

ÁCOMA

NUOVA SERIE
ANNO 2019

N.17

RIVISTA INTERNAZIONALE DI STUDI NORDAMERICANI

Fondata da Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

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

Pubblicazione semestrale. Autunno-Inverno 2019.

Comitato scientifico: Vito Amoruso, Marisa Bulgheroni, Marianne Debouzy, Jane Desmond, Virginia Dominguez, Ferdinando Fasce, Ronald Grele, Heinz Ickstadt, Djelal Kadir, George Lipsitz, Mario Maffi, Donald E. Pease, Werner Sollors.

Direttori: Giorgio Mariani, Stefano Rosso, Anna Scannavini.

Comitato di redazione: Annalucia Accardo, Sara Antonelli, Paolo Barcella, Vincenzo Bavaro, Anna Belladelli, Elisa Bordin, Roberto Cagliero, Bruno Cartosio, Erminio Corti, Sonia Di Loreto, Valeria Gennero, Fiorenzo Iuliano, Donatella Izzo, Carlo Martinez, Cristina Mattiello, Marco Morini, Alessandro Portelli, Anna Romagnuolo, Cinzia Scarpino, Cinzia Schiavini, Fabrizio Tonello.

Direttore responsabile: Ermanno Guarneri.

Segreterie di redazione:

Bergamo: *Ácoma*, Università degli Studi di Bergamo, Piazza Rosate 2, 24129 Bergamo – fax 035/2052789
Roma: *Ácoma*, Dipartimento di Studi Europei, Americani e Interculturali, Università “Sapienza” di Roma, Via della Circonvallazione Tiburtina, 4, 00185 Roma – fax 06/44249216.

E-mail: acoma@unibg.it.

Sito web: www.acoma.it.

Per ottenere i numeri arretrati scrivere ad acoma@unibg.it.

Ácoma è una rivista *peer-reviewed*. Oltre agli articoli commissionati dal comitato di redazione, la rivista pubblica anche articoli non sollecitati. Tutti i manoscritti inviati alla redazione saranno sottoposti a valutazione anonima da parte di due o più *reviewers*. Gli autori sono pregati di rendere non riconoscibili gli eventuali riferimenti a proprie opere, in testo o in nota. I pareri dei *reviewers* saranno inviati all'autore entro quattro mesi dalla ricezione del manoscritto. Per ragioni tecniche, qualsiasi contributo non inviato all'indirizzo redazione@acoma.it verrà cestinato.

Ácoma is a peer-reviewed journal. It publishes unsolicited articles in addition to those commissioned by the editorial board. All submissions are subject to double-blind refereeing by two or more reviewers. Self-identifying citations or references in the article text and notes should be avoided. The reviewers' reports will be transmitted to the author within 120 days from the date of submission. Articles submitted for publication must be sent as an e-mail attachment to redazione@acoma.it. Submissions by any other means will not be considered.

ISSN: 2421-423X.

Realizzazione editoriale: Michela Donatelli.

Copertina: Stefania Levi, *Senza Titolo*, 2014.

SOMMARIO

GENERAZIONE WOKE: SOCIAL MEDIA, ATTIVISMO E IL POLITICAMENTE CORRETTO 2.0

A cura di Valeria Gennero e Cinzia Scarpino

- Politici e corretti. La contestazione studentesca, l'attivismo digitale e il culto della purezza 5
Valeria Gennero
- Rivisitare il politicamente corretto 26
Robert Boyers
- Perché la libertà di parola non è un valore accademico 35
Stanley Fish
- Una critica del cuore: la controversa vicenda degli studi su Charlotte Perkins Gilman 58
Anna De Biasio
- Dal PC al CP: *political correctness*, genere, disabilità e arabofobia nella *stand up comedy* di Maysoun Zayid 69
Cinzia Schiavini
- "My Turn": il movimento #MeToo e l'ultima evoluzione di *House of Cards* 86
Nicolangelo Becce
-

AGGIORNAMENTI WESTERN

a cura di Stefano Rosso

La narrativa western in traduzione: un aggiornamento 106
Stefano Rosso

Reinterpretare il West americano da una prospettiva letteraria urbana. 121
La narrativa contemporanea su Reno, Nevada
David Río

La rinascita di una nazione: *The Hateful Eight* e la lettera di Lincoln 134
Enrico Botta

SAGGI

“Un capitolo da un romanzo mai scritto”: la testualità della voce materna 146
in *Transcendental Wild Oats* (1873) di Louisa May Alcott
Raffaella Malandrino

“All Our Choices Will Probably Run Out”. La non-fiction post-apocalittica 160
di William T. Vollmann
Marco Malvestio

INTERVISTE

Toni Morrison, La nostra amatissima: intervista con Toni Morrison, 175
a cura di Bruno Cartosio e Sandro Portelli
(ristampa da *Ácoma* 5, Estate/Autunno 1995)

ENGLISH SUMMARIES 183

Politici e corretti. La contestazione studentesca, l'attivismo digitale e il culto della purezza

Valeria Gennero*

Quest'idea di purezza, di non scendere mai a compromessi ed essere sempre politicamente "*woke*" [consapevoli], quel genere di cose. Ecco, dovrete lasciarvelo alle spalle in fretta. Il mondo è caotico, ci sono ambiguità; ci sono persone che fanno cose eccellenti eppure hanno dei difetti.
(Barack Obama, 29 ottobre 2019)

In uno degli incontri organizzati nell'ambito dell'Obama Foundation Summit, Barack Obama¹ ha affrontato uno degli aspetti più delicati e contraddittori della nuova stagione di attivismo studentesco che agita in questi mesi i campus degli Stati Uniti (e non solo). Lo ha fatto mettendo in evidenza due termini chiave: il primo, "purezza", esprime lo sguardo preoccupato di chi individua un nuovo puritanesimo, intollerante e intransigente, nelle frequenti azioni di censura di persone ed eventi considerati incompatibili con un ideale di virtù assoluta e immune ai compromessi. Il secondo è "*woke*", su cui ci soffermeremo più avanti. Le parole di Obama hanno scatenato, come prevedibile, una tempesta mediatica. Questa volta tuttavia gli schieramenti sono rovesciati rispetto al solito. I conservatori hanno approvato con entusiasmo il dissenso di Obama nei confronti della generazione di attivisti digitali che pure aveva contribuito in modo cospicuo ai suoi successi elettorali. Sono stati invece i progressisti a criticare l'atteggiamento paternalistico di un ex-presidente ormai incapace, secondo loro, di interagire con la svolta politica e culturale che ha portato all'elezione di Donald Trump; Michael Arceneaux, intellettuale e opinionista di rilievo, ha scritto un articolo in cui risponde alle critiche di Obama e sottolinea come le nuove generazioni non abbiano bisogno di "lezioni sull'essere *woke* o sulla *cancel culture* [cultura della cancellazione]".² Anche Arceneaux mette in primo piano l'importanza di *woke* come espressione chiave della nuova stagione di attivismo politico incoraggiata dalle modalità di condivisione e di azione collettiva rese possibili dai social media.

Woke è il cardine intorno a cui ruota la rete di neologismi che ha svolto un ruolo decisivo nel dibattito culturale e politico degli ultimi anni: *trigger warning*, *deplatforming*, *entitlement*, *safe space*, *deplatforming*, *privilege*, *denaming*, *hate speech*, *call-out culture* sono alcune delle espressioni impiegate con maggiore frequenza in un panorama linguistico in costante trasformazione. Sarà quindi proprio dalla definizione di *woke* che partiremo per questa ricognizione delle nuove e cangianti forme del politicamente corretto negli Stati Uniti.

Diventare *woke*

L'uso dell'aggettivo *woke* inteso come sinonimo di "sveglio" è attestato a partire dalla fine del XIX secolo nelle comunità afro-americane. Nel corso del Novecento ha poi gradualmente trasformato il proprio significato fino ad arrivare, negli ultimi anni, ad acquisire una notevole visibilità nell'inglese standard, come attesta anche la sua recente comparsa nell'Oxford Dictionary:

(fig.) In origine: aggiornato, bene informato [*well-informed, up-to-date*]. Ora principalmente: conscio della presenza di discriminazioni e ingiustizie razziali o sociali; frequente in "resta *woke*" ["stay woke"] (usata come esortazione).³

Mentre questo numero di *Ácoma* va in stampa, nell'autunno 2019 *woke* viene segnalato da alcune fonti come una delle possibili "parole dell'anno".⁴ Il radicamento del significato attuale di *woke* nell'esperienza afroamericana e nella lotta contro il razzismo è esplicitato dalle analisi contenute in *Stay Woke*, un volume in cui Tehama Lopez Bunyasi e Candis Watts Smith associano la diffusione dell'aggettivo allo sviluppo di Black Lives Matter, un fenomeno che propongono di analizzare a tre livelli: come hashtag, come slogan e come movimento. Le autrici rintracciano in ognuna di queste declinazioni il tentativo di mettere in evidenza la specificità della violenza e delle discriminazioni affrontate dalla comunità afroamericana, e dagli altri gruppi non-bianchi, negli Stati Uniti del XXI secolo. Una delle novità di Black Lives Matter rispetto ai movimenti del Novecento è individuata dalle autrici nella sua apertura intersezionale:

[Black Lives Matter] si occupa dei modi in cui i neri [Black people], attraverso identità molteplici – incluse quella gay, lesbica, queer, transgender, indigente, ex-detenuta, senza documenti, e/o diversamente abile –, affrontano sfide speciali di cui bisogna tenere conto per fare sì che *tutte* le persone nere vengano trattate in modo equo negli Stati Uniti e perché gli Stati Uniti possano davvero dichiararsi una società giusta e libera.⁵

Secondo Lopez Bunyasi e Watts Smith, essere *woke* vuol dire prendere parte alla lotta contro le ingiustizie che limitano l'accesso dei non-bianchi all'istruzione, alle opportunità professionali e all'assistenza sanitaria, ed essere consapevole del razzismo che caratterizza, e legittima, il diverso atteggiamento della polizia nei loro confronti. Potremmo dunque intendere *woke* come un modo sintetico per indicare un/una attivista antirazzista, consapevole della crescente criminalizzazione della povertà e attento/a alle dinamiche di potere – analizzate anche alla luce delle categorie di genere e sessualità – in azione nei rapporti interpersonali. Questa nuova stagione di proteste contro le disuguaglianze strutturali che caratterizzano gli Stati Uniti ha trovato nei nuovi media un alleato importante e negli studenti universitari i protagonisti più visibili. Yara Shahidi – l'attrice e attivista a colloquio con Barack Obama nell'incontro citato in apertura – due anni fa ha ideato una campagna

chiamata "Eighteen x 18", ospitata sulla piattaforma di news online *NowThis*, per incoraggiare i suoi coetanei a votare nelle elezioni di *midterm* (Shahidi è nata nel 2000).⁶ Proprio alla presenza di Shahidi, e di un pubblico composto in larga parte da giovani impegnati nella rete di iniziative internazionali della sua Fondazione, Obama ha avuto parole molto dure nei confronti dell'intransigenza che chi si sente *woke* spesso dimostra nei confronti di ogni deviazione dalle coordinate politiche prestabilite:

Se creo un tweet o un hashtag per dire che non hai fatto bene qualcosa o hai usato il verbo sbagliato, poi posso rilassarmi ed essere soddisfatto di me, posso dire "Avete visto quanto sono *woke*? Vi ho smascherato". Ma questo non è attivismo. Non è il modo di cambiare le cose. Se tutto quello che fate è lanciare pietre, non andrete lontano.⁷

Il vocabolario impiegato da Obama in queste frasi include, oltre a *woke*, un'altra espressione intraducibile, almeno al momento, in quanto radicata nella cultura statunitense. Si tratta di *call out*, da me tradotto con "vi ho smascherato". Obama ha detto: "I called you out". Come nel caso di *woke*, anche *call out* ha subito una recente trasformazione, e indica oggi il biasimo o la censura espressi – perlopiù attraverso social media – nei confronti di una persona o una comunità cui si imputa di aver tenuto un comportamento non in linea con i valori, spesso *progressisti*, sostenuti da chi rivolge l'accusa. La *call-out culture* è per alcuni aspetti un fenomeno affine alla *cancel culture*, vale a dire l'atteggiamento di chi esprime il dissenso nei confronti di affermazioni e comportamenti tenuti da una persona cancellandola dalla propria rete social o impedendole di parlare in pubblico. Le etichette si accumulano e sovrappongono in un labirinto di pratiche e sanzioni che hanno forme sfumate ma effetti drammaticamente concreti, come vedremo. Nel caso di Obama, la reazione alla sua critica nei confronti della cultura *woke* è stata meno severa – non ci sono stati boicottaggi o attacchi espliciti – ma non per questo mansueta.⁸ Una delle risposte più articolate è stata quella di Michael Arceneaux, autore nel 2018 di un bestseller di saggi umoristici sulla sua esperienza di giovane gay cattolico e afroamericano cresciuto in Texas.⁹ In risposta alle osservazioni sull'intransigenza e la vacuità dell'attivismo *woke*, Arceneaux accusa Obama di avere un atteggiamento paternalista nei confronti di una generazione che agisce nella consapevolezza del fallimento dell'ottimismo di cui l'ex-presidente era stato incarnazione. Alle implicite critiche all'idea di poter trasformare la società a colpi di click, il trentaquattrenne Arceneaux così replica:

Non siamo forse in un'era in cui in tutto il paese i giovani americani si stanno attivando per diffondere la consapevolezza di questioni come la violenza causata dalla diffusione delle armi, la lotta al razzismo, l'accettazione di trans e queer, e il cambiamento climatico? Devo credere che il fatto che i giovani si facciano sentire online non sia un primo passo importante nella loro strada verso l'attivismo? Devo fare finta che l'attivismo online non esista?¹⁰

L'attivismo online esiste, come bene spiega Arceneaux, e non è un caso che alcuni tra i movimenti più significativi degli ultimi anni nascano come hashtag: #BlackLivesMatter, #MeToo, #TakeAKnee e #MarchForOurLives sono solo alcuni esempi di lotte emerse nel composito mondo dell'attivismo da tastiera. Si tratta di un universo in costante movimento, in cui le piattaforme e le modalità di condivisione cambiano rapidamente, con il rischio di rendere immediatamente obsolete forme di comunicazione che svolgevano fino a pochi mesi prima un ruolo centrale. Lo illustra con chiarezza uno studio di Victoria Carty dedicato all'impatto crescente dei movimenti online per la giustizia sociale. Carty osserva come la diffusione delle tecnologie digitali 2.0 abbia incoraggiato l'espansione dei movimenti di resistenza civile: i social media hanno facilitato la condivisione di proteste e la segnalazione di atteggiamenti scorretti, e hanno permesso mobilitazioni decentralizzate, rendendo possibili forme virtuali di identità collettiva capaci di tenere testa alle autorità.¹¹ Questi movimenti di protesta sono caratterizzati dal ruolo centrale svolto dalle persone nate tra il 1980 e il 2000. Si tratta di una fascia generazionale per la quale sono state proposte numerose etichette: nativi digitali, millennials, Generazione Y, Generazione 2.0.¹² Certo è che le forme assunte dall'impegno politico negli ultimi decenni sono cambiate in modo radicale in virtù del ruolo delle tecnologie digitali. In questa sezione monografica di *Ácoma* proponiamo pertanto di aggiungere ancora una categoria per cercare di capire che cosa sta succedendo nel mondo dell'attivismo statunitense: parleremo infatti di *woke generation*, nella convinzione che quanto oggi accade, nei campus come nelle strade, segni il passaggio a una nuova fase del confronto politico su temi che vanno dal razzismo all'ecologia, dal sessismo al culto delle armi e della violenza. Nel commento di Obama sui limiti dell'*hashtag activism* è quindi possibile individuare una svolta in una questione che negli Stati Uniti ha assunto una centralità senza precedenti, vale a dire la funzione dei codici del politicamente corretto, nelle sue molteplici declinazioni, nel dibattito culturale e politico 2.0.

Nel corso del 2019 la crescente visibilità internazionale ottenuta dal termine *woke*, in precedenza poco noto fuori dal contesto statunitense, ha fatto da sfondo allo sviluppo di un ampio dibattito interno sulla sottile linea retorica che divide le forme di censura e le condanne senza contraddittorio della *call-out culture* dalla *accountability*, ovvero dall'assunzione di responsabilità per le proprie azioni o parole; quello di *accountability* è infatti il principio invocato da chi sostiene l'utilità politica delle iniziative per cancellare o fare tacere chi si rende responsabile di discorsi considerati un incitamento all'odio (*hate speech*), o un'aggressione più o meno velata nei confronti di soggetti più deboli (*microaggression*). Si tratta di un tema complesso in cui la questione razziale interseca costantemente le identità di genere e i discorsi sulle sessualità non normative; essere *woke* implica inoltre la consapevolezza delle dinamiche intersezionali che collegano i diritti dei migranti e la criminalizzazione della povertà nel contesto del sistema carcerario-industriale.¹³ Ci sono però rispetto al passato differenze di cui vale la pena tener conto. Quando Kimberlé Crenshaw ha introdotto, nel 1989, il fortunato termine "intersezionalità", è partita dall'analogia con il traffico. Pensate, scrive Crenshaw, a un incrocio (*intersection*), in cui le auto arrivano simultaneamente da direzioni diverse: se una

donna nera subisce un incidente in mezzo a questo incrocio, i danni subiti possono essere causati da una serie di elementi concomitanti, ed è solo a partire da una visione complessiva, capace di tenere conto allo stesso tempo della discriminazione razziale e di quella sessuale, che si può spiegare l'accaduto.¹⁴ L'immagine dell'intersezione stradale colpisce oggi per la sua linearità. Nell'universo 2.0 invece di un incrocio abbiamo una rete composta da un numero indefinito di nodi, le direzioni sono innumerevoli, e le identità legate a genere e sessualità meno semplici da definire, come bene illustra la costante ridefinizione delle lettere nell'acronimo LGBTQIA+.¹⁵ Altrettanto complesse sono le modulazioni identitarie di razza ed etnia, in un contesto in cui l'ipotesi dell'avvento di una cultura post-razziale che aveva accompagnato l'elezione di Barack Obama ha lasciato il posto a una polarizzazione dai toni sempre più violenti, caratterizzata da pulsioni neo-tribali e dalla nuova visibilità, e legittimazione, del suprematismo bianco. Proprio questa complessità, e la velocità con cui i nuovi termini del dibattito sul politicamente corretto prendono forma e scivolano sullo sfondo nell'incessante flusso di mutamenti, scandali e clamore che scandisce le settimane della presidenza di Donald Trump,¹⁶ impediscono di fissare con sicurezza i termini di un dibattito proteiforme che sembra condannare ogni tentativo di sistematizzazione a una rapidissima obsolescenza.

Due degli indirizzi nelle attuali discussioni sul politicamente corretto sembrano meritare una riflessione particolare. Il primo riguarda soprattutto, anche se non solo, la vita accademica, e ha a che vedere con le iniziative volte a impedire conferenze, o a richiedere la modifica dei programmi dei corsi universitari, in nome della lotta all'ingiustizia e alle discriminazioni e di un maggiore rispetto del benessere di tutti gli studenti. Il secondo è invece legato a forme di attivismo che intersecano altre battaglie per la giustizia sociale, ma verte sulle trasformazioni nella percezione – e rappresentazione – mediatica dei rapporti tra i sessi dopo gli scandali associati alle rivelazioni del movimento #MeToo.

L'attivismo digitale e la dittatura della purezza

Le iniziative di censura e boicottaggio condotte nel nome della lotta a discriminazioni e ingiustizie sono ormai una presenza stabile sulle prime pagine dei giornali statunitensi, dove vengono indicate con il termine *deplatforming* (nel contesto britannico l'espressione più diffusa è invece *no-platforming*¹⁷). Tenere il conto dei casi è praticamente impossibile e la cronaca offre quasi quotidianamente nuovi spunti: il 26 novembre 2019 la polizia ha arrestato tre studenti coinvolti insieme ad altri duemila manifestanti nelle proteste per impedire ad Ann Coulter, scrittrice e figura di spicco del pensiero conservatore, di tenere una conferenza su invito del gruppo Berkeley College Republicans.¹⁸ Il suo intervento si è in seguito svolto senza interruzioni, a differenza di quanto era accaduto, sempre a Berkeley, nel febbraio 2017, quando le proteste studentesche avevano impedito quello di una delle figure più in vista della destra radicale, Milo Yiannopoulos, nato in Gran Bretagna nel 1984 e noto collaboratore del sito *Breitbart News*. La capacità di combinare in modo provocatorio la propria dichiarata omosessualità con un suprematismo bianco radicato nella misoginia più feroce ha contribuito alla fortuna mediatica delle sue

tirate polemiche.¹⁹ La serie di conferenze dal titolo *Dangerous Faggot* aveva suscitato proteste anche in precedenza, ma sono stati i disordini di Berkeley a garantire a Yiannopoulos il plauso esplicito del Presidente Trump, che ha immediatamente twittato il suo sostegno, minacciando l'Università di Berkeley di tagliare le sovvenzioni federali per non aver difeso la libertà di parola.

Quella del Primo Emendamento è del resto una questione cruciale nelle lotte su ragioni e limiti del politicamente corretto, e non da oggi. Sin dalla prima stagione di dibattiti sulla questione, nel corso degli anni Novanta del secolo scorso, l'accusa rivolta con maggiore frequenza alla sinistra progressista era quella di aver abbracciato un greve conformismo morale e intellettuale che imponeva restrizioni linguistiche in contrasto con il diritto alla libertà di espressione, nella speranza di lenire il senso di colpa dell'élite bianca per la (presunta) persistenza della discriminazione razziale:

In questi giorni assistiamo a qualcosa che non è solo una serie di dibattiti interni su ciò che le università dovrebbero insegnare e gli studenti imparare. Giornalisti e politici si sono uniti allo scontro e vi hanno aggiunto una nuova dimensione. Le loro campagne contro il "politicamente corretto" non riguardano solo la preoccupazione per l'eccessivo moralismo, le azioni positive e la libertà di parola nel mondo accademico.²⁰

Questa affermazione, che descrive accuratamente diversi aspetti della situazione attuale, è tratta da un saggio scritto da Joan Wallach Scott nel 1995: i temi sono gli stessi, ma le campagne cui Scott fa riferimento avevano caratteristiche molto diverse da quelle attuali. Si trattava di articoli su riviste come *New York Review of Books* o *The New Republic*, oppure di saggi capaci di raggiungere i primi posti delle classifiche di vendita. La lista è lunghissima, come bene illustra il saggio in cui Ellen Messer-Davidow descrive la complessa rete di iniziative e finanziamenti coordinata da Lynne Cheney nel suo ruolo di *Chair* del National Endowment for the Humanities (NEH), rivestito dal 1986 al 1993. Nel corso degli anni Ottanta, Cheney – moglie di Dick Cheney, vicepresidente degli Stati Uniti dal 2001 al 2009, durante la presidenza di George W. Bush – si è proposta di organizzare una controffensiva culturale per limitare l'influenza della "banda dei quattro" – marxisti, femministe, multiculturalisti e teorici – le forze sovversive che, secondo Cheney, stavano smantellando l'eredità culturale americana.²¹ L'elenco dei bestseller dedicati in quel periodo alle malefatte della sinistra "politicamente corretta" è molto lungo, e ricordo solo alcuni dei titoli più noti: *Cultural Literacy* di E. D. Hirsch, Jr. (1987), *The Closing of the American Mind* di Allan Bloom (1987), e ancora Charles Sykes, autore di *Profscam* (1988) e *The Hollow Men* (1990), *Tenured Radicals* di Roger Kimball (1990), e *Illiberal Education* di Dinesh D'Souza (1991).

A prendere la parola erano docenti universitari, intellettuali più o meno affermati, giornalisti e consulenti politici. Le "guerre del canone", come erano state soprannominate all'epoca le dispute sulla necessità o meno di rinnovare il curriculum degli studi umanistici alla luce delle richieste di chi lamentava l'esclusione di donne e minoranze etniche e razziali, venivano combattute da specialisti, variamente qualificati.

Oggi sono invece gli studenti a chiedere di decidere i contenuti degli insegnamenti. L'universo web 2.0, caratterizzato dalla creazione e condivisione di contenuti originali da parte degli utenti, ha determinato una trasformazione della sfera pubblica e delle pratiche politiche le cui ripercussioni sono ancora difficili da decifrare nella loro vastità. La sovversione della tradizionale demarcazione tra produttori e consumatori di contenuti ha avuto tra i suoi corollari una complessiva crisi dell'autorevolezza delle istituzioni tradizionalmente deputate alla diffusione e valutazione di conoscenze e competenze. Gli esempi sono numerosi, a volte pittoreschi, a volte drammatici, come dimostrano gli innumerevoli scontri sull'esistenza dei mutamenti climatici o sull'utilità dei vaccini o sulla forma della terra, piatta o sferica che sia. Nell'ambito degli studi umanistici, ha portato a mettere in discussione l'adeguatezza didattica di docenti accusati di avere dimostrato pregiudizi nei confronti dell'identità (razziale, etnica o sessuale) di alcuni studenti, e di avere così creato uno stato di disagio tale da limitare l'esperienza di apprendimento. Un caso divenuto celebre come "lo scandalo di Halloween" riguarda Erika Christakis, che nel 2015 insegnava Psicologia a Yale e abitava, in qualità di Associate Master, al Silliman College, una delle residenze dell'università. In un messaggio email indirizzato agli studenti, Christakis aveva espresso i propri dubbi rispetto alle linee guida predisposte dall'Intercultural Affairs dell'ateneo per regolamentare il tipo di costumi consentiti per le feste di Halloween.²² Christakis, che è un'esperta di dinamiche psicologiche infantili, nel suo messaggio illustrava le sue preoccupazioni rispetto alla dimensione normativa delle indicazioni rivolte agli studenti. Pur riconoscendo l'importanza di evitare travestimenti che potessero offendere o umiliare altre culture, la studiosa invitava gli studenti a interrogarsi sulle implicazioni paternalistiche delle norme e auspicava da parte di Yale una maggiore fiducia nella loro maturità. Gli esiti di quella lettera sono oggi raccontati in numerosi studi sull'attivismo *woke*:²³ poche ore dopo, con una rapida mobilitazione via social media, più di cento studenti si sono ritrovati davanti all'abitazione di Christakis per accusarla, tra le altre cose, di avere creato un *unsafe space*, un contesto *non sicuro* che priva gli studenti della loro umanità e incoraggia la diffusione di rappresentazioni razziste con la difesa di atteggiamenti basati sull'"appropriazione culturale" (Christakis aveva difeso il diritto delle bambine bionde a vestirsi come Mulan per Halloween). Quando il marito – Nicholas Christakis, anch'egli docente di Psicologia a Yale – è uscito di casa per cercare di parlare con gli studenti, è stato a sua volta attaccato per aver difeso le tesi della moglie e invitato a dimettersi. Il giorno dopo il Presidente dell'Università ha inviato a tutti gli studenti un'email in cui si rammaricava per il dolore provato dagli studenti e si impegnava a intraprendere azioni che migliorassero il loro benessere. La campagna degli studenti per chiedere il licenziamento immediato dei Christakis non ha avuto effetto, ma nell'anno accademico successivo Erika Christakis ha smesso di insegnare a Yale, mentre suo marito ha ottenuto un sabbatico e ha lasciato il suo incarico al Silliman College. Il caso dei Christakis ha avuto una risonanza particolare, ma decine di insegnanti di ogni ordine di scuola si sono trovati a difendersi da accuse legate all'espressione di convinzioni personali in conflitto con l'ortodossia culturale del momento, e la dimensione virale dell'accanimento, anche in presenza di prove non del tutto

schiacciati (come le innumerevoli cause successive hanno dimostrato), ha reso difficile un confronto basato sul dibattito razionale.

L'università di Yale ha in seguito ribadito il proprio sostegno alla libertà di espressione di docenti e studenti.²⁴ Eppure il fatto di scegliere la libertà di parola, e il Primo Emendamento, come cornice per discutere queste situazioni può incoraggiare una visione distorta delle forme attuali dell'attivismo studentesco e delle loro implicazioni politiche. Ne sono convinti sia Robert Boyers sia Stanley Fish, due intellettuali che hanno affiancato a una carriera universitaria di successo la partecipazione costante al più ampio dibattito culturale. Nei primi giorni d'autunno del 2019 Robert Boyers ha pubblicato *The Tyranny of Virtue: Identity, the Academy, and the Hunt for Political Heresies*; poche settimane dopo è toccato a Stanley Fish presentare il suo nuovo volume: *The First: How To Think about Free Speech, Campus Speech, Religious Speech, Fake News, Post-Truth and Donad Trump*.²⁵ Entrambi hanno generosamente concesso ad *Ácoma* di pubblicare in questo numero estratti dai loro lavori. Si tratta di un privilegio che ci permette di illuminare le paradossali affinità che emergono nelle prospettive di due studiosi che sono da anni considerati agli antipodi per quanto riguarda le loro prospettive teoriche e politiche.

Robert Boyers, autore di numerosi e influenti studi sulla letteratura anglo-americana, è inoltre direttore di *Salmagundi*, una prestigiosa rivista da lui stesso fondata nel 1963. Sulle sue pagine trovano spazio tesi e dibattiti che coinvolgono le figure più autorevoli della sinistra progressista; difficile scegliere tra i tanti nomi che hanno collaborato nel corso dei decenni: Susan Sontag, James Coetzee e Anthony Appiah sono solo alcuni esempi dell'autorevolezza della comunità intellettuale coinvolta nella rivista. Stanley Fish ha collaborato a lungo con il *New York Times* in qualità di commentatore culturale, e dopo aver insegnato letteratura inglese è passato, nella scia del suo interesse per il rapporto tra i testi e le loro interpretazioni, agli studi giuridici; considerato uno dei maggiori esponenti del *reader-response criticism*, alcuni dei suoi volumi di teoria letteraria sono diventati bestseller internazionali.

Nei contributi di Boyers e Fish troviamo quale punto di partenza condiviso il riconoscimento della centralità assunta nella vita culturale statunitense dalle nuove declinazioni del *politically correct* e dalla forza mediatica delle richieste studentesche, in grado di determinare il destino professionale di un docente o di un intero corso di studi.

La cultura *woke* è al centro delle riflessioni di Boyers, che inizia la prefazione *The Tyranny of Virtue* con un aneddoto sintomatico del disagio per "la caccia alle eresie politiche" (preannunciata nel sottotitolo del volume) che agita i campus in questi anni:

Uno studente a una festa di laurea ti dice che pensa che tu sia *woke* e tu dici grazie e non sei sicuro di cosa voglia dire. "Non è una cosa da poco", aggiunge, "per qualcuno vecchio e bianco come lei." E così il giorno dopo continui a pensarci. Cerchi di elaborare l'idea. È ovvio che sai parlare come loro. Evocare il sistema e il mercato, la disuguaglianza e l'abuso, il neoliberalismo e il privilegio. È ovvio che non offendi.²⁶

È ovvio, osserva Boyers, eppure basterebbe pochissimo: una spiritosaggine fuori posto o addirittura una svista, un equivoco, un'email ambigua, e il rischio di "offendere" qualcuno ed essere travolto dalle proteste e dalle accuse sarebbe inevitabile. Boyers si stupisce di essere riuscito, fino a oggi, a evitare gli attacchi che hanno colpito negli ultimi anni decine di suoi colleghi, accusati di qualche forma di "offesa" nei confronti di comunità sempre più segmentate e complesse. I gruppi pacifisti e anti-razzisti che hanno trasformato la cultura statunitense negli anni Sessanta, e insieme a loro il Movimento per la liberazione della donna, avevano trovato nelle università un laboratorio teorico e politico importante. Boyers individua però una differenza cruciale con le altre stagioni di attivismo universitario: la drastica riduzione della possibilità di esprimere una qualsiasi forma di dissenso in un contesto in cui viene considerata legittima solo un'adesione acritica al sistema di valori dominante e alle sue parole chiave. Lo studioso descrive un panorama caratterizzato da un totalitarismo ideologico in cui chiunque prenda la parola viene scrutato alla ricerca di segnali che rivelino la presenza di forme di *privilegio*, senso di *entitlement*, scivolamenti in microaggressioni, tendenza all'appropriazione culturale. Strumenti concettuali creati per decostruire binarismi e gerarchie tanto sedimentati da risultare invisibili vengono ora paradossalmente impiegati per offrire una visione del mondo senza sfumature, in cui la separazione tra giusto e sbagliato è sempre nitida. Il risultato è un "ambiente culturale totale" in cui ha preso forma una vera e propria tirannia della virtù. Boyers individua una contrapposizione, anche generazionale, tra gli intellettuali *liberal*, convinti del valore della discussione e dell'incontro con testi anche provocatori, e gli studenti *woke*, che si sentono depositari di una verità inattaccabile e rifiutano la discussione con chi non dimostra la stessa integerrima virtù. In termini che ricordano le tesi esposte da Obama nell'incontro con Shahidi, le semplificazioni interpretative che portano ad avvicinare ogni testo a partire dall'identità dell'autore sono segnalate da Boyers come un meccanismo le cui ricadute stanno soffocando ogni forma di dibattito non regolamentata. Il problema è aggravato dal fatto che gli intellettuali *liberal*, comunità in crisi di identità di cui Boyers sente comunque di fare parte, continuano a tacere e a non denunciare i protocolli intolleranti che impediscono oggi un libero scambio di opinioni nelle università. Proprio a loro si rivolge la perorazione di Boyers affinché la tolleranza di differenze e divergenze torni ad essere al centro delle pratiche educative e degli scambi accademici.

Diversa è la posizione di Stanley Fish, che del pensiero *liberal* è da sempre critico. Non è un caso che Boyers inizi *The Tyranny of Virtue* proprio con un riferimento a uno scambio di battute avuto con Stanley Fish.²⁷ Nelle loro parole la contrapposizione che da sempre ne caratterizza le posizioni emerge con chiarezza; Boyers racconta di aver chiesto a Fish se non si è stancato di descrivere gli intellettuali *liberal* in modo caricaturale, come figure paralizzate dai loro principi e incapaci di prendere posizione. In risposta Fish ribadisce che un *liberal* che ammette di avere principi non negoziabili smette con questo di essere *liberal*; è proprio l'illusione di essere più aperti e tolleranti degli altri a rendere questo modello di pensiero seducente dal punto di vista emotivo quanto contraddittorio in termini intellettuali. La tolleranza è sempre una finzione che sancisce la presenza di censure che avvengono, o sono già avvenute, altrove. In un certo senso è curioso che Boyers citi Fish

proprio nel momento in cui lancia un grido di allarme rivolto a colleghi e amici che hanno scelto il silenzio nel timore di essere colpiti dalle intimidazioni e dalle condanne con cui hanno già fatto i conti innumerevoli docenti o figure pubbliche. Le pagine di Boyers esprimono la preoccupazione di uno studioso che individua nei protocolli del politicamente corretto impiegato dagli attivisti contemporanei una deriva illiberale e una angustia ideologica incompatibili con la gestione della complessità. Quelle di Fish condividono molti aspetti (quasi tutti) dell'analisi di Boyers, ma se ne allontanano per una questione decisiva. Infatti mentre Boyers lamenta le *attuali* restrizioni alla possibilità di esprimere liberamente le proprie opinioni in un dibattito pubblico (o in un saggio), secondo Fish questi divieti non sono una novità, ma sono connaturati al funzionamento del dibattito scientifico e culturale: la contrapposizione non è tra modelli culturali inclusivi (e progressisti) da un lato, e atteggiamenti basati su esclusioni e silenzi (e quindi reazionari) dall'altro, ma tra differenti "strutture di esclusione". Per questo motivo Fish rifiuta l'ipotesi che riconduce al Primo emendamento tutte le controversie originate da affermazioni – esplicitamente politiche, o culturali in senso lato – attribuibili a docenti, studenti o amministratori. Attraverso una ricca analisi di casi specifici, e delle loro ricadute sul piano legale – oltre che delle loro implicazioni intellettuali –, Fish si propone di sbrogliare l'intricata matassa della libertà di espressione definendo i confini della sua applicabilità. L'analisi dei casi di Steven Salaita, Amy Wax e James Tracy permette a Fish di arricchire di esempi la sua tesi: la libertà *di indagine* è il valore accademico da difendere senza indugi, e questa libertà viene messa in discussione quando ai docenti viene impedito di svolgere liberamente le loro ricerche e la loro didattica. La presenza di relatori controversi invitati dalle associazioni studentesche viene considerata da Fish una questione meramente amministrativa, che richiede solo una valutazione di costi e benefici rispetto ai possibili danni a locali o persone di cui l'istituzione è responsabile; allo stesso modo le opinioni espresse dai docenti in contesti extra-accademici non possono essere impiegate per valutarne la professionalità (e deciderne le sorti lavorative), anche se gli studenti organizzano una campagna di boicottaggio online di grande visibilità. La possibilità di decidere argomenti di ricerca e contenuti della didattica è ciò che garantisce ai docenti di poter contribuire a quell'avanzamento della conoscenza che è l'obiettivo prioritario delle università. Per questo motivo Fish prende le distanze dalla presunta fragilità di chi chiede di essere esonerato dalla lettura di testi potenzialmente disturbanti. Come Boyers, anche Fish decostruisce i significati associati a *trigger warning*, microaggressioni e spazi protetti, e ne rivela ambiguità e ambivalenze; a questo aggiunge la difesa di una visione dell'università come istituzione che trova la sua ragione d'essere proprio nel confronto tra le idee e garantisce la possibilità, entro limiti che sono definiti dai protocolli condivisi dalla comunità scientifica, di esprimere il proprio dissenso nei confronti delle opinioni dominanti, per contribuire così al possibile avanzamento della conoscenza. La generazione di contestatori che impone oggi nei campus e online un "regime della virtù" scandito da censure e boicottaggi è mossa dalla convinzione di non avere nulla da imparare, e non è interessata all'ascolto di quanto altri hanno da dire. Forse si tratta di una novità da combattere, come vuole Boyers, forse è solo una nuova

configurazione di un sistema di estromissioni comunque inevitabili, come vorrebbe Fish, ma le contestazioni nei confronti del canone letterario che avevano causato le “guerre del canone” negli anni Ottanta hanno subito una trasformazione radicale. L’apertura di una tradizione centrata sull’esperienza dei maschi bianchi eterosessuali per accogliere il punto di vista di chi ne era stato escluso – facendo emergere assi di differenza legati, soprattutto, a razza, genere, etnia e sessualità – ha lasciato il posto a una serie di preclusioni innestate su una visione dell’identità caratterizzata da uno schematismo radicale, e in cui i dati biografici di chi scrive, le sue convinzioni politiche (o la loro assenza), diventano un vincolo decisivo nel definire valore e senso di un’opera letteraria.

Il canone della virtù: la letteratura tra appropriazione culturale e *entitlement*

In un saggio pubblicato sul *New York Times* nel gennaio del 2019, Brian Morton, romanziere e docente universitario, descrive la conversazione con uno studente che gli comunica di aver deciso di smettere di leggere *La casa della gioia* dopo sole cinquanta pagine: il modo in cui uno dei personaggi viene tratteggiato l’aveva infatti convinto dell’inaccettabile antisemitismo di Edith Wharton. La repulsione nei confronti delle idee dell’autrice aveva rappresentato per lo studente un ostacolo insormontabile. A poco sarebbe servito, secondo Morton, precisare che tra il punto di vista di un personaggio romanzesco e quello di chi quel romanzo l’ha scritto possono esserci differenze sostanziali: la determinazione dello studente, e le sue argomentazioni, rimandano oggi a una questione che nessun docente può permettersi di ignorare quando decide quali testi insegnare. La passione per la giustizia sociale – “una passione bellissima” precisa Morton – ha portato a petizioni online e campagne di boicottaggio con l’obiettivo di indurre le università a modificare i programmi di insegnamenti che includevano in bibliografia libri considerati “offensivi” o “disturbanti” in virtù dei temi toccati, del linguaggio impiegato o di azioni attribuite a chi li ha scritti:

Quando scoprono l’antisemitismo di Wharton o Dostoevskij, il razzismo di Walt Whitman o Joseph Conrad, il sessismo di Ernest Hemingway o Richard Wright, lo snobismo classista di E. M. Forster o Virginia Woolf, non tutti gli studenti esprimono la propria ripugnanza con la foga dello studente con cui ho parlato, ma molti eseguono un’operazione equivalente, e gettano il libro offensivo in un cestino dei rifiuti dell’immaginazione.²⁸

Si può ancora invitare gli studenti a leggere Edith Wharton, pur nella consapevolezza che alcune delle sue opinioni erano reazionarie anche negli anni in cui scriveva? Secondo Morton la risposta è sì, e per costruire un ponte con le prospettive “illuminate” degli studenti *woke* sceglie la metafora della macchina del tempo. Quando leggiamo un vecchio romanzo non lo facciamo per portare l’autore nel nostro mondo e decidere se è degno di essere accolto. Lo facciamo per entrare nel

mondo del romanzo e fare un viaggio in un contesto in cui le persone si vestono in modo diverso e affrontano sfide diverse da quelle a cui siamo abituati. Con questo cambio di prospettiva potremmo evitare di sentirci offesi o traumatizzati da quello che scopriamo. Nella sua conclusione Morton tocca un punto cruciale nella retorica *woke*, la convinzione di essere portatori di una virtù integerrima che permette di giudicare e condannare senza esitazione le contraddizioni altrui:

Ci sono ulteriori benefici nel leggere un'autrice come Wharton in quanto espressione del suo tempo. Quando immaginiamo che gli autori del passato visitino il nostro mondo, il nostro autocompiacimento aumenta, e lo stesso accade alla tendenza a credere che gli sforzi di elevazione morale delle generazioni precedenti abbiano raggiunto con noi il loro climax, la pienezza e la perfezione.²⁹

Lungo questa linea di riflessione si colloca la tesi proposta da Anna De Biasio nel suo saggio in questo numero di *Ácoma* dedicato alla ricezione contemporanea di Charlotte Perkins Gilman, un'autrice meno nota rispetto ai nomi canonici cui Morton fa riferimento, eppure protagonista di un percorso esemplare delle fluttuazioni incessanti cui la reputazione letteraria viene sottoposta mentre attraversa i decenni e i secoli con la macchina del tempo virtuale creata dall'atto di lettura. Dopo essere stata riscoperta, dopo un lungo oblio, grazie alla rivoluzione critica inaugurata dal femminismo negli anni Settanta del Novecento, la scrittrice si trova oggi di nuovo ai margini degli studi letterari. A renderla scomoda e disturbante sono alcuni testi in cui sembrerebbe emergere una simpatia nei confronti delle tesi di eugenetica. De Biasio ripercorre i momenti cruciali della polemica e ci invita a collocare quelle riflessioni nel periodo in cui furono originariamente formulate. Gilman appare oggi vittima di un ostracismo rinnovato, se pure di segno opposto a quello che aveva accompagnato la sua ricezione nel Novecento: il problema non è più quello di essere troppo progressista, ma quello di non esserlo abbastanza. Il rischio è però quello di cancellare in questo modo il contributo, artistico e politico, di un'intellettuale protagonista di una stagione fondamentale del femminismo e della cultura americana, e di perdere così di vista la complessità e le contraddizioni del rapporto tra scienza, politica e pratica letteraria. Il modo in cui l'eugenetica ha innervato il dibattito culturale degli anni Venti – e affascinato anche intellettuali e attivisti che hanno messo la lotta contro il razzismo e le disuguaglianze sociali al centro della loro pratica politica – è un tema la cui ricchezza e densità filosofica viene smarrita nel momento in cui la domanda principale rivolta al contributo di una scrittrice riguarda il grado di correttezza delle sue opinioni politiche.

La diffusa richiesta di smettere di insegnare gli autori o i testi associati a qualche tipo di infrazione rispetto a un ideale basato sulla purezza di intenzioni e opinioni – e sull'assenza di potenziali offese a chi legge – ha creato una serie (in aumento) di libri il cui inserimento nella bibliografia di un corso universitario statunitense è ormai raro. Si tratta di autori un tempo riveriti senza discussione come William Faulkner,³⁰ personaggi celebri come Lolita o Huckleberry Finn, oppure romanzi a lungo considerati progressisti e ora accusati di proporre stereotipi razzisti: è questo, per esempio, il caso di *Il buio oltre la siepe* di Harper Lee.³¹

Sulla questione, ampiamente dibattuta anche in Gran Bretagna, si è pronunciata anche la celebre romanziere Zadie Smith. In un saggio pubblicato sulla *New York Review of Books* nell'ottobre 2019, Smith affronta le questioni teoriche poste dal numero crescente di lettori che guardano con sospetto il fatto che a scrivere *Anna Karenina* sia stato un uomo, che Zora Neale Hurston abbia pubblicato un libro in cui i protagonisti sono tutti bianchi, e che si chiedono perché Patricia Highsmith, che oggi abbiamo motivo di considerare una donna omosessuale, abbia passato una parte consistente della sua vita dando voce ai pensieri e alle azioni di un maschio bianco eterosessuale di nome Ripley. La cornice teorica di queste domande chiama in causa due delle parole chiave del politicamente corretto *woke*: "appropriazione culturale" e "entitlement". Per spiegare le sue perplessità nei confronti del meccanismo di semplificazione concettuale che queste categorie possono determinare, Smith ricorre ai celebri versi di *Foglie d'erba* in cui Walt Whitman scrive: "Forse che mi contraddico? / Benissimo, allora vuol dire che mi contraddico, / (Sono vasto, contengo moltitudini.)"³² Le parole di Whitman risuonano oggi in modo nuovo anche per chi, come Smith, le conosce e le ama da tempo:

[...] ho in testa una contro-voce che rileva, nei versi di Whitman, una certa dose di spocchia [*entitlement*]. Contenere moltitudini suona, al momento, come un atto di colonizzazione. Chi è questo Whitman, e chi si crede di essere, quando dice di contenere chiunque? Whitman parli a nome di Whitman, che a nome mio parlo io, grazie mille. Come fa Whitman – bianco, gay, americano – a contenere, per dire, una ragazza inglese nera polisessuale, o una ragazza palestinese non binaria o un repubblicano battista di Atlanta?³³

La richiesta degli studenti di selezionare i testi da leggere in base a un criterio di assoluta correttezza rispetto a specifiche norme linguistiche e culturali viene collocata da Smith nel contesto della crisi contemporanea della democrazia rappresentativa. L'ipersensibilità nei confronti del linguaggio viene motivata e rafforzata, secondo Smith, dalla sensazione di poter agire in modo efficace su almeno qualche aspetto del mondo che ci circonda, in un contesto in cui le strutture profonde dell'ingiustizia – la crescente disuguaglianza economica e la criminalizzazione della povertà – sembrano intoccabili e inavvicinabili. Le argomentazioni avanzate da Smith nella sua "difesa della fiction" dalle accuse di appropriazione culturale e *entitlement*, sono comuni a molti dei saggi recenti sull'argomento, inclusi quelli di Boyers e Fish in questo numero di *Ácoma*. Tra queste immancabile è la consapevolezza dell'importanza assegnata al gap generazionale tra nativi digitali e chi è diventato adulto nell'era analogica: non appena la scrittrice critica le letture basate sull'appropriazione culturale, si fa strada in lei una voce interiore che "riconosce l'inconfondibile segnale della pomposità dei *baby boomer*, dell'irresponsabilità morale della Generazione X".³⁴ La questione è complessa, perché le rappresentazioni razziste, misogine, e in generale offensive nei confronti di un ampio spettro di minoranze, erano in effetti strumenti di oppressione capaci di rafforzare le discriminazioni e delegittimare chi le subiva. Allo stesso tempo, però, la segmentazione dell'identità collettiva in unità sempre più ridotte ha come conseguenza non solo

una radicale riconfigurazione del genere romanzesco, ma anche la crisi dell'idea stessa di conoscenza:

Lo confesso: quanto insulta l'anima mia è l'idea – molto diffusa nella cultura attuale e presentata con gradi molto variabili di complessità – che si possa e si debba scrivere solo delle persone che sono sostanzialmente “simili” a noi: dal punto di vista etnico, sessuale, genetico, nazionale, politico, personale. Che solo un intimo legame autobiografico con il personaggio, da parte dell'autore, possa essere la base legittima di un'opera di letteratura. Io non ci credo.³⁵

La ragione per cui Smith è convinta che la letteratura debba essere liberata dall'ingiunzione alla testimonianza autobiografica è legata a una concezione dell'identità in cui il sé è attraversato da scarti interiori e disidentificazioni impreviste, dalle menzogne deliberate e dall'autoinganno, da una costellazione mobile di coraggio e debolezze. L'obsolescenza di questa idea è però evidente nei dibattiti sull'appropriazione culturale, in cui una visione monolitica delle identità, e delle forme di privilegio ad esse associate, ha come esito una regolamentazione inflessibile degli argomenti su cui viene considerato legittimo prendere la parola.

Un'analisi sorprendentemente simile a quella di Smith è stata proposta da un romanziere che è, dal punto di vista artistico e politico, molto distante dalla scrittrice britannica. Si tratta di Bret Easton Ellis, che ha dedicato ai labirinti del politicamente corretto il suo recente *White*, in cui scrive:

L'idea che se non ci si può identificare con qualcuno o qualcosa allora non vale la pena di guardare, leggere o ascoltare è oggi diffusa nella nostra società – e talvolta viene usata per attaccare il prossimo: accusandolo di non essere più “consapevole” (*woke*) perché non riesce a rendere ciò che fa qualcosa di “relazionabile” [...].³⁶

Ellis, che ha fatto della provocazione una delle sue cifre autoriali, racconta con un certo compiacimento i suoi contrasti con la *gay police*, la polizia culturale che impone anche alla comunità omosessuale codici di comportamento e di pensiero monolitici e applicati in modo implacabile. In questo contesto culturale paralizzato dalla censura *woke*, umorismo e ironia – che dell'ambiguità di significati e situazioni si nutrono – diventano motivo di sospetto e talvolta di sdegno. Ellis cita come esempio alcuni suoi tweet sul virus HIV e l'AIDS, a suo parere arguti, che hanno portato alla cancellazione, nel 2013, del suo invito dalla cerimonia di consegna dei GLAAD Awards. Al di là delle considerazioni personali sulla qualità dell'ironia di Ellis (piatta e greve), è indubbio che le sue battute hanno il coraggio di toccare uno dei momenti traumatici per la comunità gay degli ultimi decenni.

Lo stesso accade nelle esibizioni di Maysoun Zayid, un'attrice comica che trae ispirazione dalle proprie esperienze di donna arabo-americana affetta da paralisi cerebrale per scrivere i testi dei suoi spettacoli di *stand-up comedy*. Il saggio di Cinzia Schiavini – “Dal PC al CP: *political correctness*, genere, disabilità e arabofobia nella *stand up comedy* di Maysoun Zayid” – indaga il modo in cui la messa in scena

dell'intersezione di numerose identità marginali (l'attrice si descrive come musulmana, palestinese, del New Jersey, single e disabile) permette a Zayid di problematizzare gli irrigidimenti identitari e infrangere i binarismi del politicamente corretto per evidenziare le strategie di rimozione dal discorso pubblico delle identità non-normative.

Culture dell'oltraggio: #MeToo e l'ecologia narrativa del panico

Imprescindibile nei dibattiti su pregi e limiti delle forme di protesta contemporanee è il ruolo svolto dai social media. Secondo le analisi della generazione *woke* proposte da Zadie Smith e Bret Easton Ellis, le dinamiche davvero decisive, che fanno da cornice alle nuove guerre culturali, vanno ricercate nella trasformazione della produzione e della circolazione della conoscenza. Entrambi i romanzieri sottolineano come la diffusione capillare (e *non* regolamentata) dei social media abbia permesso ai monopoli della tecnologia di raccogliere informazioni su milioni di persone con un'accuratezza e una velocità senza precedenti, e, come conseguenza, di influenzare il comportamento dei lettori / utenti con un'efficacia la cui reale portata è tuttora difficile da stabilire. L'impatto politico ed economico dell'universo digitale contemporaneo ha del resto cominciato a essere visibile presso i lettori non specializzati solo dopo lo scandalo che all'inizio del 2018 ha coinvolto Facebook a causa della raccolta illecita di dati personali degli utenti effettuata da parte della compagnia di *data-mining* Cambridge Analytica.

Non è quindi possibile riflettere sulle nuove forme del politicamente corretto, che sono inseparabili dalle multiformi declinazioni dell'attivismo digitale commentate nel mio saggio, senza prendere in considerazione il panorama mediatico contemporaneo e il ruolo svolto dalle quattro multinazionali che hanno dominato negli ultimi anni il mercato tecnologico e mediatico: Google, Amazon, Facebook e Apple (GAFA). Ne è convinta anche Robyn Wiegman, curatrice del numero speciale di *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* pubblicato nella primavera del 2019 e dedicato alla controversa questione dei rapporti tra la regolamentazione della politica della sessualità – nella scia del successo del movimento #MeToo – e gli studi femministi.

Il vecchio adagio, secondo cui il centro commerciale è la cattedrale della società secolare, può essere aggiornato ora che Internet sta diventando la sfera pubblica del tardo capitalismo. In questo contesto di *hyper immediacy*, l'oltraggio trionfa, in particolare sotto gli auspici di sospetto, paura e cospirazione.³⁷

Il titolo del numero di *differences* dedicato alle reazioni delle intellettuali femministe alla mobilitazione online iniziata come #MeToo nell'ottobre 2017 – *Sexual Politics, Sexual Panics* – rimanda a un dibattito a più livelli: *La politica del sesso* è infatti il saggio del 1969 di Kate Millett cui si fa spesso risalire l'inizio dei Women Studies negli Stati Uniti. Il ruolo del sesso, inteso sia come enfasi sul genere femminile, sia come riconoscimento del diritto a una vita sessuale libera e indipendente, chiama

in causa concetti chiave della teoria femminista, da *solidarietà a consenso* – una nozione, quest’ultima, alla cui sempre ragguardevole stratificazione il #MeToo ha aggiunto nuovi livelli. Altrettanto importante è il ruolo del panico. Sia nell’accezione di “panico morale”, sia nella sua declinazione politica (associata al timore per la violenza dei migranti, più volte evocata da Donald Trump a mezzo di iperboli, o a quella della criminalità giovanile centrata sulla figura del “superpredatore” afro-americano o ispanico), evocare minacce incombenti, oltre a legittimare il sospetto nei confronti di ogni forma di differenza – riconfigurata come rischio potenziale –, rende implicitamente auspicabili forme più marcate di controllo da parte delle istituzioni, cui vengono attribuiti poteri maggiori in cambio di “protezione”. Per questo motivo ritengo importante soffermarmi sul titolo scelto da Wiegman per la sua introduzione: “Now, Not Now”. Adesso, non adesso. Prendere la parola oggi è importante, ma richiede cautele. Scandali e sospetti, quando si accompagnano alla richiesta di maggiori tutele e regolamentazioni, sono infatti funzionali a quella che Wiegman definisce “l’ecologia narrativa del panico”, un meccanismo retorico che svolge un ruolo fondamentale nel panorama mediatico contemporaneo, e in cui sensazionalismo e melodramma si sono rivelati strumenti della massima efficacia per generare profitti costruendo una narrazione semplificata di politica e società. Il nuovo millennio pare infatti caratterizzato dallo sviluppo esponenziale di un’*industria dell’oltraggio*, i cui prodotti di maggiore successo sono le cospirazioni. Anche nel caso di #MeToo, l’intensità virale della cultura dell’oltraggio tende a sabotare i tentativi di esaminare il rapporto tra, da un lato, il sostegno aperto a chi ha rotto il silenzio per rivelare la rete di connivenze e ricatti che rendevano sistematica l’impunità dei predatori sessuali, e, dall’altro, la valutazione critica. Il successo del movimento #MeToo ha portato nel corso di pochi mesi a sanzionare una serie di uomini (e alcune donne) accusati di azioni che vanno dall’intimidazione allo stupro, fino al ricatto professionale, e includono inoltre rapporti sessuali la cui natura non consensuale si rivela in modo esplicito solo retrospettivamente, come nel caso che ha coinvolto l’attore Aziz Ansari e a cui Eva Cherniavsky dedica parte del suo saggio, che apre il volume con l’ambizioso obiettivo di definire proprio la parola chiave: “#MeToo”.

A originare l’onda irrefrenabile di sostegno nei confronti delle donne che per prime avevano accusato di aggressione e stupro il produttore cinematografico Harvey Weinstein era stato – come anticipavo – l’hashtag #MeToo, creato sulla piattaforma Twitter il 15 ottobre 2017 da Alyssa Milano, attrice hollywoodiana, che nel farlo si era appropriata di un’espressione lanciata dieci anni prima da Tarana Burke su un altro social media, Myspace. Il contributo di Burke – attivista afro-americana impegnata per anni nella creazione di servizi di sostegno per donne nere e ispaniche vittime di abusi sessuali – era stato immediatamente riconosciuto da Milano, che all’epoca del suo primo tweet con l’hashtag #MeToo non era al corrente degli impieghi precedenti della locuzione. Un momento chiave per decodificare le forze che hanno contribuito a fare di #MeToo un movimento mediatico globale è, secondo Cherniavsky, quello della cerimonia dei Golden Globes Awards che si è svolta il 7 gennaio 2018 a Beverly Hills. Tarana Burke e altre tre attiviste erano state invitate sul palco insieme ad alcune fra le attrici più popolari di Hollywood per

sottolineare l'importanza di un'alleanza tra donne capace di superare, in sintonia con i valori intersezionali, le inevitabili diversità che segnano l'esperienza femminile. Quell'occasione è esemplare delle ragioni che fanno di #MeToo una forma di protesta del tutto compatibile con il mantenimento dello status quo neoliberista:

Non intendo qui sottolineare ciò che è ovvio – che #MeToo è basato sui social media – ma che le sue politiche si realizzano *esclusivamente* nella produzione di pubblicità [publicity]: #MeToo è una piattaforma aperta per la rivelazione pubblica del privilegio e degli abusi sfrenati maschili. Non è tanto il mezzo per un fine (un incoraggiamento alle donne perché si organizzino e creino un “movimento”) quanto piuttosto la realizzazione di un fine: una cornice *autonoma* (extra-istituzionale) in cui procedere con l'elaborazione di nuove, e più eque, norme di condotta maschile.³⁸

Il rapido successo di #MeToo e l'avvicinarsi di scandali e licenziamenti che ne è conseguito non sarebbero quindi dovuti alla nuova, o ritrovata, forza del femminismo, ma alla sintonia ideale tra l'imposizione di limiti all'azione di alcuni soggetti maschili in posizione di potere e una cultura aziendalista che individua maggiori possibilità di profitto nell'applicazione di valori quali la gestione del rischio e la responsabilità individuale. Si tratta, osserva Cherniavsky, di un modo di ottimizzare la gestione delle risorse umane introducendo nuove restrizioni e legittimando forme di sorveglianza che rendono sempre più esiguo lo spazio non regolato da aziende e istituzioni. La richiesta politica che implica un'analisi del potere nelle sue manifestazioni strutturali, quale era il MeToo di Tarana Burke, scompare quando l'enfasi viene posta sulla configurazione psicologica e comportamentale di alcuni soggetti specifici, il cui (possibile) castigo viene offerto quale risoluzione rassicurante. La richiesta di trasformazione politica si traduce così in un nuovo codice di condotta, che può essere accolto proprio in virtù della propria funzionalità a un sistema che verte sulla riproduzione delle disuguaglianze. Il destino del #MeToo rischia quindi di replicare quello degli “spazi protetti” e delle “microaggressioni”, la cui deriva manageriale contribuisce all'attuale clima di censure e boicottaggi; una volta recepita a livello amministrativo e sancita quale pratica ufficiale, l'idea di creare degli spazi protetti, in cui nessuno si sentisse a disagio nel toccare temi potenzialmente delicati, ha portato all'impossibilità di parlare di questioni controverse, tanto che oggi, come osserva Cherniavsky, “le discussioni sul razzismo vengono bloccate se gli studenti bianchi dichiarano di sentirsi *unsafe*”.³⁹

Quale che sia la valutazione complessiva del fenomeno #MeToo, al momento difficile da decifrare visto che molte delle storie che ne hanno scandito i primi mesi sono ancora nelle prime fasi dell'iter processuale,⁴⁰ è indubbio che la ricaduta mediatica del movimento sia stata imponente. Un esempio di primo piano è la serie televisiva *House of Cards*, di cui Nicolangelo Becce offre, in chiusura, un'originale analisi basata sulla linguistica dei corpora. Il suo saggio – “My Turn’: il movimento #MeToo e l'ultima evoluzione di *House of Cards*” – si interroga sulla trasformazione del personaggio di Claire Underwood nella sesta stagione della serie, e la legge come esempio della rielaborazione culturale del rapporto fra femminilità e potere nella scia degli eventi mediatici collegati al #MeToo. La morte di Frank

Underwood, marito di Claire e protagonista delle prime stagioni di *House of Cards*, era stata inserita nella sceneggiatura solo dopo il licenziamento dell'attore che lo interpretava, Kevin Spacey, travolto dalle accuse di molestie sessuali. Becce suggerisce che, sebbene i dati quantitativi indichino come per la prima volta lo spazio attribuito a donne e uomini sia quasi equivalente, parlare di una svolta femminista della serie sarebbe fuori luogo. In effetti a muovere Claire sono una brama di potere e un disprezzo machiavellico delle regole che la rendono indistinguibile dai modelli maschili che la circondano. Anche i codici associati alla fragilità femminile vengono consapevolmente usati da Claire per manipolare l'opinione pubblica. Sotto la patina di simpatia per le richieste del movimento #MeToo, prende così forma l'insinuazione di un uso strumentale del sesso, una mossa retoricamente affine alle strategie di difesa elaborate dagli studi legali che hanno difeso in questi anni decine di uomini sotto accusa.⁴¹

Per molti aspetti è ancora prematuro parlare di #MeToo in termini generali: troppe e troppo specifiche le storie e le tematiche di cui si compone questo grande mosaico della politica del sesso contemporanea. Non è un caso che le intellettuali che scelgono di prendere la parola, lo facciano a partire dagli elementi disponibili per ragionare su casi specifici, come nel caso Eva Cherniavsky (che parla di Aziz Asnari), Laura Kipnis (Al Franken),⁴² o Kate Manne (Brett Kavanaugh)⁴³, mentre altri studi si focalizzano sull'evoluzione storico-legale di concetti specifici, come *sexual harassment*.⁴⁴ Resta, per tutte, la consapevolezza che nell'età dei social media la velocità con cui mutano argomenti, terminologie e forme della comunicazione condanna ogni tentativo di sistematizzazione a un'obsolescenza immediata.

Molte delle voci che hanno trovato spazio nel mio saggio lamentano la deriva intollerante e censoria delle comunità di giovani attivisti che hanno individuato nei social media uno strumento efficace di azione politica. Si tratta naturalmente di una selezione parziale, certo influenzata dalle cesure intergenerazionali individuate da tutti (*tutti*) i saggi sull'argomento presenti nella mia bibliografia. Non è dunque irrilevante il fatto che non ci siano *millennials* tra gli autori di questo numero, che non si propone del resto di offrire un quadro esaustivo dei codici del politicamente corretto contemporaneo, quanto piuttosto di illuminare un aspetto del dibattito culturale statunitense poco noto in Italia. Nell'auspicio che presto si pubblichi una nuova sezione di *Ácoma* in cui questi temi vengano affrontati da una prospettiva *woke*, è importante sottolineare gli effetti positivi – nei termini di una accresciuta consapevolezza, sia nei gruppi privilegiati sia in quelli discriminati – dello sforzo di arginare gli stereotipi offensivi *anche* attraverso boicottaggi e censure. Allo stesso modo, l'attivismo digitale *woke* legato a iniziative come #RhodesMustFall, il movimento di protesta iniziato all'Università di Cape Town nel 2015, ha avuto effetti tangibili e importanti. Dapprima ha portato alla rimozione della statua di Cecil Rhodes in Sudafrica, e in seguito ha indotto gli studenti dell'Oriel College di Oxford a chiedere un'analogo rimozione per contestare il prestigio ancora oggi attribuito a Rhodes e, implicitamente, all'eredità culturale del razzismo imperialista.⁴⁵ Le proteste hanno ispirato negli Stati Uniti una serie di iniziative analoghe riguardanti statue di generali confederati e altre figure note per le loro idee razziste. Si tratta di un importante processo di riflessione sulla legittimazione morale offerta dall'arte pubblica, e dalla

toponomastica, al suprematismo razzista bianco. Il processo è ancora in corso, e ha portato a decine di esempi di *destatueing* (rimozione delle statue) e *denaming* (cambio del nome di strade, scuole o edifici) ispirati dall'attivismo digitale e dalla sua capacità di agire a livello internazionale.⁴⁶

Non può dunque essere la completezza di temi o prospettive l'obiettivo di questa riflessione sulle forme del politicamente corretto 2.0. Per descriverla prenderò a prestito le parole di Robyn Wiegman, che ci invita a considerare il numero di *differences* da lei curato come "un archivio di problemi emergenti nel panorama affettivo del 2018".⁴⁷ I saggi pubblicati da *Ácoma* sul politicamente corretto arrivano un anno più tardi, negli ultimi mesi del 2019, ma condividono un progetto simile: quello di offrire un archivio – inevitabilmente parziale e radicato nelle aree di competenza di chi scrive – di questioni che stanno trasformando, *oggi*, il modo di pensare letteratura e società a partire da un lessico politico la cui rilevanza transculturale potrà essere verificata solo dagli studi a venire.

NOTE

* Valeria Gennero insegna Letteratura angloamericana e Metodologia e storia della critica letteraria all'Università di Bergamo. Le sue pubblicazioni più recenti riguardano la narrativa angloamericana del Novecento e il ruolo delle teorie di genere nel dibattito letterario contemporaneo.

1 "President Obama in conversation with Yara Shahidi and Obama Foundation Program Participants", *Obama Foundation Summit*, Chicago, 29 ottobre 2019, *YouTube*, upload dell'Obama Foundation, 30 ottobre 2019, [youtube.com/watch?v=loz96L5xASK](https://www.youtube.com/watch?v=loz96L5xASK). Per tutte le fonti online, ultimo accesso 29 novembre 2019.

La traduzione della citazione in esergo è mia, così come tutte le altre in questo saggio, salvo dove specificato.

2 Michael Arceneaux, "I respect you immensely, Barack Obama, but I don't need lessons about 'being woke' and 'cancel culture'", *The Independent*, 30/10/2019, [independent.co.uk/voices/obama-woke-meaning-michelle-cancel-culture-foundation-chicago-a9178436.html](https://www.independent.co.uk/voices/obama-woke-meaning-michelle-cancel-culture-foundation-chicago-a9178436.html).

3 "woke, adj.2", *OED Online*, Oxford University Press, [oed.com/view/Entry/58068747](https://www.oed.com/view/Entry/58068747). Questa voce è stata introdotta per la prima volta nell'*Oxford English Dictionary* Third Edition del luglio 2017.

4 David Shariatmadari, "Cancelled for sadfishing: the top 10 words of 2019", *The Guardian*, 14/10/2019, [theguardian.com/science/2019/oct/14/cancelled-for-sadfishing-the-top-10-words-of-2019](https://www.theguardian.com/science/2019/oct/14/cancelled-for-sadfishing-the-top-10-words-of-2019).

5 Tehama Lopez Bunyasi e Candis Watts Smith, *Stay Woke: A People's Guide to Making All Black Lives Matter*, New York University Press, New York 2019, pp. 1-2.

6 Todd Spangler, 'Black-ish' Star Yara Shahidi Kicks Off Political-Engagement Campaign With NowThis", *Variety*, 18/04/2018, [variety.com/2018/digital/news/yara-shahidi-eighteen-x-18-political-nowthis-1202756937/](https://www.variety.com/2018/digital/news/yara-shahidi-eighteen-x-18-political-nowthis-1202756937/).

7 "President Obama in conversation with Yara Shahidi and Obama Foundation Program Participants", cit.

8 Shahidi ha poi commentato l'incontro e difeso le ragioni dell'attivismo digitale; cfr. Ingrid Schmidt, "Yara Shahidi Responds to Criticism of Obama 'Call-Out Culture' Comments: 'He Addressed the Nuance'", *Hollywood Reporter*, 4/11/2019, [hollywoodreporter.com/news/yara-shahidi-criticism-obama-call-culture-comments-1251959](https://www.hollywoodreporter.com/news/yara-shahidi-criticism-obama-call-culture-comments-1251959).

9 Michael Arceneaux, *I Can't Date Jesus: Love, Sex, Family, Race, and Other Reasons I've Put My Faith in Beyoncé*, Atria Books, New York 2018.

- 10 Arceneaux, "I respect you immensely", cit.
- 11 Victoria Carty, *Social Movements and New Technology*, Routledge, New York 2015.
- 12 Ivi, p. 1.
- 13 Su questo tema rimando a: Valeria Gennero, "Cicatrici: crimine e comunità in *Orange Is the New Black*", in Nicoletta Di Ciolla, Anna Pasolini e Nicoletta Vallorani, a cura di, *Raccontare il viaggio. Crimini di migrazione e narrazioni di resistenza*, Mimesis, Milano 2018, pp. 147-69; Id., "La gabbia è piena. *Orange Is the New Black* e il Complesso Carcerario Industriale", di prossima uscita su *Iperstoria. Testi letterature linguaggi*, 14 (autunno-inverno 2019), www.iperstoria.it/.
- 14 Kimberlé Crenshaw, "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics", *The University of Chicago Legal Forum*, vol. 1989: *Feminism in the Law: Theory, Practice and Criticism*, pp. 139-67; articolo disponibile all'indirizzo chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8.
- 15 Si veda quale esempio il sito del Lesbian, Gay, Bisexual, Transgender, Queer, Intersex, Asexual Resource Center (LGBTQIA Resource Center) all'Università della California - Davis, lgbtqia.ucdavis.edu. Molti acronimi di formazione recente aggiungono un + alla lettera finale per segnalare l'apertura a nuove possibili configurazioni identitarie.
- 16 Brian L. Ott e Greg Dickinson, *The Twitter Presidency: Donald J. Trump and the Politics of White Rage*, Routledge, New York 2019.
- 17 L'edizione online 2019 del Dizionario Il Ragazzini definisce il sostantivo *no-platform*: "politica di negazione di uno spazio di espressione, discussione, comunicazione a determinati soggetti o gruppi". Nella sezione di approfondimento "Word Watch" troviamo il seguente commento: "Si tratta della prassi nata nelle università britanniche per impedire a individui e organizzazioni giudicate razziste e/o fasciste di prendere parte a dibattiti, fare propaganda o candidarsi alle cariche del sindacato degli studenti, di recente estesa all'ambito della politica della sessualità". *Il Ragazzini 2019*, Zanichelli, Bologna 2018.
- 18 Teresa Watanabe, "UC Berkeley keeps a lid on 2,000 protesters, allowing conservative commentator Ann Coulter to speak", *Los Angeles Times*, 22/11/2019, latimes.com/california/story/2019-11-22/uc-berkeley-keeps-a-lid-on-2-000-protesters-allowing-conservative-commentator-ann-coulter-to-speak.
- 19 Frances Dinkelspiel, "One Day, One Night: The Fuse That Lit the Battles of Berkeley", *Berkeleyside*, 31/1/2018, berkeleyside.com/2018/01/31/one-day-one-night-fuse-lit-battles-berkeley.
- 20 Joan Wallach Scott, "The Campaign against Political Correctness: What's Really at Stake", in Christopher Newfield e Ronald Strickland, a cura di, *After Political Correctness: The Humanities and Society in the 1990s*, Westview Press, Boulder, CO 1995, pp. 111-27 (cit. a p. 111).
- 21 Ellen Messer-Davidow, "Manufacturing the Attack on Liberalized Higher Education", *Social Text*, 36 (Autumn 1993), pp. 40-48 (cit. a p. 42), *JSTOR*, DOI: 10.2307/466388.
- 22 La lettera è disponibile (dal 30/10/2019) all'indirizzo thefire.org/email-from-erika-christakis-dressing-yourself-email-to-silliman-college-yale-students-on-halloween-costumes/.
- 23 Cfr. Howard Schwartz, *Political Correctness and the Destruction of the Social Order: Chronically the Rise of the Pristine Self*, Palgrave MacMillan, New York 2016 (2018²), pp. 175-88; Greg Lukianoff e Jonathan Haidt, *The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas Are Setting Up a Generation for Failure*, Penguin Press, New York 2018, pp. 56-57.
- 24 Il documento è disponibile (dal 15/6/2018) all'indirizzo news.yale.edu/2018/06/15/yales-commitment-free-expression.
- 25 Pubblicato a inizio novembre 2019 presso Atria/One Signal Publishers, New York.
- 26 Robert Boyers, *The Tyranny of Virtue: Identity, the Academy, and the Hunt for Political Heresies*, Scribner, New York 2019, p. xiii.
- 27 Ivi, p. xv.
- 28 Brian Morton, "Virginia Woolf? Snob! Richard Wright? Sexist! Dostoyevsky? Anti-Semite!", *New York Times*, 8 gennaio 2019, nytimes.com/2019/01/08/books/review/edith-wharton-house-of-mirth-anti-semitism.html.
- 29 *Ibidem*.
- 30 Arnold Weinstein, "Closed Minds, Great Books", *The New York Times*, 21/6/2015, nytimes.com/2015/06/22/opinion/closed-minds-great-books.html.

-
- 31 Alice Randall, "Why Are We Still Teaching *To Kill a Mockingbird* in Schools?", *NBC News*, 19/10/2017, nbcnews.com/think/opinion/why-are-we-still-teaching-kill-mockingbird-schools-ncna812281.
- 32 Zadie Smith, "Fascinated to Presume: In Defense of Fiction", *The New York Review of Books*, 66, 16 (24 October 2019, nybooks.com/articles/2019/10/24/zadie-smith-in-defense-of-fiction/) ("Mi affascina presumere", trad. it. di Martina Testa, *Internazionale*, 1335, 29 novembre 2019, pp. 102-10, cit. a p. 104).
- 33 *Ibidem*.
- 34 *Ibidem*.
- 35 *Ibidem*.
- 36 Bret Easton Ellis, *White*, Knopf, New York 2019 (*Bianco*, trad. it. di Giuseppe Culicchia, Einaudi, Torino 2019, p. 131).
- 37 Robyn Wiegman, "Introduction: Now, Not Now", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 30, 1 (May 2019): *Sexual Politics, Sexual Panics*, p. 7.
- 38 Eva Cherniavsky, "Keyword 1: #MeToo", *differences*, cit., p. 18.
- 39 Ivi, p. 20.
- 40 In attesa del processo nei confronti di Harvey Weinstein, è appena stato pubblicato il libro di Ronan Farrow che dettaglia l'enorme rete di connivenze e l'imponenza dell'apparato economico e legale che ruota intorno ad alcune delle celebrità travolte dalle accuse: Ronan Farrow, *Catch and Kill: Lies, Spies and a Conspiracy to Protect Predators*, Fleet, London (*Predatori. Da Hollywood a Washington il complotto per ridurre al silenzio le vittime di abusi*, trad. it. di Eloisa Banfi, Annalisa Di Liddo, Barbara Murgia, Vincenzo Perna, Solferino, Milano 2019).
- 41 Tra i tanti esempi che costellano il libro di Farrow, segnalo le pagine 397-400.
- 42 Laura Kipnis, "What regrets about a hasty, high-profile #MeToo resignation reveal", *The Guardian*, 24/7/2019, theguardian.com/commentisfree/2019/jul/24/al-franken-resignation-metoo.
- 43 Kate Manne, "Brett Kavanaugh and America's 'Himpathy' Reckoning", *The New York Times*, 26/9/2018, nytimes.com/2018/09/26/opinion/brett-kavanaugh-hearing-himpathy.html.
- 44 Cfr. i contributi nel numero speciale *#MeToo and the Future of Sexual Harassment Law* (*The Yale Law Journal*, 128, 8, giugno 2018).
- 45 Cynthia Kros, "Rhodes Must Fall: Archives and Counter-Archives", *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 29 (2015), pp. 150-65, DOI: 10.1080/02560046.2015.1102270.
- 46 Cfr. Bailey J. Duhé, "Decentering Whiteness and Refocusing on the Local: Reframing Debates on Confederate Monument Removal in New Orleans", *Museum Anthropology*, 41, 2 (Autumn 2018), pp. 120-25, DOI: 10.1111/muan.12184.
- 47 Robyn Wiegman, "Introduction: Now, Not Now", *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 30, 1 (Maggio 2019): *Sexual Politics, Sexual Panics*, p. 10.
-

Rivisitare il politicamente corretto

Robert Boyers*

Poche idee ci sembrano oggi tanto familiari e logore come quella di *politicamente corretto*. Nessuno che conosca la cultura americana degli ultimi decenni potrà negare che se ne sia discusso fino allo sfinimento. Di conseguenza questa espressione ha finito oggi con l'indicare cose talmente diverse fra loro che risulta poco saggio impiegarla persino per riferirsi a quegli sviluppi che parrebbero davvero difficili da descrivere in altro modo. Quando il filosofo francese Bernard-Henri Lévy dichiara di aver sempre apprezzato il politicamente corretto, e poi continua associandolo alle buone maniere e allo spirito di tolleranza che impedisce alle persone di una società civile di usare epiteti svileni per parlare di chi è diverso da loro, risulta impossibile essere in disaccordo. Eppure pensare al politicamente corretto solo o comunque soprattutto in questo modo vuol dire ignorare ciò che di terribile viene commesso sotto regimi ideologicamente intolleranti e coercitivi. Come Lévy, anch'io sono grato che mi vengano risparmiati gli epiteti etnici che potrebbero in altre circostanze essere rivolti a persone come me. Ma non sono per nulla grato del fatto che, quando parlo in modo deciso e articolato di una questione delicata, e specialmente quando la mia prospettiva non è perfettamente in linea con quella di alcune parti del mio pubblico accademico, mi si dica che sto creando uno spazio non sicuro e un ambiente ostile, e che dimostro di non avere adeguatamente assimilato i protocolli e gli standard di correttezza stabiliti dalle istituzioni di istruzione superiore. Sebbene in mezzo secolo di lavoro a tempo pieno come accademico io non abbia mai subito personalmente un'accusa, o provocato una lamentela formale di studenti o colleghi, ho visto l'atmosfera nei campus diventare sempre più velenosa e notato come gran parte dei miei colleghi, bianchi e neri, giovani e più maturi, abbiano paura di dire qualsiasi cosa possa potenzialmente indurre qualcuno a presentare qualche rimostranza. Per quanto logora, e logorante, l'idea di politicamente corretto possa essere, continua a risultare utile per capire molto di ciò che oggi accade, e se abbandoniamo questa espressione dovremo trovarne un'altra per descrivere la situazione attuale.

Naturalmente la maggior parte di coloro che sono politicamente corretti, e che nulla di meno si aspettano dagli altri, di solito nega che l'espressione in qualche modo li riguardi o abbia a che fare con il loro punto di vista. Gli accademici e le persone più raffinate sanno come evitare l'accusa di essere inclini al conformismo ideologico. Pochi anni fa, nella mia stessa università, un docente di notevole esperienza, il presidente della commissione più potente del college, ha convocato un incontro speciale d'emergenza di tutti i docenti (la cosiddetta "commissione integrale") per discutere una voce a lui giunta riguardo a una "lettera segreta", inviata al Presidente dell'università, in cui una dozzina di colleghi aveva proposto che il presidente rivedesse la decisione di nominare un responsabile capo per la diversità (*Chief Diversity Officer*), sostenendo che l'ateneo non doveva cercare di "parlare con una voce unica"

sui temi relativi alla diversità. Nella sua e-mail pubblica, questo docente descriveva la lettera – che sottolineava di non aver letto – come “divisiva, escludente, demoralizzante e irrispettosa”, e continuava poi dichiarando che la nostra comunità era invece “inclusiva” e che “siamo noti perché concordiamo di dissentire” (“we agree to disagree”). Durante questa riunione, tenuta in un grande auditorium dell’università, i firmatari della lettera offensiva sono stati accusati di “slealtà” e di aver cercato di intralciare gli sforzi compiuti dall’ateneo per reclutare docenti e studenti appartenenti a minoranze. Il fatto che coloro che lanciavano queste accuse non avessero letto la lettera in questione, e che quella lettera non avesse nulla a che fare con questioni relative al reclutamento, se non per la figura professionale appena istituita, non è stato sufficiente a frenare i numerosi docenti che hanno alzato la voce per sottolineare il loro sostegno all’idea di “inclusività”. I dotti professori intervenuti hanno espresso la loro furibonda indignazione per una lettera che non avevano letto, e contro colleghi – tra i presenti, pochi hanno ammesso di aver firmato – che avevano osato sfidare quella che sembrava a molte persone di buonsenso una visione condivisa indiscutibilmente corretta. Quale visione? Quella per cui il fatto di mettere in discussione qualcosa anche solo remotamente collegato a razza o identità costituisce un’irragionevole violazione del decoro, dato che tutte le “questioni” sono già state “ufficialmente” concordate da un programma o da una commissione appositamente costituita e approvata dall’amministrazione.

Le parole pronunciate dal professore di ruolo che aveva scatenato la bufera – “siamo noti perché concordiamo di dissentire” – erano naturalmente volte a camuffare il fatto evidente che il dissenso è l’ultima cosa che molti influenti docenti delle istituzioni di istruzione superiore degli Stati Uniti sono oggi pronti a rispettare o tollerare. Il regime di intolleranza a cui un gran numero di docenti dichiaratamente liberali aderisce è talmente profondo e pervasivo che loro stessi non riescono a rendersi conto di quanto insidiosa sia questa forma di politicamente corretto. Il bravo professore che qualificava il testo della lettera offensiva e, per estensione, ciascuno dei suoi firmatari, come “divisivo” e “demoralizzante”, stava inconsapevolmente dando voce a un sentimento che accomuna le varietà di politicamente corretto dominanti tra le classi colte degli Stati Uniti contemporanei. Mettere in discussione la visione ufficialmente accreditata, e abbracciata da molte persone nel mondo accademico, specie quando questa visione riguarda questioni “delicate”, viene oggi considerato fuori luogo, illegittimo, un’espressione di “privilegio” o di *entitlement* (diritto acquisito), e quindi “ostile”. Il fatto che a dare inizio a queste discussioni siano spesso persone che sono a loro volta progressiste, o di sinistra, e per di più conosciute per aver preso parte a battaglie per la diversità e altre cause tipiche della cultura *liberal*, costituisce una “deviazione” ulteriore che fa infuriare coloro che ritengono che l’“inclusività” richieda da parte di tutti i colleghi un’adesione priva di ambiguità all’ortodossia dominante.

Viene la tentazione di descrivere gli scontri che agitano i campus americani con epiteti come “la politica dell’isteria”, e di ricordare come l’isteria sia da tempo un elemento che emerge occasionalmente nei sistemi politici. Tuttavia si ha anche la tentazione di osservare come la storia dell’intolleranza abbia spesso implicato sconvolgimenti che non sono affatto triviali e temporanei; inoltre in passato l’e-

spressione “politicamente corretto” è stata impiegata principalmente per identificare un tipo di comportamento politico il cui impatto sulla vita della maggior parte delle persone risultava alquanto modesto. A sinistra, vi si ricorreva per descrivere gli sforzi dei conservatori per nascondere fatti spiacevoli e negare così che fosse appropriato prendere in considerazione questioni potenzialmente imbarazzanti. Anche se i più giovani faranno fatica a ricordarlo, quella del politicamente corretto è stata, per almeno due decenni, una nozione prediletta soprattutto dalla sinistra, che giustamente intendeva mettere in evidenza l’ipocrisia di politici e intellettuali di destra. E senza dubbio gli anni della presidenza di Donald Trump sanciranno la crescita degli sforzi della destra per imporre una linea politica, e per accusare chi vi si oppone di indecenza inaccettabile. Gli attacchi saranno rivolti in particolare a chi sottolinea che la destra religiosa americana è finanziata principalmente dalle cosiddette “fondazioni per la famiglia”, che hanno l’obiettivo di distruggere l’istruzione pubblica e laica e si propongono – come ha apertamente spiegato un influente leader evangelico – di prendere “cristianamente” il controllo “di ogni aspetto e istituzione della società umana”. Indagini dedicate a questo aspetto cruciale della destra radicale verranno senza dubbio caratterizzate come attacchi alla religione stessa, e i vincoli del politicamente corretto indurranno i progressisti a muoversi nel dibattito pubblico con grande cautela.

La nostra percezione di cosa si intenda per politicamente corretto è però cambiata considerevolmente negli ultimi due decenni, in un periodo in cui molti intellettuali collocati a sinistra hanno rifiutato di ammettere che il loro impegno principale implica un attacco alla nozione di libertà formulata in testi classici quali il *Saggio sulla libertà* di John Stuart Mill. Negli Stati Uniti in particolare, gli accademici che si autodefiniscono *liberal* continuano a credere di sostenere la “differenza” e il dibattito anche mentre permettono un attacco su larga scala alle differenze di prospettiva e di opinione, imprigionati come sono nelle certezze imposte dalla postura politicamente corretta che hanno adottato e che offre loro la certezza di essere sempre nel giusto.

Mettete gli accademici di sinistra contemporanei – gruppo inquieto di cui continuo a pensare di far parte – di fronte a celebri passi del *Saggio sulla libertà* e proclameranno senza esitazione che Mill afferma ciò che ognuno di noi dà per scontato. NATURALMENTE pensiamo che la “tirannia della maggioranza” debba essere combattuta. NATURALMENTE comprendiamo che “impedire l’espressione di un’opinione è un crimine particolare, perché significa derubare [...] i posteri altrettanto che i vivi, coloro che dall’opinione dissentono ancor più di chi la condivide”:

se l’opinione è giusta, sono privati dell’opportunità di passare dall’errore alla verità; se è sbagliata, perdono [...] la percezione più chiara e viva della verità, fatta risaltare dal contrasto con l’errore.¹

Cosa può esserci di più ovvio? Così dirà la maggior parte degli accademici. NATURALMENTE, siamo consapevoli di come sia pericoloso accogliere acriticamente le idee del proprio “partito”, o “setta” o “classe”. Chi non lo sa? Chi tra di noi non sa che anche il fatto di abbracciare le vedute più ampie, e di avere l’approvazione di

altre persone colte come noi, non ci autorizza a ritenerle (e a ritenerci) “infallibili”? E comunque sì, c'è qualcosa di assurdo nel pensare di dover fare riferimento a qualcosa che è stato per molto tempo dato per scontato.

Eppure non è affatto ovvio che la maggior parte degli accademici progressisti di oggi sostenga davvero l'atteggiamento che dichiara di approvare. John Stuart Mill aveva in effetti notato tra i suoi contemporanei, più di centocinquanta anni fa, tratti ancora oggi evidenti:

“Nell'epoca attuale” scrive Mill, “che è stata descritta come ‘priva di fede, ma terrorizzata dallo scetticismo’, in cui gli uomini si sentono sicuri non tanto della verità delle loro opinioni quanto del fatto che non saprebbero che fare senza di esse, le pretese di un'opinione a essere protetta da attacchi pubblici si fondano non tanto sulla sua verità quanto sulla sua importanza per la società”.

Molti progressisti odierni, in modo simile a quello osservato da Mill, separano così “la presunzione di infallibilità” dall'opinione in sé e la attribuiscono all'indiscutibile e incontrovertibile utilità dell'opinione, con la conseguenza che le “idee eretiche” e coloro che osano affermarle devono essere, in un modo o nell'altro, messi a tacere, espulsi. L'ardente desiderio di dipingere una lettera scarlatta sul petto di chi non condivide la visione ufficiale in merito a una questione si è impossessato di molti intellettuali dichiaratamente *liberal*, e negli ultimi anni l'accademia ha cominciato ad assomigliare sempre di più a quella che il critico culturale David Bromwich ha definito “una chiesa tenuta insieme dalla caccia agli eretici”.

Quando Mill scriveva della minaccia alla libertà di “pensiero e discussione”, stava rispondendo, almeno in parte, alla tesi di Tocqueville secondo cui nelle società moderne il più grande pericolo per la libertà era sociale, e non legale o politico. Entrambi credevano che la pressione a uniformarsi, e i piaceri associati al conformismo, fossero abbastanza forti da far sì che in linea di massima tali società non avessero bisogno di mandare al rogo gli eretici o di condurre quei processi esemplari che sarebbero diventati tristemente noti nell'Unione Sovietica degli anni Trenta, quando un numero enorme di persone fu costretta a confessare “crimini” mai commessi e così certificare, davanti a tutti, che l'interesse principale della società stava nella salvaguardia della linea del partito e nell'individuazione dei “nemici”. Sia Mill, sia Tocqueville, sostenevano che, per molti versi, nelle società moderne la minaccia per la libertà, pur essendo considerevole, non determina un pericolo fatale.

“Viene così mantenuto”, scrive Mill, “uno stato di cose secondo alcuni molto soddisfacente perché, senza incidenti spiacevoli come multe o arresti, lascia apparentemente indisturbate tutte le opinioni predominanti, e nel contempo non vieta assolutamente l'esercizio della ragione ai dissenzienti malati di pensiero [...] Ma il prezzo di questa sorta di pacificazione è il completo sacrificio del coraggio morale e intellettuale”.

Ed è così che “una vasta parte delle intelligenze più attive e vivaci ritiene consigliabile tenere per sé i principi generali e i fondamenti delle proprie convinzioni”.

Per quanto sia triste ammetterlo, il regime del politicamente corretto odierno, imposto con severità punitiva in vari contesti culturali, è per alcuni aspetti più allarmante del regime descritto da Mill. Mentre il dissenso contemporaneo non viene "assolutamente" proibito (o almeno non sempre), neppure nell'Accademia americana, e benché non si abbia notizia di persone arrestate per aver espresso un'idea scorretta, capita invece molto frequentemente di osservare come intelletti "attivi e vivaci" siano spesso cacciati dalla comunità dei giusti dai loro stessi colleghi, e, in casi che hanno ricevuto attenzione nazionale, si siano ritrovati ufficialmente "inquisiti" – con modalità da caccia alle streghe – da commissioni accademiche, rischiando di perdere il posto di lavoro. Sempre più, gli accademici progressisti si sono abituati ad accettare quel tipo di "processo spiacevole" di cui sia Mill sia Tocqueville pensavano che avremmo potuto fare a meno, e questo persino in una cultura altamente conformista e incline a sostenere atteggiamenti politicamente corretti. Il prestigioso docente che aveva convocato un incontro straordinario di tutti i docenti per smascherare quella dozzina di colleghi che si diceva avessero espresso, in una lettera al presidente, opinioni "divisive" su questioni importanti e "delicate", sperava di suscitare una reazione indignata e offrire una dimostrazione pratica di cosa accade a chi provoca l'ira della comunità accademica. In quell'occasione i partecipanti attivi in quello che a molti sembrò un processo-farsa, condotto senza prestare attenzione alle prove o ai più elementari criteri di ragionevolezza, erano decisi a dimostrare che il nostro era quello che il critico Lionel Trilling aveva definito un "ambiente culturale totale", basato su "presupposti solidi, idee riconosciute e atteggiamenti condivisi". Nessuno rimase quindi sorpreso quando una professoressa a contratto, giovane ed entusiasta, si alzò e con voce nitida e sicura chiese agli autori della lettera di scusarsi con tutti i presenti "anche se le loro intenzioni non sono cattive e se la lettera che hanno scritto non dice specificamente quello che si dice che dica". Nessuna apprensione o disagio sulla dimensione da processo-farsa suggerita dalla sua affermazione, solo la certezza che coloro ufficialmente "nel giusto" devono affermare la loro adesione alla "verità" e insistere che gli altri si rendano conto di essere al di fuori della cerchia dei salvati.

Altri hanno già scritto in modo convincente delle leggi che sono entrate negli ultimi tempi in vigore anche a livello federale per assicurare che diversi tipi di "comportamento corretto" vengano garantiti nei campus universitari e altrove. Abbiamo molto sentito parlare di "linguaggio offensivo" e di "codici discorsivi", e sia pure con molte riserve abbiamo per lo più ritenuto che tali codici fossero una cosa positiva e necessaria. Non ho mai incontrato un accademico, progressista o conservatore, convinto che dovremmo accettare il razzismo o persone chiaramente offensive. Quando Donald Trump si lamenta per i protocolli e le protezioni che obbligano i datori di lavoro e le università a salvaguardare i cittadini da maltrattamenti o intimidazioni, e dichiara che queste tutele sono un esempio risibile di politicamente corretto, noi osserviamo che lui e i suoi amici non capiscono quel rapporto tra libertà e responsabilità, e tra dibattito e cortesia, che rende possibile una vera discussione.

In effetti però la situazione è sfuggita di mano. In un articolo sul *New York Times* Nicholas Kristof ha osservato come molti *liberal* vogliono essere inclusivi "con le

persone che non ci assomigliano – purché la pensino come noi”. In tutti gli Stati Uniti, gli accademici riconoscono senza problemi che “sono pronti a discriminare nelle assunzioni di personale” sulla base delle “posizioni ideologiche del candidato”.² Qui Kristof sta richiamando l’attenzione su qualcosa di più pernicioso della consueta “discriminazione” in virtù della quale ogni commissione per il reclutamento deve determinare se un candidato è in grado di gestire un ragionamento complesso oppure è incline a offrire interpretazioni letterarie ispirate da un modello ideologico semplicistico. In effetti, i segnali di un paradigma ideologico coerente e in linea con l’idea dominante di “correttezza” sono proprio quello che le commissioni cercano in un candidato all’assunzione o alla promozione. Quando Kristof suggerisce che “la cultura *liberal* sta collassando nell’auto-parodia e nell’isteria”, ci sta dicendo che l’atmosfera dominante in molte delle nostre istituzioni è fondamentalmente illiberale. In che senso illiberale? Nel senso che coloro che fanno domande disturbanti – per esempio su iniziative accademiche che hanno a che fare con razza, genere, etnia, o altre questioni incandescenti – si trovano ad affrontare non solo una legittima opposizione, ma la richiesta di sottomettersi a un sistema bene organizzato e amministrato da burocrati che sono chiaramente intolleranti nei confronti di eterogeneità e conflitti. Non è del tutto irragionevole affermare che, per molti accademici, il desiderio di ripulire il campus da coloro che fanno domande problematiche è diventata un’ossessione totalizzante. Kristof cita uno studio sulle “mentalità giudiziarie” di Cass Sunstein, uno studioso *liberal* dell’Università di Harvard, che “giunge alla conclusione che le migliori decisioni giudiziarie nascono dalle giurie divise, in cui i giudici sono costretti a prestare attenzione alle contro-argomentazioni”, una conclusione del tutto compatibile con la classica tesi di Mill sugli usi della divisione e del dissenso. Tuttavia, sebbene la visione di Mill possa incontrare il sostegno dei docenti più progressisti, molti dei quali la considererebbero teoricamente inattuabile, la spinta a creare un ambiente privo di attriti, basato su modi e atteggiamenti politicamente corretti, spingerebbe molti di quegli stessi studiosi alle espressioni di intolleranza furibonda che hanno ispirato le riflessioni di Kristof, Sunstein e altri pensatori progressisti analogamente preoccupati.

Chi non ha avuto modo di osservare personalmente i tipi di isteria cui abbiamo fatto riferimento troverà difficile giustificare tutta l’attenzione dedicata a questi sviluppi, ma è sufficiente volgere l’attenzione alla diffusione dell’idea indicata con il termine “micro-aggressione” per capire come stanno le cose. Anche questo concetto è già stato oggetto di numerose analisi. E anche in questo caso non sorprende che molti di coloro coinvolti da questa isteria continuino a negarne la realtà e a sostenere che si tratta semplicemente di incoraggiare un ambiente fatto di rispetto e cortesia. Chiedere a qualcuno di rendersi conto di come alcune espressioni siano potenzialmente offensive è una cosa, sostengono, cui nessuno ha ragione di opporsi; e sottolineare piccole negligenze o errori inconsapevoli, o richiamare chi usa il linguaggio in modo scorretto non può che giovare a tutti. Che importa se il richiamo è spesso preludio al lancio di accuse e alla messa alla gogna di “trasgressori” che hanno, con una frase superficiale o con un’espressione informale, creato un “ambiente ostile” che non può essere tollerato e da cui la persona colpevole deve essere allontanata? Spesso, si dice, un lapsus o un riferimento inconsapevol-

mente “offensivo” rivela di più a proposito delle “vere” convinzioni di un collega di quanto faccia un insulto deliberato. Prestare attenzione ai propri lapsus o alle disattenzioni, dicono, è un modo di lavorare allo scopo di eliminare espressioni o comportamenti che creano disagio. Chiaramente, ritengono che il regime di sorveglianza da loro instaurato sia positivo nei suoi effetti, non importa quanto limiti lo spazio di discussione inducendo la maggior parte delle persone a tenere la bocca chiusa per il timore di “offendere” qualcuno che è stato preparato a sentirsi offeso.

Naturalmente i più a rischio sono quelli che è diventato consueto descrivere come “i legittimati” (“the entitled”), cioè coloro che possono in effetti essere spinti a sfidare il consenso e non desistere. Nell’universo delle “micro-aggressioni”, il termine *entitlement* viene usato per riferirsi a persone che si ritiene abbiano, in virtù di un “diritto acquisito”, il potere di ferire e parlare con autorità; ma, come ben sa chiunque dia valore al dibattito e alle differenze, la legittimazione è piuttosto di tutti coloro che hanno la volontà di farsi sentire, affrontare le critiche, e procedere senza sapere con certezza se quello che dicono sarà applaudito o meno. Quella per cui solo chi è potente e sicuro si sentirà legittimato a parlare è una nozione puerile e fa parte di quegli assunti deplorabili divulgati da persone secondo le quali l’idea di micro-aggressione è stata creata per tenerli al riparo dal dover affrontare controversie e difficoltà. Senza dubbio esistono insulti veri, e autentici attacchi e sofferenze genuine di cui lamentarsi, e senza dubbio le persone oneste vorranno esserne informate e fare il possibile per porvi rimedio. Il concetto di micro-aggressioni ha però offuscato la distinzione tra l’immaginato e l’effettivo, l’importante e il banale, e ha esacerbato la tendenza a insistere su una visione particolarmente ristretta e oppressiva della correttezza.

L’esito di questi sviluppi recenti è che il politicamente corretto governa ora buona parte del discorso politico e culturale in cui gli intellettuali prendono oggi la parola. Questo è discernibile in modi che sono ovvi e talvolta anche disorientanti. Un prestigioso intellettuale nero, invitato a parlare in numerosi convegni accademici organizzati in occasione dei cinquant’anni dalla pubblicazione del controverso *Moynihan Report*, afferma di fronte a un grande pubblico che è diventato impossibile parlare della “famiglia nera” nelle conversazioni pubbliche sulla vita dei neri in America. Perché? Perché chi lo fa, qualunque sia la sua intenzione, viene inevitabilmente accusato di “incolpare le vittime”, e cioè di suggerire che un aspetto dei problemi affrontati dai neri americani possa avere a che fare con la “crisi” della famiglia nera, secondo la tesi delineata da Moynihan. Il semplice fatto di prendere sul serio questo filone di ricerca è oggi considerato da molti intellettuali *liberal* una violazione particolarmente perniciosa di un consenso che si vorrebbe intoccabile. Nessuno può ragionevolmente opporsi al desiderio di sottoporre il *Moynihan Report* a discussione e confutazioni. Il problema è che il fatto stesso di parlarne è considerato offensivo e quindi inaccettabile.

Il modello di *pensiero di gruppo* (*groupthink*) attualmente in voga – specie nel contesto accademico – ritiene inoltre scorretto e presuntuoso mettere in dubbio costruzioni retoriche che sono oggi comunemente accettate mentre un tempo erano considerate ingenua e sciocche, se non peggio. Durante un recente incontro pubblico, un importante intellettuale americano ha iniziato una serie di frasi con espressioni

come “i bianchi pensano”, “i bianchi sentono”, “i bianchi non riescono a capire” e così via. Queste espressioni mi sembravano, mentre le ascoltavo, non “scorrette” nel senso di “inaccettabili” e “offensive”, ma assurde in base al vecchio senso di “scorrette”, perché la loro premessa era che i bianchi pensano e sentono nello stesso modo e, come gruppo, riescono a capire solo certe cose, mentre le persone che appartengono ad altri gruppi sono in grado di capire... cosa? Tutto? Quando durante quell'incontro ho chiesto se l'espressione “i bianchi” includeva la defunta scrittrice sudafricana Nadine Gordimer, o Katha Pollitt, la giornalista di *Nation*, o il romanziere Russel Banks, la risposta è stata che “naturalmente” non erano questi i tipi di “bianchi” a cui si faceva riferimento. “Ma allora le formulazioni sono quanto meno volutamente imprecise,” ho detto, “e, quel ch'è peggio, se vengono adottate da un pubblico o da lettori impressionabili possono fare molti danni, non crede?”

Anche una semplice obiezione a una retorica intenzionalmente imprecisa e aggressiva come quella che ho citato, pur se avanzata in modo rispettoso, porta a essere considerati responsabili di scorrettezza politica, per diventare un modello di *entitlement* o “privilegio” da cui un intellettuale rispettabile dovrebbe guardarsi. Come osa obiettare a quel tipo di linguaggio, mi ha detto un dottorando dopo questo evento, quando sa benissimo cosa vuole dire l'espressione “i bianchi”. Vuole dire, ho risposto, che è diventato accettabile, anche in un contesto universitario, dire cose indifendibili e fuorvianti e aspettarsi che nessuno le metta in dubbio. E l'effetto di questo stato di cose è che la maggior parte degli intellettuali si guarderà dal farsi coinvolgere in dispute che hanno a che fare con la disonestà o la malizia intellettuale.

Potrà sembrare strano ai lettori che non trascorrono molto tempo nell'accademia scoprire che gli intellettuali sono suscettibili alle varietà di pensiero di gruppo che ho citato, eppure ci sono molte ragioni convincenti per spiegarlo. Da un lato, come ha puntualizzato Jonathan Haidt in *The Righteous Mind*,³ gli accademici quando discutono, come le altre persone, “preferiscono sembrare nel giusto piuttosto che essere nel giusto”. E quindi “cercano ragioni per convincere sé stessi di aver fatto la scelta ‘giusta’”. Entro i confini di una comunità che tende a compiacersi della propria disciplinata adesione a un insieme di idee “illuminate”, le deviazioni che un tempo erano considerate segno di una cultura intellettuale robusta e varia, sono diventate via via intollerabili, dati gli strenui tentativi di creare una “cultura totale” da parte della comunità accademica. Sebbene nuove idee, nuove prove e opere poco familiari possano di tanto in tanto sfidare per un attimo la visione accreditata su cui si basa la posizione ufficiale dell'istituzione, quello che Peter Wason ha definito “*bias di conferma*” farà in modo che le nuove prove o idee, per quanto disturbanti o convincenti, saranno accolte solo in modalità che confermano quello che è già stato deciso alla luce del consenso illuminato. Un'ampia gamma di test psicologici, condotti in diversi contesti, ha dimostrato che non ci sono prove che una classe docente molto colta sia maggiormente incline di gruppi meno privilegiati a pensare in modo indipendente, e cioè a vagliare idee nuove e trarne conclusioni diverse da quelle accreditate. Come Haidt nota, a partire dalle conclusioni della ricerca di David Perkins, gli accademici tendono ad avere un quoziente d'intelligenza più alto della media, e di conseguenza sono “in grado di addurre un numero maggiore di ragioni” per motivare ciò in cui credono. Ma

le persone con un IQ alto offrono solo “un numero maggiore di argomentazioni favorevoli alla propria tesi” e “non sono migliori degli altri nel trovare argomenti a sostegno dell’altra prospettiva”. Questo è particolarmente disturbante – dovrebbe essere particolarmente disturbante – nella cultura dell’università, in cui la differenza di prospettive e idee, e la resistenza alle formule accreditate, dovrebbero essere al centro della missione istituzionale.

In questo momento gli accademici tendono sempre più a comportarsi come membri di un gruppo d’interesse, le cui opinioni vengono tenute in considerazione e avvalorate quali segni di appartenenza a una élite politicamente virtuosa e di alto status sociale. Un tempo era possibile supporre che questo particolare gruppo d’interesse – visto il suo esplicito impegno nel campo dell’istruzione – desiderasse promuovere una genuina varietà di opinioni, se non altro per indebolire il *bias* di conferma che tutti quanti condividiamo, e che costituisce una “caratteristica intrinseca” di quella che Haidt chiama “la nostra mente argomentativa”. Invece la tendenza ideologica nell’accademia progressista al giorno d’oggi fa sì che il *bias* di conferma sembri alla maggior parte degli accademici non un pericolo bensì una caratteristica del tutto desiderabile della nostra impresa collettiva. In fondo gli accademici politicamente corretti di oggi non possono sopportare il pensiero che altre persone colte e degne di rispetto possano legittimamente dissentire da loro su questioni emotivamente importanti, e sono infastiditi dall’idea che l’università sia un luogo in cui offrire uno spazio in cui gli individui possano partecipare attivamente al tentativo di smentire e modificare idee accreditate. La richiesta di “spazi protetti” nei campus è la richiesta di un ambiente in cui nessuno osi pronunciare parole sconcertanti o demoralizzanti. Quello che Camus aveva definito “il libero scambio della conversazione” è ormai considerato una attività legittima solo per chi è stato condizionato a tenere gli atteggiamenti corretti ed è disposto a tollerare solo un pluralismo dell’identico.

NOTE

* Robert Boyers è editor di *Salmagundi*, Professor of English allo Skidmore College, e Director del New York State Summer Writers Institute. È autore di dieci libri e curatore di una dozzina di altri. Scrive spesso per riviste quali *Harper’s*, *The New Republic*, *The Nation*, *Yale Review*, *Granta*. Una versione leggermente modificata di questo saggio di Robert Boyers compare con il titolo “The Academy as Total Cultural Environment”, nel volume, appena pubblicato *The Tyranny of Virtue: Identity, The Academy and the Hunt for Political Heresies*, Scribner, New York 2019. La traduzione è di Valeria Gennero. Si ringrazia l’autore per averci gentilmente concesso di tradurre e pubblicare questo estratto.

1 J. Stuart Mill, *On Liberty*, dalla traduzione di Stefano Magistretti (Il Saggiatore, Milano 2012). Riporto questa traduzione anche per tutte le successive citazioni da quest’opera [NdT].

2 Nicholas Kristof, “A Confession of Liberal Intolerance”, 7 Maggio 2016, <https://www.nytimes.com/2016/05/08/opinion/sunday/a-confession-of-liberal-intolerance.html>, ultimo accesso 10 ottobre 2019 [NdT].

3 In italiano, Jonathan Haidt, *Menti tribali. Perché le brave persone si dividono su politica e religione*, Codice, Torino 2013 [NdT].

Perché la libertà di parola non è un valore accademico

Stanley Fish*

Libertà di parola vs. libertà di indagine: le università non si occupano di democrazia

Il mio titolo è intenzionalmente provocatorio perché sono in molti a credere che la libertà di parola sia il valore accademico più importante. Questa è una dichiarazione elaborata da una commissione dell'Università di Chicago nel 2015: "A partire dalla sua fondazione, l'Università di Chicago si è dedicata alla protezione e alla celebrazione della libertà d'espressione quale elemento essenziale della cultura accademica."¹ Il mio dissenso nei confronti di questa visione (che è stata approvata da numerosi atenei) è basato sulla distinzione tra libertà di parola e libertà di indagine [*inquiry*]. La libertà di parola è un valore democratico, perché in una democrazia il governo dovrebbe evitare di consacrare determinati discorsi e stigmatizzarne altri, così da comportarsi da mediatore onesto, e garantire quindi un sistema di riferimento e uno spazio aperto alla competizione tra idee e tra proposte politiche. In questa prospettiva, ogni voce ha il diritto di essere ascoltata, almeno in teoria (in effetti, le differenze di risorse a disposizione si tradurranno quasi sempre in differenze nel numero di persone che si riesce a raggiungere).

Nel mondo accademico, d'altra parte, il valore etico dominante è la libertà d'indagine e non la libertà di parola, e tale indagine viene svolta solo da coloro la cui competenza è stata certificata: non tutte le voci vengono prese in considerazione. Il diritto di prendere la parola nella conversazione scientifica non può essere acquisito versando una quota associativa: per ottenerlo bisogna superare una serie di controlli e una selezione rigorosa. Decidere chi *non* avrà la possibilità di prendere la parola è il compito quotidiano dei consigli di dipartimento, delle commissioni di concorso, e dei comitati di redazione delle riviste scientifiche. I discorsi accademici seguono uno schema, e sono limitati a questioni e a prospettive considerate significative dal punto di vista professionale e scientifico. Studenti e docenti che, sempre più spesso, invocano "libertà di parola" fanno riferimento a un valore che non sempre è rilevante dal punto di vista accademico.

[...] L'indagine accademica non è infatti "libera" nel senso del Primo Emendamento, bensì in un senso molto speciale: il suo percorso non dovrebbe infatti essere ostruito dall'approvazione a priori di particolari punti di vista, o dal rifiuto di determinate prospettive prima che vengano ascoltate e valutate. L'indagine non dovrebbe inoltre essere distorta da pressioni esterne, non importa se esercitate da chiese, politici, genitori, finanziatori o interessi corporativi. La libertà accademica fondamentale (che è anche un obbligo) è quella di seguire le prove ovunque esse conducano, e quella libertà porta con sé la responsabilità di deci-

dere quali prove debbano essere considerate e quali no, quali relatori ascoltare e quali mandare via. Non vi è chiaramente nulla di democratico in questa indagine; sarebbe meglio descriverla come una selezione darwiniana, anche se, invece della sopravvivenza del più adatto, abbiamo quella di chi è rimasto seduto al tavolo dopo che i voti sono stati contati.

Ciò che abbiamo detto vale sia per le università private sia per quelle pubbliche, anche se solo queste ultime sono sottoposte ad azioni di tipo penale se violano il Primo emendamento. Le università private non sono tenute a rispettarlo (hanno maggiore spazio discrezionale, come le altre associazioni o imprese private), ma ciononostante la maggior parte lo fa. Ci sono naturalmente delle differenze. Un'università privata affiliata a un'organizzazione religiosa può pretendere che i docenti aderiscano alla stessa confessione, mentre un'università pubblica non potrebbe farlo senza infrangere il diritto costituzionale alla libertà religiosa sancito dall'Establishment Clause. Tuttavia, in quasi tutti i casi, sia le università pubbliche sia quelle private aderiscono agli stessi principi – non quelli del Primo emendamento (che come dicevo nel mondo dell'istruzione superiore hanno meno rilevanza di quanto spesso si pensi), ma quelli della ricerca accademica, basata in primo luogo sul principio di perseguire un'indagine senza farsi condizionare da decisioni preconcette in merito alla validità o meno di determinate idee.

[...] Sottolineo ancora che la libertà di parola non è un valore accademico. [...] L'accuratezza delle parole è un valore accademico. (Bisogna controllare i fatti e identificarne le fonti.) La completezza è un valore accademico. (Non bisogna omettere i risultati che contraddicono la propria ipotesi.) La rilevanza delle parole è un valore accademico. (Bisogna evitare di partire per la tangente sia quando si fa lezione, sia quando si scrive.) Ognuno di questi valori è direttamente collegato all'indagine accademica, all'obiettivo di giungere alla verità in una questione controversa, nelle scienze umane così come nelle scienze sociali o nelle scienze della natura. La libertà di parola è situata in una relazione obliqua rispetto a questo obiettivo: talvolta è in linea con l'indagine accademica, ma il più delle volte non lo è.

Libertà di parola e contesti extra-curricolari

Oggi molti dei dibattiti sulla libertà di parola hanno luogo fuori dal contesto della classe, nell'arena delle attività extra-curricolari. "Extra" significa "fuori, non al centro". Attività così classificate non sono essenziali per la missione dell'università, e potrebbero essere abbandonate. Un'università in cui ci fossero solo studenti, docenti, una biblioteca, dei laboratori e un centro informatico sarebbe pur sempre un'università anche se non ci fossero le associazioni studentesche, gli avvenimenti sportivi, i concerti rock, una palestra e un auditorium per le conferenze degli ospiti esterni.

Proprio qui iniziano i problemi. Come può l'ateneo determinare quali eventi possono essere autorizzati e quali no? Inoltre, se un evento è stato autorizzato attraverso le procedure corrette, l'amministrazione come affronta la possibilità di disordini e persino di violenza? Queste domande, che ogni ateneo si pone, possono sembrare profonde, legate a importanti questioni morali e filosofiche. Invece non lo sono. Sono principalmente legate alla gestione e al controllo della folla. Ri-

cordate: l'università non controlla tali situazioni nello stesso modo in cui controlla le aule e i laboratori. L'università permette semplicemente che uno spazio di sua proprietà venga usato per finalità extra-curricolari. [...] In effetti, tutte le attività extra-curricolari ricadono nella categoria dell'intrattenimento e, una volta capito questo, gli obblighi dell'ateneo sono chiari: invitare relatori che sono in grado di intrattenere, anche quando notoriamente inclini alla provocazione, ma far sì che la situazione non sfugga di mano e sfoci nella possibile distruzione della sede che la settimana successiva dovrebbe accogliere qualche altra forma di intrattenimento. [...] Il problema è che, con l'atmosfera che attualmente si respira nei campus, garantire questa sicurezza può costare una fortuna. A Berkeley l'Università della California ha speso più di seicentomila dollari per garantire lo svolgimento pacifico di una conferenza tenuta da un relatore controverso. È opportuno che un'università rischi la bancarotta per evitare di essere accusata di aver discriminato il punto di vista di qualche conferenziere? Per rispondere a questa domanda il Chancellor di Berkeley ha creato una commissione con il compito di stabilire regolamenti che garantiscano al tempo stesso il rispetto del diritto di parola di ognuno e la sicurezza degli eventi organizzati.² Nel 2018 la Commissione ha concluso i lavori e formulato una serie di raccomandazioni; tra queste la richiesta che i gruppi di studenti che propongono le iniziative forniscano anche dei volontari in caso di "incontri potenzialmente turbolenti" e predispongano inoltre una descrizione delle motivazioni educative di ogni evento.³ La compatibilità di queste richieste con il Primo emendamento è incerta, in quanto il loro probabile esito comporterà la riduzione della libera espressione di alcuni gruppi e non di altri.

[...] Resta il fatto che le amministrazioni universitarie di fronte alla minaccia di disordini e violenze possono scegliere una di queste tre opzioni: 1) abolire gli eventi extra-curricolari; 2) se scelgono di svolgerli, definire un piano per controllare i partecipanti e stanziare le risorse economiche necessarie a metterli in atto; 3) chiedersi se l'evento contribuisce alla missione educativa dell'università – e dire no quando la risposta è no. L'unica cosa che dovrebbero evitare è nascondersi dietro il Primo emendamento.

Che cosa vogliono gli studenti?

Se i responsabili delle università non di rado invocano la libertà di parola come scusa per evitare le proprie responsabilità – "spiacente, non posso farci nulla, è il Primo emendamento" –, gli studenti militanti di oggi si oppongono alla nozione di libertà di parola perché ostacola la loro possibilità di fare quello che vogliono quando viene invitato un conferenziere con idee diverse dalle loro. Naturalmente non tutti gli studenti sono dei militanti; la maggior parte degli studenti lavora a testa bassa e si concentra sui requisiti che permettono di laurearsi e, si spera, trovare un lavoro. Ho qui in mente soprattutto gli studenti attivisti (perlopiù di sinistra) che chiedono di svolgere un ruolo nella definizione del curriculum e nella scelta dei testi da inserire nella bibliografia dei corsi. In posti come Oberlin o Amherst College, gli studenti hanno presentato all'amministrazione una lista di richieste lunga diciotto pagine; tra queste c'è la possibilità di stabilire quali relatori possono

essere invitati a parlare e quali docenti vadano assunti o confermati. Questi studenti costituiscono spesso una minoranza, ma una minoranza dalla voce tonante, e tendono a essere pienamente persuasi della correttezza della loro prospettiva; non capiscono perché dovrebbero essere costretti ad ascoltare punti di vista di cui conoscono la falsità. Vogliono instaurare quello che chiamerei un "regime della virtù" in cui le persone che dicono le cose giuste possono parlare o insegnare, mentre non possono farlo tutti coloro che (secondo loro) si trovano sul lato sbagliato della storia. Dato che si considerano portatori di verità – non avanzano argomenti, prendono solo posizione in favore di ciò che è ovviamente giusto – si sentono legittimati a opporsi ai paladini della falsità anche se questo implica usare ogni mezzo a disposizione, dalle grida per farli tacere, al lancio delle uova, fino a spedirli in ospedale, com'è capitato a una docente del Middlebury College.⁴

Che lo sappiano o no, gli studenti attivisti stanno riprendendo le parole di Herbert Marcuse nel suo classico "Tolleranza repressiva"⁵. In questo saggio Marcuse si oppone alla pratica liberale di permettere a tutte le idee di essere prese in considerazione nella speranza che il mercato separi quelle buone da quelle cattive. Questa – come spiega – è tolleranza "a taglia unica", che in quanto capace di estendersi per includere ogni idea, legittima come plausibili "criteri, condizioni e comportamenti che non dovrebbero essere tollerati in quanto impediscono, e forse distruggono, la possibilità di creare un'esistenza libera dalla paura e dalla miseria". Da qui l'ipotesi che la vera tolleranza richieda "intolleranza nei confronti di condotte, atteggiamenti e opinioni prevalenti".⁶

In un post-scriptum Marcuse riconosce che il suo obiettivo era quello di spostare "la bilancia tra destra e sinistra, limitando la libertà della destra"⁷. Questo è giustificato, secondo lui, perché le idee della destra sono chiaramente sbagliate e non hanno alcun diritto di essere ascoltate. Marcuse deride l'obiezione secondo cui "questo criterio negherebbe il sacrosanto principio liberista dell'uguaglianza 'dell'altra parte'" e dichiara: "ritengo che vi siano questioni rispetto a cui non c'è 'un'altra parte' [...] o dove 'l'altra parte' è chiaramente regressiva e impedisce il miglioramento della condizione umana".⁸ Migliorare la condizione umana è la priorità rispetto a cui il valore astratto insito nell'ascolto di tutte le voci deve essere subordinato. Certo questa è una strategia politica comprensibile, ma il suo spirito – *Vinciamo questa battaglia con ogni mezzo disponibile* – è antitetico rispetto alla missione accademica, in cui ascoltare "l'altra parte" è uno dei tratti distintivi delle lezioni: si prendono in considerazione le varie tesi su una questione, anche quelle con cui ci si trova almeno inizialmente in disaccordo, e si procede ad analizzarle in base agli standard dell'indagine deliberativa. Gli studenti spinti dal senso della propria virtù e dell'ovvia (per loro) correttezza delle proprie vedute non hanno intenzione di farlo, e preferiscono comportarsi come suggerisce Marcuse: impedire la conversazione, mossi dalla certezza che questo sia il modo migliore per far progredire la giustizia e l'uguaglianza.

Mark Bray, un teorico del movimento "Antifa" (anti-fascista), offre una giustificazione del comportamento degli studenti in linea con quella di Marcuse. Bray rifiuta la "nozione liberale classica" che "vede il governo nel ruolo di arbitro nel gioco in cui tutte le tendenze politiche sono invitate a partecipare". Considerare la

propaganda della destra alt-right come un'opinione "legittima al pari di qualsiasi altra" impedisce di "prendere sul serio le ramificazioni che tali prospettive possono avere, e hanno, nel mondo che ci circonda".⁹ Sono quindi necessarie più azioni dirette, azioni che "neghino ai fascisti una tribuna [platform]" per le loro idee, e "rendano la loro espressione politicamente, socialmente, economicamente e talvolta fisicamente onerosa". Bray prende atto dell'obiezione che queste tattiche "ci rendono non migliori dei Nazisti", ma vi oppone la superiorità dei sentimenti etici che animano lui e i suoi colleghi: "Dobbiamo sottolineare che la nostra critica non è rivolta contro la violenza, l'inciviltà, la discriminazione o il fatto di impedire discorsi in astratto, ma è contro chi parla al servizio della supremazia bianca, dell'etero-patriarcato, dell'oppressione di classe e del genocidio".¹⁰ *La censura nazista era sbagliata perché le idee censurate erano buone, la nostra censura è giusta perché quello che censuriamo è malvagio.* Come teoria di azione politica la tesi di Bray – *Non appelliamoci a qualche principio formale di uguaglianza di ogni idea se alcune idee continuano ad agire in modo negativo* – ha un suo fascino; tuttavia come ricetta per il comportamento nei campus deve essere rifiutata per gli stessi motivi per cui dobbiamo rifiutare la tesi di Marcuse: è contraria allo spirito della missione educativa. Se vuoi rafforzare le idee e i criteri del programma d'azione in cui credi senza accettare il contraddittorio, il mondo accademico non fa per te.

Gli studenti contestatori di oggi fanno parte di una lunga schiera di persone e gruppi di interesse decisi a piegare secondo le loro aspirazioni il ruolo dell'università. La differenza – sia detto a credito degli studenti – è che, mentre fondatori, finanziatori, uomini di chiesa e corporazioni tipicamente vogliono il potere per rendere le università semplici strumenti del loro ristretto tornaconto, gli studenti protestano perché vogliono che il mondo diventi migliore. L'idea – in sé entusiasmante – è che, se riusciamo a identificare le ingiustizie nella vita del campus e a porvi rimedio, possiamo offrire al mondo un esempio di virtù che nel tempo saprà redimere la condizione umana. Io non ho nulla contro questo ideale. Non credo però che l'obiettivo dell'università sia quello di metterlo in pratica. Se le università permettono che le loro energie e risorse vengano dedicate a compiti diversi da quello loro assegnato – vale a dire l'espansione della conoscenza –, rischiano di perdere la loro peculiarità e, con essa, la motivazione della loro stessa esistenza. Il compito di migliorare lo stato delle nostre conoscenze è ambizioso, ma non quanto quello di migliorare il mondo. Scopo dell'attività universitaria non è raggiungere la perfezione della condizione umana, ma conservare uno stile di vita – quello della contemplazione disinteressata – che, poiché non è in grado di sopravvivere da solo (troppe forze lo osteggiano), richiede vigilanza e uno sforzo condiviso per evitare che venga subordinato a qualcos'altro. Che lo sappiano o meno, i più accaniti degli studenti contestatori non appoggiano questo tentativo, ma lo sovvertono.

La retorica della virtù: come gli studenti si convincono di fare la cosa giusta

I contestatori accompagnano le loro azioni con la ripetizione e declamazione di una manciata di parole ed espressioni divenute ormai familiari: *trigger warning*, micro-ag-

gressione, spazio protetto, *non-platforming*, appropriazione culturale. Non sono il primo a indicare come le azioni richiamate da questi slogan mettano in crisi l'idea stessa di istruzione universitaria: l'attenzione nei confronti della conoscenza è rimpiazzata da quella per l'equilibrio emotivo di studenti che devono essere protetti da idee che potrebbero turbarli. Da cosa vogliono sentirsi al sicuro gli studenti? Dalle idee e dai punti di vista contrari a ciò che loro credono. In breve, non vogliono imparare nulla. Che cos'è un *trigger warning*? Un avviso da parte del docente in cui informa gli studenti che potrebbero essere turbati da quello che stanno per leggere o ascoltare e quindi hanno il diritto di non leggere e non ascoltare così da evitare l'angoscia. In breve, non vogliono imparare nulla. Che cosa sono le micro-aggressioni? Errori, quasi tutti inevitabili, fatti da quelli che parlano dall'interno di una cultura ad altri che abitano una cultura che il micro-aggressore non conosce.¹¹ Le micro-aggressioni sono inevitabili (a meno che non siate un colosso intellettuale che copre ogni territorio del nostro vasto mondo culturale). Ci sarà sempre qualcosa che un docente dice che offende qualcuno e, in base alla logica delle micro-aggressioni, lui o lei dovrà essere punito per la trasgressione. L'unico modo per evitare le micro-aggressioni è non dire nulla oppure dire solo cose approvate dai controllori della virtù, i quali, di nuovo, non vogliono imparare nulla. Per quanto riguarda l'appropriazione culturale, l'idea che una cultura possieda un tipo di musica, un modo di vestire oppure uno stile di cucina, è razzismo puro e semplice; ha senso solo se questi modi e stili hanno la loro origine nel sangue, se suonare certi accordi o preparare certi cibi è un'abilità ereditaria. Affermare che gli afro-americani sono gli unici a poter fare jazz o rap, oppure a portare acconciature *cornrow*, non è diverso dal sostenere che non sono abbastanza intelligenti per diventare filosofi analitici di successo. Si tratta di argomentazioni analoghe perché entrambe legano a un'identità razziale la possibilità di fare qualcosa. Se invece l'abilità di agire o creare in un certo modo ha la sua fonte in una certa cultura, allora chiunque dedichi del tempo ad apprenderla ha lo stesso diritto di chiunque altro a quella musica, quegli abiti e quel cibo. (C'è poi naturalmente un'altra forma di appropriazione culturale le cui conseguenze sono economiche: il fenomeno per cui artisti *mainstream* saccheggiano il lavoro di musicisti minori, senza adeguati riconoscimenti e ricompense, è noto ed è giusto motivo di protesta; non è però di questo che gli studenti si lamentano: il loro punto è che ciò che appartiene a una razza si traduce in una forma di diritto). In pratica, mettere al bando l'appropriazione culturale impedisce di entrare in contatto e prendere possesso di contesti di esperienza fino a quel punto non familiari. Ancora una volta, coloro che hanno imposto questa censura, o che accettano questa imposizione, non vogliono imparare nulla.

In un saggio molto influente¹² (diventato poi un libro), Greg Lukianoff e Jonathan Haidt rifiutano a loro volta i discorsi su *trigger warning*, micro-aggressioni e spazi protetti, ma quello che li preoccupa è il rapporto tra questi concetti e la salute morale/emotiva degli studenti. Il loro timore è che le norme che proteggono gli studenti da testi e discussioni disturbanti contribuiscano a una fragilità che "li prepara in modo inadeguato a una vita professionale che spesso richiede un confronto intellettuale con persone e idee che troviamo detestabili". Come antidoto Lukianoff e Haidt offrono le tecniche della terapia cognitiva comportamentale che, dicono, hanno lo scopo di mitigare, se non proprio cancellare, le consuetudini mentali che portano al

bad thinking, il pensiero negativo diffuso oggi tra gli studenti. Se gli studenti imparano presto a praticare la terapia cognitiva comportamentale, possono rafforzare la propria psiche e diventare meno vulnerabili alle paure che li rendono riluttanti ad ascoltare punti di vista che trovano sgradevoli. “Riuscirete a controllare desideri e pensieri”, promettono gli autori.¹³ Forse sì, forse no (io penso di no), ma quali che siano i suoi punti di forza e le sue debolezze, questa analisi è marginale rispetto alla questione chiave, che a mio parere non riguarda il rapporto fra *trigger warning*, spazi protetti e benessere emotivo degli studenti, ma il rapporto con l’attività fondamentale dell’università, che è quella di esplorare questioni alla ricerca della verità. Questa attività viene messa in crisi dalla decisione di ripudiare certi argomenti prima di averli presi in considerazione in quanto potrebbero causare turbamento. Alla fine, Lukianoff e Haidt hanno in comune con gli studenti oggetto della loro critica più di quanto pensino, perché condividono il bisogno di prendersi cura della loro resilienza mentale ed emotiva; la differenza sta solo nelle ipotesi sul modo migliore per farlo. Si tratta della differenza tra un amore protettivo e un amore severo [*tough love*]. Nessuna delle due alternative è però pertinente, perché lo scopo dell’università non consiste nell’irrobustire la sensibilità degli studenti e neppure nel custodirla premurosamente. Lo scopo è quello di coinvolgere gli studenti in una conversazione definita da protocolli che sono accademici e non psicologici. La sensibilità degli studenti è quella che è, ed è, soprattutto, variabile. La pedagogia, se di pedagogia si tratta e non di terapia, non può essere focalizzata sulla sensibilità. (Naturalmente questo non significa che il docente debba essere insensibile o irrispettoso: la cortesia dovrebbe essere la norma implicita in ogni aula.)

Intanto i mantra della virtù continuano a essere ripetuti e continuano a svolgere il loro lavoro, che è in genere negativo. Prendete quello che è successo al Reed College quando un gruppo chiamato Reedies Against Racism (RAR) ha portato a bloccare e chiudere sezioni del prestigioso corso di discipline umanistiche, HUM 110. Sebbene il corso contenesse materiali dall’antico Mediterraneo, e da Mesopotamia, Persia ed Egitto, gli studenti hanno protestato contro il suo “Eurocentrismo”, accusandolo di essere “Caucasoide” e quindi “oppressivo”. Il fatto stesso che il corso esistesse è stato considerato traumatizzante da alcuni dei contestatori, che sono arrivati nelle aule brandendo cartelli e fotografie di afroamericani uccisi dalla polizia. Alcuni docenti sono stati ben più che intimiditi: sono rimasti anche loro traumatizzati e incapaci di continuare. L’amministrazione del Reed College ha accolto alcune richieste degli studenti e organizzato incontri tra contestatori e professori. Gli incontri sono stati sospesi quando alcuni membri di RAR si sono lamentati per “aver dovuto passare delle ore in incontri inutili, ad ascoltare degli adulti che piangevano per Aristotele”. Più l’amministrazione rispondeva alle proteste, più distruttive diventavano le contestazioni, racconta Chris Bodenner in *The Atlantic*.¹⁴ Nessuno dovrebbe stupirsi. Una volta venuta meno la separazione, artificiale ma decisiva, tra il mondo accademico e quello della politica, non c’è modo di fermarsi. O le norme soggiacenti alla conversazione sono rigorosamente accademiche, e tali rimangono, o la categoria dell’accademico scompare.

È fuorviante definire controversie come quella del Reed College facendo riferimento alla libertà di parola. La questione è più profonda: è possibile

per un'istituzione dedicata alla contemplazione disinteressata delle idee, indipendentemente dalla loro fonte o provenienza, sopravvivere alla richiesta che un'idea debba essere sottoposta a un test tramite una cartina di tornasole politica? C'è solo una risposta a questa domanda: no. Ogni altra risposta è concepibile solo se lo scopo dell'intera istituzione viene abbandonato e rimpiazzato da un programma apertamente politico il cui punto non è quello di studiare le idee, ma quello di promuovere le idee che sostengono il punto di vista ideologico degli studenti (e di alcuni docenti) ed escludere le idee contrarie. Quel programma si è imposto al Reed College e il suo trionfo non ha nulla a che vedere con la promozione o la limitazione della libertà di parola. Si è trattato di un putsch politico, puro e semplice, anche se la retorica della libertà di parola è stata impiegata da tutte le parti coinvolte.

Nessuno dopo aver letto gli ultimi paragrafi avrà dei dubbi sulle mie simpatie. Tuttavia Ulrich Baer, professore e amministratore alla New York University, offre una descrizione più generosa dei contestatori e delle ragioni alla base delle loro parole e azioni. In un editoriale del *New York Times*¹⁵ e in seguito in un intero libro, Baer sostiene che quello che maggiormente irrita gli studenti è lo spettacolo dell'amministrazione (e di alcuni docenti) che con aria soddisfatta invocano il Primo emendamento come giustificazione per invitare conferenzieri la cui visione gerarchica di razza e genere, con i maschi bianchi sempre in cima, costituisce una delegittimazione implicita, e a volte esplicita, del diritto dei componenti del pubblico a essere là, o a essere in qualsiasi altro posto.

Baer sostiene che a questi studenti viene detto che non sono uguali, ed è l'uguaglianza, sottolinea, il valore per cui dobbiamo lottare, non un arido e prevedibile assolutismo da Primo emendamento: "Chi viene in università a sostenere che alcuni studenti sono naturalmente inferiori, compromette materialmente le condizioni che rendono la libertà di parola possibile".¹⁶ Gli studenti, continua Baer, si chiedono perché università che regolarmente escludono dai loro corsi idee scartate e confutate su scienza e medicina offrano un palcoscenico da cui proporre idee scartate e confutate su razza e genere, e in più si aspettino che chi fa parte di questi gruppi sviliti accolga queste occasioni come un trionfo della libertà di parola. Sospetto che il modo in cui Baer articola la posizione degli studenti sia più sfumato di quello che loro abitualmente sostengono; nondimeno la sua argomentazione è convincente, anche se, a mio avviso, non permette di giustificare le azioni dei contestatori del Reed College. Il dissenso tra di noi è comunque minore rispetto a quanto abbiamo in comune: le controversie legate alla libertà di parola nei campus non hanno a che vedere con la libertà di parola in sé, ma con qualcos'altro: l'uguaglianza secondo Baer, il mantenimento della missione accademica secondo me.

Ritorno così all'argomento principale di questo saggio: nonostante i media affermino il contrario, ci sono poche controversie legate alla libertà di parola nei campus. La maggior parte delle questioni etichettate come "libertà di parola" sono in effetti conflitti di competenza professionali (gli studenti hanno diritto alla libertà di parola?) oppure questioni amministrative (quali piani d'emergenza deve aver preparato l'amministrazione in caso di proteste indisciplinate?). Tali problemi certo mostrano un fattore connesso alla "libertà di parola" e la produzione di discorsi è spesso coinvolta; la loro risoluzione però non dipende dai riferimenti ai principi del

Primo emendamento. Si tratta di questioni professionali, non morali né filosofiche. Ovviamente, a un qualche livello, le questioni morali e filosofiche sono sempre rilevanti quando si pensa al ruolo e alla funzione delle università. Per esempio, potremmo chiederci se l'istruzione superiore debba essere sostenuta con denaro pubblico; oppure potremmo mettere in discussione il ruolo dell'università nell'accreditare "esperti", prendendo così parte (secondo alcuni) a una congiura contro l'innovazione. Però a domande tanto basilari è già stata data una risposta (se non altro temporanea) nel momento in cui le porte dell'università si aprono, e, anche se si può sempre tornare su questi temi, non è obbligo dell'università affrontarli di nuovo ogni giorno. (Naturalmente un'università potrebbe dedicare un convegno a domande così importanti, ma questo si svolgerebbe a partire dalle risposte attualmente in circolazione.) L'obbligo reale dell'università è quello di gestire le energie delle sue varie componenti in modo da permettere lo svolgimento senza interruzioni degli aspetti fondamentali della vita accademica così come oggi la intendiamo.

Disinvestire dai combustibili fossili: le università devono prendere posizione?

Ci sono tuttavia alcune questioni che chiamano direttamente in causa il Primo emendamento, e spesso hanno a che vedere con situazioni in cui studenti e/o docenti richiedono che l'università, o meglio le persone che la amministrano, prendano posizione su temi controversi. Negli ultimi anni questo ha portato a iniziative di protesta nei confronti di atenei colpevoli di avere effettuato investimenti in carburanti fossili. Spirito e ideologia di questo movimento sono sintetizzati in questa dichiarazione di Chloe Maxmin, studente e attivista: "Il movimento per disinvestire [...] si propone di stigmatizzare l'industria dei carburanti fossili e divulgare una sua immagine di paria sociale, di forza politica criminale che saccheggia il nostro futuro. Vogliamo far diventare socialmente inaccettabile per i politici e per le istituzioni il fatto di sostenere un'industria irresponsabile, che manipola il sistema politico e privilegia i profitti a breve termine rispetto alla sopravvivenza dell'umanità".¹⁷ Maxmin chiaramente implica che un'università che disinveste, prende posizione in una disputa e compie un atto politico. Senza dubbio in molte università la maggioranza degli studenti e dei docenti condivide questa visione e crede, in effetti, che non ci sia un'altra prospettiva, o almeno nessuna che meriti di essere presa in considerazione. Gli studenti chiedono alle università di fare quello che loro stessi tendono a fare sempre più spesso: sostituire una decisione di tipo accademico con la dichiarazione di quella che ritengono essere la verità indiscutibile. Perché mai un'università dovrebbe rifiutarsi di allearsi con gli angeli?

Chi si oppone a disinvestire non sostiene che la verità stia dall'altra parte, ma che su questo tipo di verità le università non dovrebbero pronunciarsi. La verità che le università sono tenute a stabilire riguarda questioni fattuali nelle discipline umanistiche, nelle scienze sociali e in quelle naturali. [...] La domanda rilevante è *Qual è la verità in questo contesto?*, e non *Che cosa dovremmo fare, come individui o come nazione, per risolvere un problema?* Quando facciamo riferimento alla seconda

domanda, la verità è sempre rilevante, ma si tratta di una verità relativa all'adeguatezza di una procedura. È vero che dovremmo colpire la Corea del Nord con un attacco preventivo? È vero che dovremmo legalizzare il suicidio assistito? Queste sono domande politiche/morali, e mentre è sicuramente possibile decidere il loro grado di verità, non è questo il tipo di verità che l'università insegue, perché le competenze dell'università sono altrove, in un'arena più limitata: quella dell'aula e del laboratorio di ricerca.

Questo punto di vista rigoroso, in base al quale le università devono evitare di intervenire su questioni non strettamente accademiche, è stato espresso sinteticamente dal Provost dell'Università del Wisconsin – Madison, quando nel 2003 ha incontrato gli studenti che facevano pressioni perché l'amministrazione si schierasse contro l'imminente invasione dell'Iraq e ha dichiarato: "l'Università del Wisconsin non ha una politica estera".¹⁸ Questo brillante aforisma ha ricevuto una formulazione più prosaica da Drew Faust, all'epoca Presidente di Harvard, quando ha bocciato la richiesta degli studenti di disinvestire dai combustibili fossili: "Dovremmo [...] essere molto cauti nei confronti di iniziative tese a strumentalizzare il nostro patrimonio in modi che sembrano voler assegnare all'università un ruolo di attore politico anziché di istituzione accademica".¹⁹ Secondo Faust, rinunciare agli investimenti nei combustibili fossili equivale ad annunciare il sostegno a un candidato in un'elezione. Senza dubbio molti docenti, e la maggior parte degli studenti, approverebbero la decisione, ma quello che Faust sostiene è che, nel momento in cui questo accadesse, l'istituzione smetterebbe di essere accademica per acquisire un ruolo politico.

Ci sono quindi almeno due ragioni per cui le università dovrebbero evitare di prendere posizione su questioni politiche controverse (a meno che si tratti di un tema che tocca direttamente la salvaguardia e la prosperità dell'università; in quel caso il dovere dell'istituzione è quello di intervenire nella disputa, perché nel farlo non tradirebbe l'impresa accademica, ma si ergerebbe in sua difesa). La prima ragione è implicita nella dichiarazione di Drew Faust: dato che insegnamento e ricerca sono le attività peculiari dell'università, destinare le sue risorse al servizio di attività che non sono centrali per la sua missione porterebbe implicitamente a delegittimarla, e a far sorgere dubbi sulle ragioni della sua esistenza. Se in fondo l'università è un attore politico con delle aule, perché non fare a meno delle aule e passare direttamente al programma politico? L'altro motivo per cui le università devono astenersi dall'assumere posizioni politiche è che dopo averlo fatto diventano vulnerabili agli attacchi delle comunità (e ce ne saranno sempre) che hanno convinzioni di tipo opposto; se lo fanno diventano inoltre vulnerabili all'accusa di fare politica, e del resto è proprio quello che farebbero, e di solito male. Se incoraggiate le università a rimanere in silenzio potete quindi farlo per due motivi: perché credete che l'integrità dell'istituzione richieda che non ci si pronunci su questioni politiche, oppure perché temete le conseguenze dell'ingresso diretto delle università nell'arena politica, dove sarebbero molto probabilmente sovrastate dalle altre forze in campo.

Molti ritengono che, con affermazioni come quella di Faust, le università e i loro dirigenti vengano meno al dovere derivato dal privilegio di occupare una posizione influente: quello di usare quell'influenza per migliorare la società in parti-

colare e la condizione umana in generale. Chi lo pensa non vuole che l'università si astenga dal pronunciarsi su questioni controverse, e anzi incita gli amministratori più autorevoli a prendere l'iniziativa e svolgere un ruolo attivo sia nella formazione sia nella guida del dibattito pubblico. Questa posizione trova sostegno nella dichiarazione del 1915 dell'American Association of University Professors a proposito di Libertà accademica e docenza (Academic Freedom and Tenure). Gli autori di quel documento ritengono che il compito delle università sia quello di produrre esperti capaci di correggere gli errori dell'opinione popolare e "rieducare" (questa la parola che usano) una democrazia che rischia di finire fuori strada se guidata da voci prive di preparazione. Secondo loro, l'università è un'istituzione sociale/politica che ha ambizioni e obblighi che vanno ben al di là dell'aula di lezione o del laboratorio di ricerca.²⁰ Naturalmente mi trovo in disaccordo con questa posizione. Sicuramente è vero che le università sono politicamente *situate*, tutto quello che le riguarda è legato alla politica: l'assetto societario, i finanziamenti, la situazione fiscale, i servizi statali; tuttavia c'è una differenza sostanziale rispetto a dire che sono, o dovrebbero essere "attori politici". Una cosa è fare parte di una struttura resa possibile da attività politiche, altra cosa invece è intraprendere azioni politiche all'interno di questa struttura. La prima cosa è inevitabile, mentre penso che la seconda debba essere evitata rifuggendo qualsivoglia tentazione. So che la mia visione della vita e del lavoro accademico sono fuori moda. La convinzione che le università abbiano degli obblighi più ampi nei confronti del pubblico e dei loro studenti, e che non debbano quindi limitarsi a onorare e mantenere quelli che ho chiamato valori accademici, è condivisa da molti, a sinistra e a destra, e le ragioni su cui questa idea si basa sono spesso affascinanti e persuasive. Rimango tuttavia convinto che per garantire la loro sopravvivenza e il loro successo sia necessaria una visione del ruolo delle università inflessibilmente ristretta; questo permetterà sulla lunga distanza di ottenere un sostegno maggiore di quello garantito da una resa (che dovrebbe avere modalità diverse in momenti diversi) nei confronti delle necessità politiche del momento.

Questo contrasto tra chi, come me, pensa che le università dovrebbero attenersi alle loro consuetudini e chi intende il ruolo dell'università in termini più ampi, è spesso sullo sfondo di molte polemiche nei campus, e determina la loro configurazione anche quando questo contrasto non viene nominato esplicitamente. Idee diverse sugli scopi cui le università dovrebbero tendere si traducono in interpretazioni diverse delle azioni da ritenersi appropriate per studenti, docenti e amministrazione.

Mentre questa differenza di prospettive assume talvolta, in superficie, la forma di argomentazioni sulla libertà di parola, di fatto il dibattito sotterraneo ha spesso a che fare soprattutto con scopi e limiti della performance accademica da parte di vari attori.

La storia di Amy Wax

Un esempio è offerto dalle recenti fortune, o sventure, di Amy Wax, docente di Legge all'Università della Pennsylvania. Il conflitto tra Wax, i suoi colleghi e il suo

preside è stato analizzato secondo i termini della libertà di parola, ma si tratta in realtà di una divergenza in merito alle responsabilità professionali.

Ecco quello che è successo. Nell'agosto del 2017 Wax ha pubblicato, insieme a Larry Alexander (docente di Legge all'Università di San Diego) un editoriale intitolato "Pagare il prezzo del crollo della cultura borghese del paese". Uscito sul *Philadelphia Inquirer*²¹, il pezzo era accompagnato da una foto di John Wayne: una provocazione, o una garanzia, a seconda delle simpatie politiche dei lettori. Wax e Alexander cominciavano con un elenco dei problemi del momento: troppi i candidati al lavoro privi di addestramento professionale, troppo pochi gli uomini nella forza lavoro, e inoltre la diffusa dipendenza da oppioidi, la violenza nelle *inner cities*, i bambini nati fuori dal matrimonio, e una popolazione universitaria inferiore a quella di due dozzine di altri paesi. A questo punto gli autori aggiungono che, mentre le cause di questi fenomeni sono "molteplici e complesse", una delle ragioni principali è, a loro avviso, "il collasso della cultura borghese della nazione", la cultura in cui ci si sposava prima di avere figli, si rimaneva sposati, si studiava quanto bastava per ottenere un impiego ben remunerato, si lavorava duramente, e ci si comportava da patrioti, attenti ai valori civici, rispettosi dell'autorità e garbati nel linguaggio. Secondo Wax e Alexander questi "precetti culturali di base" sono rimasti in vigore dalla fine degli anni Quaranta fino alla metà degli anni Sessanta, e staremmo meglio se li resuscitassimo oggi.

Non è difficile proporre una critica di questa tesi o dichiarare che si tratta di "una sciocchezza", come ha fatto un importante studioso di diritto (Brian Leiter).²² Ci si può anche immaginare i colleghi di Wax e di Alexander che nei rispettivi dipartimenti esprimono il loro dissenso nei confronti di questa analisi e sottolineano come sotto la superficie luccicante degli anni Cinquanta fossero nascoste crudeltà come il razzismo, l'antisemitismo, la violenza contro le donne, e un'incallita omofobia. Per quanto brillanti, o sciocchi, Wax e Alexander avevano però il diritto di proporre in un forum pubblico la loro analisi delle difficoltà della nostra cultura, e i loro colleghi a loro volta avevano il diritto di criticare quell'analisi nelle aule di Giurisprudenza o a mezzo stampa. Tuttavia, quando trentatré colleghi di Wax hanno scritto una lettera aperta alla comunità dell'Università della Pennsylvania, la condanna è stata di tipo personale: "Scriviamo per condannare recenti affermazioni che la nostra collega Amy Wax [...] ha pubblicato in popolari articoli usciti sui media".²³ A dire il vero, non è Wax ma le sue affermazioni che vengono specificamente condannate; c'è tuttavia una differenza tra dire che siamo in totale disaccordo con una frase e dire che la condanniamo; degne di condanna sono, per definizione, quelle affermazioni che non avrebbero dovuto essere fatte, e condannarle equivale a condannare la persona che le ha fatte. Sarà solo una coincidenza il fatto che meno di due settimane dopo gli studenti della sezione locale della National Lawyers Guild abbiano rilasciato un comunicato che descriveva le idee di Wax come "un avallo esplicito e implicito della supremazia bianca" e abbiano richiesto al Preside di rimuovere la docente dai corsi obbligatori del primo anno per evitare che gli studenti neofiti si trovassero a subire le sue "opinioni bigotte"?²⁴ Il preside, Ted Ruger, rifiutò di farlo e difese il diritto di parola di Wax, ma allo stesso tempo, per non scontentare nessuno, le attribuì "idee divisive e persino tossiche", e an-

nunciò inoltre: “in qualità di studioso ed educatore, rifiuto con forza l’idea che una particolare tradizione culturale sia meglio di tutte le altre”.²⁵ Il problema è che Wax quelle cose non le ha mai dette; quello che ha detto, nell’editoriale²⁶ e altrove, è che “valori borghesi” come la frugalità, il contenimento della sessualità, e una forte etica del lavoro sono efficaci per i cittadini che vogliono prosperare nelle “economie avanzate” di questo e di altri paesi. Wax ha precisato che questi valori non sono “proprietà dei bianchi”; la superiorità che lei riscontra è culturale, non razziale.

Amy e il preside

Ci sono molte cose cui prestare attenzione in questa storia (e ci sono ancora capitoli a venire) perché numerose sono le figure coinvolte e vogliamo chiederci quali di loro avevano il diritto, legalmente e professionalmente, di dire quello che hanno detto. Ho già affermato come Wax e Alexander avessero il diritto di prendere la parola su questioni che considerano importanti (un diritto che spetta loro in quanto cittadini) e che i loro colleghi avevano il diritto di esprimere il loro dissenso, anche se le espressioni di condanna possono avere oltrepassato i limiti. Che dire poi del preside? Nessun provost o presidente lo rimuoverà per quello che ha detto e le sue frasi non sono legalmente perseguibili. Emerge però una questione professionale: quello che un Preside può dire è soggetto a limitazioni maggiori rispetto ai docenti che amministra? C’è motivo di pensarlo. Il preside è responsabile del funzionamento senza intoppi dell’istituzione e deve occuparsi in modo imparziale della dignità e del benessere professionale di ogni docente; non dovrebbe avere preferenze e neppure creare capri espiatori. Ruger è venuto meno alla sua responsabilità quando ha detto, di fatto: *Amy Wax ha il diritto di avere delle opinioni, ma sono sbagliate e fonte di divisioni e io, come Preside, le rifiuto.* Come amministratore il suo lavoro non è quello di bocciare o approvare le opinioni espresse dai docenti; il suo compito è quello di affermare il loro diritto a esprimerle. Se i colleghi di Wax hanno sbagliato a scivolare dal dissenso alla disapprovazione morale, Ruger è stato doppiamente in errore quando ha fatto la stessa cosa perché si è dimenticato completamente del suo compito, che non è quello di giudicare le idee dei docenti ma quello di proteggerle. Ha affermato di parlare “da studioso”,²⁷ ma quando è diventato preside ha rinunciato a quella posizione. Ruger parla sempre “da preside” e le sue parole vengono accolte come le parole del preside e non del docente che era. Sia gli studiosi-diventati-presidi che i colleghi docenti sembrano spesso non capire cosa cambia quando cambia il titolo. Ruger lo ha capito in parte (e quindi è già più avanti della maggioranza dei dirigenti): si è comportato in modo corretto quando ha rifiutato di punire Wax per l’espressione, protetta dalla Costituzione, delle sue idee. Ha tuttavia sbagliato quando si è voluto dissociare dalle tesi di Wax. Forse Ruger aveva in mente le differenti comunità interessate a questo episodio e cercava di individuare l’atteggiamento capace di accontentarne il maggior numero possibile. Wax racconta che in una conversazione Ruger si era definito un “preside pluralista” il cui dovere era quello di accogliere “tutte le prospettive”.²⁸ Capisco il suo calcolo (se appunto di questo si trattava), ma ritengo che sia sbagliato, perché confonde la politica accademica con la politica della raccolta fondi e dell’opinione popolare.

Potete pensare che sia solo un cavillo, e che il preside Ruger se la sia cavata bene in quel caso. In seguito tuttavia venne alla luce qualcos'altro e la storia ebbe una svolta. Nel settembre del 2017 Wax venne intervistata da un economista della Brown University, Glenn Loury, e nel corso di quel colloquio affrontò la questione dell'"*affirmative action*" (discriminazione positiva) alla luce di quella che è nota come "teoria del *mismatch*". Secondo questa tesi gli studenti che, grazie ai criteri dell'"*affirmative action*", vengono ammessi a università di grande prestigio pur non avendo conseguito il punteggio abitualmente richiesto nei test di ingresso, si trovano in una situazione in cui il rischio di fallimento è molto alto.²⁹ I loro compagni di classe hanno una preparazione e livelli di competenza superiori, e così questi studenti fanno fatica a tenere il passo, sviluppano problemi di autostima, e in generale hanno risultati inferiori a quelli che avrebbero avuto se fossero stati ammessi a un'università individuata in base ai loro risultati nei test.

Se Wax avesse solo ripetuto la tesi del *mismatch* (che è, inutile dirlo, controversa) e si fosse fermata lì, sarebbe rimasta su solide fondamenta accademiche e non ci sarebbero state occasioni per rimproveri e sanzioni. Ma poi, come tutti noi a volte facciamo, Wax si è spinta un po' troppo in là e, usando la sua lunga esperienza come insegnante di Procedura Civile, per rafforzare la sua ipotesi ha detto: "Non credo di aver mai visto uno studente nero laurearsi con una valutazione collocata nel 25% degli studenti migliori, e anche un risultato nel top cinquanta per cento è raro. Ricordo solo uno o due studenti del mio corso obbligatorio del primo anno che siano riusciti a far parte della metà con i risultati superiori [...] Questa persona viene messa di fronte a un'impresa tutta in salita".³⁰ Ovviamente il punto che Wax vuole mettere in evidenza ruota intorno a "questa persona" – lo studente che appartiene a una minoranza ed è stato ammesso in una scuola cui normalmente non avrebbe avuto accesso – e il riferimento alla sua esperienza è una digressione. Non è sorprendente, tuttavia, che le persone irritate dalla posizione di Wax abbiano trattato la digressione come punto cruciale, dichiarando che il razzismo di Wax a questo punto era più che evidente. In risposta alle nuove richieste di licenziare o sanzionare Wax, il Preside Ruger rovesciò la propria posizione e annunciò che Wax non avrebbe più insegnato agli studenti del primo anno.

Perché ha preso questa iniziativa? In primo luogo, ha spiegato, perché le statistiche di Wax sono sbagliate. "Gli studenti neri", insiste Ruger, "all'Università della Pennsylvania si laureano tra i migliori della classe in giurisprudenza" e inoltre "raggiungono grandi risultati, sia in aula sia fuori, nel mercato del lavoro e nella carriera".³¹ Fin qui si tratterebbe solo di una correzione su base scientifica. Ma poi Ruger fa due mosse la cui relazione reciproca è problematica: dice che, siccome la Scuola di Giurisprudenza "non permette di rivelare in pubblico i voti o le graduatorie di ogni classe [...] o di pubblicizzare i risultati delle valutazioni in base ai gruppi razziali", la professoressa Wax ha trasgredito le direttive sulla riservatezza. Ma se le statistiche citate da Wax sono sbagliate, come Ruger afferma, allora Wax non ha rivelato nulla: ha semplicemente fatto un errore (semmai è stato Ruger a divulgare informazioni). Forse Wax stava cercando di trasgredire delle norme, ma non l'ha fatto. Ruger tuttavia ha un'altra obiezione a quanto Wax ha detto a Loury, e si tratta di una critica più pesante: "Gli studenti neri assegnati alla sua classe nel-

la prima settimana all'università potrebbero ragionevolmente chiedersi se la loro docente abbia già delle aspettative predefinite sulla loro presenza, sui loro risultati e sul loro potenziale per il successo negli studi di legge e in seguito".³² In questo caso molto dipende dalla scelta di considerare questa come una disputa empirica o teorica. Ci sono prove del fatto che gli studenti delle minoranze a conoscenza delle posizioni contrarie all'*affirmative action* si sentano come sostiene Ruger? Oppure almeno in certi casi può accadere che gli studenti possano ignorare o non dare peso alle posizioni politiche dei loro docenti, specie in un corso come Procedura civile che non offre molto spazio per la discussione di opinioni politiche? E se la questione è teorica, siamo disposti ad accettare come principio generale che chiunque promuova principi considerati disturbanti da un qualche particolare gruppo di studenti debba essere bandito dall'insegnamento in classi in cui sono presenti membri di quel gruppo? Se questa prescrizione fosse applicata in modo rigoroso, pochissimi docenti avrebbero ancora la possibilità di tenere una qualsiasi lezione.

La questione essenziale è se la decisione di Ruger poggi su ragioni accademiche oppure se si tratti solo in apparenza di una decisione accademica, ma sia in realtà l'esito di un calcolo politico. Se concediamo a Ruger il beneficio del dubbio, stabiliamo che il motivo per l'azione disciplinare era di tipo accademico, e aveva quindi il diritto e la responsabilità di sostenere quanto ha scritto nella seconda lettera alla comunità della Scuola di Giurisprudenza. Se invece ha parlato con un occhio rivolto ai gruppi esterni – e ha offerto Wax come vittima sacrificale a coloro che erano stati offesi –, deve essere censurato perché ha scelto di marciare al ritmo di un tamburo suonato dalla politica e non dall'accademia. Quale che sia la nostra lettura di questa vicenda, nessuna delle questioni descritte ha a che vedere con il Primo emendamento. Quelle che abbiamo incontrato sono questioni professionali che si trovano a coinvolgere anche la produzione di discorsi. [...]

La storia di Steven Salaita

Un altro caso in cui libertà di parola e questioni professionali sono state fuse laddove sarebbero dovute rimanere distinte è quello di Steven Salaita, professore di Inglese alla Virginia Tech University, cui fu offerta una posizione di ruolo all'Università dell'Illinois, Urbana-Champaign. L'offerta, ricevuta al termine di una ricerca a livello nazionale, fu da lui accolta, e in breve Salaita diede le dimissioni da Virginia Tech (e così fece sua moglie che era parte dello staff), vendette la casa e si mise a cercare un posto in cui vivere a Urbana. Nel frattempo, le spese del trasloco furono definite, gli venne assegnato un ufficio e i suoi corsi furono inseriti nell'orario. Ma nell'agosto 2014, a sole tre settimane dal giorno in cui avrebbe dovuto tenere la sua prima lezione, l'allora Chancellor Phyllis Wise disse a Salaita che il suo fascicolo non sarebbe stato inoltrato al Board of Trustees e che l'offerta di lavoro era stata ritirata.

Perché era successo? Nel periodo tra la presentazione dell'offerta e il suo ritiro, Salaita, noto come attivista pro-palestinese e oppositore di Israele, aveva pubblicato una serie di tweet considerati da molti offensivi, scurrili, oltraggiosi e antisemiti. Eccone due: "Se difendi Israele in questo momento, sei un essere umano orribile". "A questo punto, chi mai si sorprenderebbe se Netanyahu apparisse in tv

con una collana fatta con denti di bambini palestinesi?”³³ Ci sono prove (per quanto non nei documenti ufficiali dell’università) che l’azione di Wise sia stata determinata dalle pressioni ricevute da legislatori, genitori, ex allievi e finanziatori. Il 22 agosto Wise ha precisato che l’università ha come dovere quello di proteggere “un dibattito robusto, e anche intenso e provocatorio” ma ha poi aggiunto che: “quello che non possiamo e non vogliamo tollerare [...] sono parole o azioni personali e irrispettose che sviscerano o denigrano punti di vista o chi li esprime”.³⁴ Se il “noi” di cui si parla qui è la comunità universitaria in generale, e in particolare i componenti più alti in grado a livello amministrativo, ci si chiede fino a che punto arrivi la loro decisione di non tollerare. Salaita non aveva pubblicato i suoi tweet sul sito dell’università né li aveva declamati in una sede accademica. Allora perché mai Wise e l’amministrazione hanno ritenuto di avere una relazione ufficiale con quei tweet, se non in virtù del fatto di considerarsi obbligati e autorizzati a monitorare tutto e ovunque? [...]

Va notato che non si tratta di questioni legate al Primo Emendamento, bensì ai limiti e agli obblighi del comportamento professionale. L’unico tema di rilevanza costituzionale che si profila è se l’Università dell’Illinois, essendo un ateneo pubblico, abbia violato i diritti di Salaita licenziandolo (o de-assumendolo) in quanto in disaccordo con le sue idee politiche; e questo problema è oscurato, o almeno reso complicato dal fatto che (a) si può sostenere che lui non sia mai stato ufficialmente assunto (Chancellor Wise cita una clausola standard spesso ignorata in base a cui la finalizzazione di un incarico richiede l’approvazione del Board of Trustees), e (b) secondo l’università le sue opinioni politiche non avevano nulla a che fare con la decisione presa.³⁵

La storia di James Tracy

La stessa tesi – *Ti licenziamo ma non intendiamo punire le tue idee* – venne sostenuta dall’amministrazione della Florida Atlantic University quando nel 2016 licenziò James Tracy, un docente di ruolo che, in una serie di blog e in altre sedi pubbliche, aveva sostenuto che la tragedia della scuola di Sandy Hook a Newtown in Connecticut era stata una messa in scena organizzata da alcuni gruppi con l’intenzione di creare un clima favorevole all’approvazione di una legislazione sul controllo delle armi. Tracy era anche stato coinvolto in una disputa di alto profilo con Leonid e Veronique Pozner, i genitori di un bambino di sei anni morto nel massacro. I Pozner avevano sostenuto che gli scritti di Tracy avevano causato loro dolore e angoscia, e avevano raccontato di aver ricevuto una sua lettera in cui chiedeva prova che il loro figlio Noah fosse realmente esistito e che loro fossero le persone che dicevano di essere. Da parte sua, Tracy sosteneva che i Pozner cospiravano per privarlo della fonte di sostentamento, aggiungendo che se insegnare che i mass media devono essere messi in discussione “è un ideale fuori moda e una competenza che non può più essere messa in pratica o insegnata ai giovani, allora io sono colpevole delle accuse ricevute”.³⁶

Le paure di Tracy si sono rivelate profetiche. Nel 2016 è stato rimosso dal suo incarico. La notifica dell’università affermava che Tracy non era stato licenziato

per aver sostenuto e/o pubblicato idee controverse, ma per non aver compilato i moduli richiesti ai docenti che svolgono attività esterne per cui ricevono compensi, causando un conflitto di interesse. A sua volta Tracy ha sostenuto che nel suo blog era presente una clausola esonerativa che sottolineava l'assenza di ogni rapporto tra le sue idee e quelle della Florida Atlantic University.³⁷ Secondo Tracy non gli era mai stata effettivamente richiesta la compilazione dei moduli sui presunti conflitti di interesse e la decisione di sanzionare proprio lui era dovuta unicamente al fatto che l'università non condivideva le sue convinzioni, protette dalla costituzione. (Da parte mia posso segnalare che nel corso dei 18 anni in cui ho scritto per il *New York Times* non ho compilato simili moduli in nessuna delle quattro università per cui ho lavorato, senza alcuna ripercussione.) Quella disapprovazione è stata in effetti espressa in una e-mail collettiva scritta dal Presidente della FAU, all'epoca Mary Jane Saunders: "Voglio che sia chiaro che queste vedute e opinioni non sono condivise dalla Florida Atlantic University, e sono personalmente addolorata dagli articoli sui media che hanno accresciuto ulteriormente il dolore provato dalle famiglie delle vittime".³⁸

La questione è ancora una volta quella affrontata nei casi di Amy Wax e Steven Salaita: rientra nei compiti istituzionali dei dirigenti di un'università il fatto di esprimere la propria approvazione o disapprovazione sulle opinioni politiche di un docente? La Florida Atlantic University è tenuta, in quanto istituzione, ad avere *una qualche* opinione in merito a ciò che è accaduto o non accaduto a Newtown? L'e-mail di Saunders fa intervenire l'università in un dibattito politico, il che non fa parte delle sue prerogative – anche se, come in questo caso, quasi tutti applaudiverebbero. La Presidente della Trinity Washington University, Patricia McGuire, è in disaccordo. Nel 2017 ha postato sul suo blog un pezzo in cui criticava il veto sull'immigrazione del Presidente Trump e se la prendeva in particolare con Kellyanne Conway, una ex-studente di Trinity, che secondo lei "ha svolto un ruolo importante nel facilitare [...] la grave ingiustizia perpetrata dalla guerra dell'amministrazione Trump contro gli immigrati". In risposta a chi aveva obiettato che in quanto presidente sarebbe dovuta rimanere "al di fuori del circo politico", McGuire ha dichiarato che "i presidenti non sono solo spettatori" e che "quando la verità, l'integrità e la giustizia sono a rischio, [...] i presidenti non devono sottrarsi alle prese di posizione pubbliche. A rischio dove? Ovunque? Sembrerebbe di sì, visto che McGuire si è apparentemente attribuita un incarico itinerante per parlare pubblicamente, e con l'autorità del suo ruolo, ogni volta in cui ritiene che la verità e la giustizia siano minacciate. [...].

Io pensavo che il mandato dei presidenti delle università fosse limitato ai compiti per cui sono stati assunti, compiti che McGuire banalizza quando accusa chi la critica di volere che lei "si limiti a servire il tè".³⁹ Capita anche di servire il tè, senza dubbio, in caso di eventi ufficiali, ma tra una cerimonia e l'altra ci sono piccole incombenze come amministrare il personale, costruire un curriculum, garantire la manutenzione di una struttura, assicurare l'incolumità nel campus, gestire il budget, controllare il programma di atletica, tenere sotto controllo l'ufficio ammissioni, sovrintendere a promozioni e assunzioni, raccogliere fondi e rinforzare i rapporti con gli ex-studenti (addio Kellyanne Conway). L'impressione è che ci

sia abbastanza da fare anche senza accollarsi le incombenze aggiuntive attribuite alle legislature, alla stampa, alle Nazioni Unite e al Papa. A che punto ci si ferma?

Se come dirigenti ci si sente obbligati a prendere le distanze dalle opinioni di un docente su Sandy Hook o a redarguire un ex-studente per la sua lealtà a Trump, che cosa può fermarti dal ripudiare un docente o un dottorando che prende posizione su qualche altra questione – su razza, genere, ambiente, aborto, qualunque cosa? In questo caso la tesi dell'effetto valanga ha una sua forza: se associ l'università a una posizione su un dibattito pubblico, hai aperto la porta ad associarla a un altro e poi un altro ancora, e ci vorrà poco prima che ci si trovi senza università: al suo posto ci sarà un istituto per la diffusione di messaggi politici. [...]

Il giorno dopo l'elezione di Donald Trump, Nell Boeschstein, una docente del Brian College, si chiese se fosse meglio entrare in aula e dire "aprite a pagina 46 e ricominciamo dal punto in cui ci siamo interrotti" oppure ammettere che c'era "un elefante nella stanza" e iniziare una discussione sulla vittoria di Trump. Decise di fare la seconda cosa. Fu il suo primo errore: abbandonò la dimensione accademica per quella politica. L'errore peggiorò quando dopo aver spronato i suoi studenti riluttanti, scoprì che molti di loro avevano votato proprio per Trump. Immediatamente cominciò ad arringarli e a chiedere "Perché avete accettato il suo razzismo e la sua misoginia? La xenofobia e la sua visione dell'ambiente?" "Perché perdonate a quest'uomo la negazione dei valori fondamentali che condividiamo? Per favore spieгатemelo." All'improvviso gli studenti, che pensavano di essere in aula per accrescere la propria preparazione, si trovarono a ricevere una lezione di politica che si concludeva con l'esortazione a prendere posizione e "opporsi al linguaggio bigotto di Trump". La trasformazione di una circostanza educativa in una riunione politica non è una cosa di cui Boeschstein si sia pentita. Il suo unico rimpianto, al contrario, è stato quello di non averci pensato prima: "Se fossi stata abbastanza coraggiosa e avessi iniziato questa conversazione a settembre, forse qualcuno dei miei studenti avrebbe fatto scelte diverse martedì alle urne".⁴⁰ In altre parole, *Vorrei aver abbandonato prima le mie responsabilità professionali*. Boeschstein avrebbe dovuto essere sanzionata se non licenziata dato che, per sua stessa ammissione, non svolgeva più i compiti che era stata formata e pagata per svolgere, e veniva meno a quei doveri in modo intenzionale ed entusiastico.

Lo stesso vale per quegli assistenti dell'Università del North Carolina – Chapel Hill, che, per protestare contro la discussa decisione di collocare in un nuovo edificio una statua per commemorare i soldati confederati, decisero di non attribuire i voti agli studenti per il semestre autunnale del 2018. Il Provost Bob Blouin fece un'osservazione corretta quando disse che sospendere la valutazione degli studenti per motivi politici violava "le responsabilità formative dell'università"; Blouin era poi particolarmente contrariato dal fatto che alcuni insegnanti impiegassero le ore di lezione per convincere gli studenti sulle ragioni dello sciopero. Si trattava, secondo lui, di coercizione e di "un abuso del rapporto studente-docente".⁴¹ Gli assistenti che scioperano e reclutano gli studenti per la loro causa dovrebbero essere rimossi dal loro incarico, perché, come nel caso di Nell Boeschstein, non si stanno comportando da accademici.

James Tracy non sembra ricadere in questa categoria; è stato attaccato per aver

espresso le sue opinioni politiche extra-muros, non per aver trasformato le lezioni in un dibattito politico. La vertenza legale era scontata. Il Giudice Distrettuale Robin Rosenberg nelle sue istruzioni per la giuria affermò che un ente statale non può licenziare un lavoratore per l'espressione del suo diritto costituzionale di opinione, inteso come opinione legata a "questioni di interesse pubblico". Rosenberg spiegò che la disapprovazione delle idee espresse non poteva essere l'unica ragione per comminare sanzioni disciplinari; se fosse risultata decisiva come fattore, l'azione sarebbe risultata sospetta dal punto di vista costituzionale. Nonostante il parere del giudice, la giuria impiegò solo tre ore a decidere che il licenziamento di Tracy era giustificato. Il portavoce della giuria riconobbe che i regolamenti della Florida Atlantic University erano stati "applicati in modo contraddittorio", ma aggiunse che "Il Professor Tracy è un uomo intelligente e sapeva che cosa si aspettavano da lui", ma non l'aveva fatto. In altre parole, Tracy non era stato abile nel giocare la sua partita e quindi meritava le ripercussioni. Uno degli avvocati di Tracy, Matthew Benzion, rispose che "[I dirigenti dell'università] non condividevano le sue parole e volevano mandarlo via".⁴² Formalmente, sembra la verità (Tracy ora ha fatto ricorso in appello).

[...] Nei casi che ho esaminato la questione chiave è se le vedute politiche di un docente diano forma alla sua azione pedagogica, e in questo modo la alterino. Solo se tale alterazione ha avuto luogo, è opportuno un intervento disciplinare da parte di un'amministrazione. Secondo i suoi studenti, Tracy era un professore esigente e perspicace, che li costringeva a lavorare duramente e a riflettere. Nessuno sembra essersi mai lamentato del fatto che trasformasse le lezioni accademiche in una tribuna per i suoi obiettivi politici. Come Wax e Salaita, Tracy è stato penalizzato dal presupposto che un docente che esprime vedute politiche da molti considerate discutibili, necessariamente consente a quelle opinioni di distorcere la sua didattica. La documentazione non sembra avvalorare questa ipotesi in nessuno dei casi esaminati, e sono incline a sostenere che non ci sia una relazione obbligatoria tra il profilo politico di un docente e la forma o la qualità del suo insegnamento. Ogni caso deve essere valutato in base alle prove disponibili. Sfortunatamente questo è un elemento che sfugge ai dirigenti delle università, che sembrano incapaci di cogliere le differenze fondamentali. Per questo motivo le storie di Wax, Salaita e Tracy rappresentano una parabola istruttiva la cui morale ci dice che i docenti che prendono posizione in modo netto in contesti pubblici agiscono a proprio rischio e pericolo, anche se il loro lavoro a lezione è esemplare e se il loro diritto di parola è protetto dalla costituzione.

La libertà di parola non è comunque un valore accademico

Controversie come quelle analizzate in queste pagine saltano fuori ogni giorno. Proprio mentre scrivo, è il turno del Brooklyn College. Mitchell Langbert, docente di Gestione aziendale, infastidito dalle udienze che hanno portato alla nomina di Brett Kavanaugh a giudice della Corte Suprema, ha scritto sul suo blog (non universitario): "Se qualcuno non ha commesso un'aggressione sessuale negli anni

di scuola superiore, allora non è un membro del sesso maschile".⁴³ La richiesta che Langbert fosse licenziato è arrivata immediatamente, e con analogia velocità il Provost e il President del Brooklyn College hanno difeso il suo diritto di parola, ma hanno inoltre precisato quanto inorriditi fossero da quanto aveva affermato. Déjà vu, ancora una volta. I dirigenti delle università non capiscono che non si può affermare di voler proteggere la libertà di parola dei docenti proprio mentre, nella stessa frase, si prendono le distanze dal modo in cui tale libertà è stata esercitata. Mi sentirei "protetto" se il mio preside o il Provost mi ripudiassero pubblicamente? Non credo.

Naturalmente, questi problemi continuano a presentarsi. L'intera storia della libertà di parola nei campus è lontana dall'essere scritta, se mai lo sarà, e ciononostante è possibile giungere ad alcune conclusioni:

1. La libertà di parola non è un valore accademico; la libertà di indagine lo è, e la libertà di indagine richiede che alcune voci siano messe a tacere. La richiesta, appoggiata da molti studenti e da qualche opinionista, che l'intera università sia una *free speech zone*, uno spazio senza limitazioni alla libertà di parola, fraintende il senso dell'impresa accademica. Dedicare piccoli spazi rigidamente definiti alla "libertà di parola" conferma il fatto che dare sfogo alla tensione non è il compito principale dell'università. Un'università che offre tale spazio farebbe bene a individuarlo in un angolo collocato in modo da non interferire con la pratica didattica.

2. Il presunto dilemma che si pone quando conferenzieri controversi vengono invitati a parlare nei campus non dà luogo a questioni legate al diritto di parola, ma si riduce, nella maggior parte dei casi, a questioni di competenza amministrativa e al riconoscimento (o al fraintendimento) della funzione dei dirigenti.

3. Gli studenti contestatori abbandonano il territorio del Primo emendamento, e quello del processo educativo in genere, quando rifiutano il dialogo e rimangono irremovibili nella convinzione che la loro virtù sia forte a tal punto da precludere l'ascolto di quello che gli altri hanno da dire, e da condurre ad atti di ostruzione e violenza.

4. La libertà di parola può essere coinvolta quando un accademico dice qualcosa che porta a un'alterazione in senso negativo delle sue condizioni d'impiego; tuttavia, anche in queste situazioni, le considerazioni di tipo professionale hanno maggiore rilevanza di quelle legali/costituzionali.

Credo che queste conclusioni siano corrette, tuttavia devo ammettere che non sono in sintonia con la saggezza convenzionale che trova espressione in una commissione del Senato dei docenti dell'Università del Minnesota. La commissione ha prodotto un documento intitolato "La libertà di parola all'Università del Minnesota" (2016) in cui viene affermato che (1) "le direttive del Board of Regents dell'Università del Minnesota garantiscono la libertà di parlare e scrivere come liberi cittadini senza limitazioni o correzioni istituzionali";⁴⁴ (2) "un'università pubblica deve impegnarsi senza esitazioni nella protezione della libertà di parola, per ragioni sia costituzionali, sia accademiche"; (3) "nessun membro della comunità accademica ha il diritto di impedire o interrompere l'espressione di tale libertà" e (4) "anche quando la protezione della libertà di parola entra in conflitto con altri valori accademici importanti, la libertà di parola è il valore supremo".⁴⁵

Tutte queste affermazioni sono false. Se l'università dovesse garantire la libertà di espressione senza limitazioni istituzionali, smetterebbe di essere un'università, perché avrebbe rimpiazzato il valore accademico della libertà di indagine con quello costituzionale della libertà di parola; questi valori non sono la stessa cosa e non sono compatibili. Inoltre non c'è alcuna ragione accademica per proteggere il diritto di parola, e i tribunali hanno stabilito che anche le motivazioni costituzionali sono meno rilevanti di quelle professionali, e cioè dagli imperativi definiti dal progetto educativo. (Si veda la linea di casi che include *Tinker vs. Des Moines*, *Pickering vs. Board of Education*, *Connick vs. Myers*, *Garcetti vs. Ceballos*).⁴⁶

Il controllo dell'espressione è il compito istituzionale di dipartimenti, Presidents, Provost e redattori delle riviste: dire chi può parlare e chi no è il loro lavoro. In conclusione, quando la libertà di parola come valore entra in conflitto con i valori accademici, quelli accademici devono sempre avere la meglio. Se non lo fanno, è perché i dirigenti più autorevoli sembrano confusi riguardo a questi problemi. Forse non è strano, ma di certo è avvilente, e fa pensare che le università non riusciranno a districarsi dalle polemiche sulla libertà di parola – nonostante siano in larga parte responsabili della loro invenzione – se continuano a non capire che la loro responsabilità principale non è nei confronti del Primo emendamento, ma consiste invece nella protezione dell'impresa accademica, il cui successo rappresenta il loro unico obiettivo.

NOTE

* Stanley Fish è Davidson-Kahn Distinguished Professor of Humanities and Law alla Florida International University ed è Visiting Professor of Law alla Benjamin N. Cardozo School of Law della Yeshiva University. In passato ha insegnato in numerose sedi tra cui: Università della California, Berkeley; Johns Hopkins University; Duke University University of Illinois at Chicago. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti e premi per i suoi studi e è stato a lungo editorialista sulle pagine del *New York Times*. Ha inoltre pubblicato articoli su *The Chronicle of Higher Education*, *Harper's*, *Esquire* e *The Atlantic*. Tra i suoi numerosi libri si segnalano i recenti *Winning Arguments* e *How to Write a Sentence: And How to Write One*.

Questo saggio di Stanley Fish è una versione più breve del Capitolo 3 ("Why Freedom of Speech is Not an Academic Value") del suo ultimo volume, *The First: How to Think About Hate Speech, Campus Speech, Religious Speech, Fake News, Post-Truth, and Donald Trump*, One Signal Publishes - Atria, New York 2019. La traduzione è di Valeria Gennero. Si ringrazia l'autore per averci gentilmente concesso di tradurre e pubblicare questo estratto.

1 "Report of the Committee on Freedom of Expression", University of Chicago, 2015, provost.uchicago.edu/sites/default/files/documents/reports/FOECommitteeReport.pdf.

Per tutte le fonti online, ultimo accesso nel marzo 2019. [La traduzione della citazione è mia, così come tutte le altre in questo saggio - NdT].

2 La figura di Chancellor nelle università statunitensi è la più importate dopo quella di President e di Provost (vedi nota successiva). All'interno di uno stesso complesso universitario, ci sono diversi Chancellors a capo di campus diversi. Il President è quello che in Europa si chiama "rettore" ma ha poteri più manageriali che ne fanno in tutto e per tutto l'equivalente di un CEO di una compagnia.

3 Prudence Carter e R. Jay Wallace, "Report to Chancellor Carol Christ", University of California, Berkeley, 10/4/2018.

- 4 "Middlebury College professor injured by protesters as she escorted controversial speaker", *Addison Independent* (Middlebury, Vermont), 6/3/2017, www.addisonindependent.com/201703middlebury-college-professor-injured-protesters-she-escorted-controversial-speaker.
- 5 Herbert Marcuse, "Repressive Tolerance", in Robert Paul Wolff, Barrington Moore, Jr., e Herbert Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, Beacon Press, Boston 1969 [1st ed. 1965], pp. 81-117 ("La tolleranza repressiva", in Id., *Critica della tolleranza. I mascheramenti della repressione*, Einaudi, Torino 1968, pp. 77-105).
- 6 Marcuse, "Repressive Tolerance", cit., p. 82 e p. 81.
- 7 Id., "Postscript 1968", in Wolff, Moore, Jr., e Marcuse, *A Critique of Pure Tolerance*, cit., pp. 117-23, citazione a p. 119.
- 8 Ivi, p. 120.
- 9 Il Merriam Webster definisce Alt-Right "un movimento o un insieme di gruppi politici di destra che ha base negli Stati Uniti e i cui membri rifiutano le politiche conservatrici mainstream e sposano idee estremiste e politiche tipicamente incentrate su idee di nazionalismo e suprematismo bianco".
- 10 Mark Bray, "Trump and Everyday Anti-Fascism beyond Punching Nazis", *Roar Magazine*, 23/1/2017, roarmag.org/essays/trump-everyday-anti-fascism/.
- 11 Derald Wing Sue, *Microaggressions in Everyday Life*, Wiley, Hoboken, New Jersey 2010.
- 12 Greg Lukianoff e Jonathan Haidt, "The Coddling of the American Mind", *The Atlantic*, September 2015, www.theatlantic.com/magazine/archive/2015/09/the-coddling-of-the-american-mind/399356/.
- 13 Id., *The Coddling of the American Mind: How Good Intentions and Bad Ideas Are Setting Up a Generation for Failure*, Penguin Press, New York 2018.
- 14 Chris Bodenner, "The Surprising Revolt at the Most Liberal College in the Country", *The Atlantic*, 2/11/2017, www.theatlantic.com/education/archive/2017/11/the-surprising-revolt-at-reed/544682/.
- 15 Ulrich Baer, "What 'Snowflakes' Get Right About Free Speech", *The New York Times*, 24/4/2017, www.nytimes.com/2017/04/24/opinion/what-liberal-snowflakes-get-right-about-free-speech.html.
- 16 Id., *What Snowflakes Get Right: Free Speech, Truth, and Equality on Campus*, Oxford University Press, New York, p. 80 (pubblicazione prevista nel dicembre 2019).
- 17 Chloe Maxmin, "A Generation's Call: Voices from the Student Fossil Fuel Divestment Movement", *Dissent*, 9/4/2014.
- 18 Nell'università statunitense il Provost è il Vice President con mandato di controllo sul finanziamento di didattica e ricerca.
- 19 Drew Gilpin Faust, "Fossil Fuel Divestment Statement", 3/10/2013, Harvard University, www.harvard.edu/president/news/2013/fossil-fuel-divestment-statement.
- 20 American Association of University Professors, "1915 Declaration of Principles on Academic Freedom and Academic Tenure" (1915).
- 21 Amy Wax e Larry Alexander, "Paying the Price for a Breakdown of the Country's Bourgeois Culture", *The Philadelphia Inquirer*, 9/8/2017, www.inquirer.com/philly/opinion/commentary/paying-the-price-for-breakdown-of-the-countrys-bourgeois-culture-20170809.html.
- 22 Brian Leiter, "How should a Dean who understands academic freedom respond to public controversy about faculty writing?", *Brian Leiter's Law School Reports* (blog), 29/9/2017, leiter-lawschool.typepad.com/leiter/2017/09/how-should-a-dean-who-understands-academic-freedom-respond-to-public-controversy-about-faculty-writi.html.
- 23 Guest column by thirty-three Penn Law faculty members, "Open Letter to the University of Pennsylvania Community", *The Daily Pennsylvanian*, 30/8/2017, www.thedp.com/article/2017/08/guest-column-by-33-penn-law-faculty-members-open-letter-to-the-university-of-pennsylvania-community.
- 24 Penn National Lawyers Guild, "Penn NLG Statement on Professor Amy Wax", 25/8/2017, National Lawyers Guild, Penn Law Chapter, nlgpennlaw.wordpress.com.
- 25 Ted Ruger, "On Charlottesville, Free Speech and Diversity", *The Daily Pennsylvanian*, 14/8/2017, www.thedp.com/article/2017/08/guest-column-dean-ted-ruger-penn-law-charlottesville-amy-wax.

-
- 26 Wax e Alexander, "Paying the price for a breakdown of the country's bourgeois culture", cit.
- 27 Ruger, "On Charlottesville, Free Speech and Diversity", cit.
- 28 Lucy Curits, "Amy Wax's newest opinion piece has reignited a familiar debate at Penn Law", *The Daily Pennsylvanian*, 22/2/2018, www.thedp.com/article/2018/02/amy-wax-op-ed-penn-law-upenn-philadelphia-professor-bourgeois-culture. Lucy Curits, "Amy Wax's New Op-ed Rekindles Old Debate in Penn Law", *The Daily Pennsylvanian*, 26/2/2018, issuu.com/dailypenn/docs/0226_e545c3c617a808.
- 29 Glenn Loury, "Reflections on My Interview with Amy Wax", *The Daily Pennsylvanian*, 27/3/2017, www.thedp.com/article/2018/03/guest-column-amy-wax-glenn-loury-affirmative-action-penn-law-african-american-ruger-upenn.
- 30 Amy L. Wax, "The University of Denial", *Wall Street Journal*, 22/3/2018, www.wsj.com/articles/the-university-of-denial-1521760098.
- 31 Theodore Ruger, "Dean Disputes White Professor's Statements on Black Students", Associated Press, 14/3/2018, www.apnews.com/20124d385bac4fe1a428fe50316eb417.
- 32 Derek Hawkins quoting Theodore Ruger, "Penn Law Professor Who Said Black Students Are 'Rarely' in Top Half of Class Loses Teaching Duties", *The Washington Post*, 15/3/2018, www.washingtonpost.com/news/morning-mix/wp/2018/03/15/penn-law-professor-who-said-black-students-rarely-perform-well-loses-teaching-duties/.
- 33 Steven Salaita, post Twitter, 8/7/2014, 10:46 p.m., twitter.com/stevesalaita/status/486718092933099520; Id., post Twitter, 19/7/2014, 7:24 p.m., twitter.com/stevesalaita/status/490683700116738048.
- 34 University of Illinois Urbana-Champaign Senate, "Concerns about Shared Governance and Academic Freedom", approved March 9, 2015, www.senate.illinois.edu/rs1507.pdf.
- 35 Nelle università statunitensi, il Board of Trustees è un corpo aziendale che ha completa responsabilità del governo e del bene dell'università, oltre ad approvare il budget, approva politiche e procedure.
- 36 James Tracy, "FAU Professor Questions Whether Sandy Hook Massacre Was Staged", *South Florida Sun Sentinel*, 15/12/2015.
- 37 Id., "Disclaimer", Memory Hole Blog, memoryholeblog.org/disclaimer/.
- 38 Mary Jane Saunders, messaggio e-mail alla Florida Atlantic University, 10/1/2013.
- 39 Patricia McGuire, "How Colleges Should Deal with Their Kellyannes", *Chronicle of Higher Education*, 29/8/2018, www.chronicle.com/article/How-Colleges-Should-Deal-With/244388.
- 40 Nell Boeschstein, "An Open Letter to My Fellow Teachers on the Weekend after the Election of Donald Trump", *Guernica*, 17/11/2016, www.guernicamag.com/an-open-letter-to-my-fellow-teachers-on-the-weekend-after-the-election-of-donald-trump/.
- 41 Robert A. Blouin, messaggio e-mail ai presidi di Chapel Hill, 6/12/2018.
- 42 Paula McMahon, "Jury Rules against Fired FAU Prof James Tracy in Free Speech Case", *South Florida Sun Sentinel*, 11/12/2015.
- 43 Mitchell Langbert, "Kavanaugh: A Modest Proposal", blog, 27/9/2018, mitchell-langbert.blogspot.com/2018/09/kavanaugh.html.
- 44 Il Board of Regents è un organismo statale a controllo e guida di tutte le politiche dell'istruzione superiore dello stato.
- 45 Si veda il sito della University of Minnesota, Office of the Executive Vice President and Provost: provost.umn.edu.
- 46 *Tinker vs. Des Moines Independent Community School District*, 393 U.S. 503 (1969); *Pickering vs. Board of Education*, 391 U.S. 563 (1968); *Connick vs. Myers*, 461 U.S. 138 (1983); *Garcetti vs. Ceballos*, 547 U.S. 410 (2006).
-

Una critica del cuore: la controversa vicenda degli studi su Charlotte Perkins Gilman

Anna De Biasio*

Il mutamento di sorte nella breve storia della ricezione di Charlotte Perkins Gilman (1860-1935) ha il sapore di un risveglio amaro, da qualsiasi punto di vista lo si valuti. Famosa in vita per i suoi lavori sociologici, poi dimenticata e infine reintegrata nel canone letterario statunitense negli anni Settanta, Gilman è passata dall'essere un mostro sacro del femminismo *second wave* all'essere virtualmente candidata dal revisionismo degli anni Novanta alla lista degli autori colpevoli di avere idee reazionarie, in particolare per una tenace forma di razzismo che ne pervaderebbe tutta l'opera. Questa rapida trasformazione dello status critico dell'autrice non è notevole solo per i netti contrasti e le paradossali continuità che la caratterizzano, ma anche perché rivela dei cruciali punti di contatto tra l'evoluzione della critica femminista statunitense e il fenomeno della *political correctness*, che proprio alla fine degli anni Ottanta si allarga dai precincti universitari al dibattito pubblico.¹ Le pagine che seguono riarticolarono le tappe principali della storia degli studi gilmaniani, per soffermarsi sulle convergenze tra certe pratiche del discorso revisionista degli anni Novanta e alcune dinamiche comunicative profonde – e in qualche misura involontarie – emerse dal contesto del politicamente corretto.

Gilman deve la sua fama odierna soprattutto all'enigmatico racconto "The Yellow Wallpaper" ("La carta da parati gialla", 1892), nel quale una neomadre colpita da sofferenza nervosa (un probabile caso di depressione post-partum) viene confinata dal marito medico nella nursery di una remota casa di campagna. Da lì, costretta alla completa inattività come forma di terapia, manifesta segni di squilibrio crescente, fissando il suo sguardo ossessivo e paradossalmente sempre più lucido sui disegni della carta da parati di cui è rivestita la camera. Tra allucinazioni, fantasie di violenza e pulsioni autodistruttive, il finale vede la protagonista trascinarsi a terra tra i brandelli della tappezzeria che ha strappato, mentre proclama trionfante "Alla fine sono uscita ... nonostante te", al marito costernato (che poi sviene).² L'altra opera gilmaniana che ha magnetizzato per un quarantennio l'attenzione della critica è il romanzo *Herland (Terraidei)*, 1915), parte di una trilogia utopistica e ambientato in una mitica terra popolata da sole donne che si riproducono per partenogenesi. Avendo sconfitto fame e povertà, eliminato le guerre ed edificato una civiltà solida e armoniosa, le abitanti della prospera *Herland* sono ora proiettate a confrontarsi con l'altro da sé, nelle spoglie di tre viaggiatori americani che per la prima volta le pongono di fronte ai significati – spesso degradanti – del concetto di "donna".

Per la critica femminista dagli anni Settanta fino a tutti gli anni Ottanta, Gilman ha rappresentato una sorta di faro, di puntello o più propriamente di pilastro, una figura di riferimento cruciale capace di suscitare sentimenti di profonda identifi-

cazione. Nel pionieristico e a lungo influente *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar assegnano a "The Yellow Wallpaper" un ruolo esemplare nella genealogia di scritture femminili che intendono ricostruire, in quanto "impressionante storia di prigionia e fuga femminile, un racconto paradigmatico che (come *Jane Eyre*) sembra raccontare la storia che tutte le donne letterate racconterebbero se potessero dare voce al loro 'muto dolore'". La vicenda della protagonista senza nome parla di un progresso poco percepibile ma inesorabile, dal buio alla luce, dal confinamento alla libertà, "non diversamente dal progresso delle letterate ottocentesche che abbandonano i testi definiti dalla poetica patriarcale per entrare negli spazi aperti della loro propria autorità".³ Allo stesso modo, nel classico *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing* (1991), Elaine Showalter colloca Gilman tra le autrici che vanno a formare una "sorellanza letteraria americana separata", richiamando ancora, nel commento a "The Yellow Wallpaper", le categorie celebrative del femminismo *second wave* sulle cui basi il racconto fu ripubblicato nel 1972 dalla Feminist Press: "una narrazione di 'politica del sesso' [il riferimento è all'omonimo *bestseller* del 1971 di Kate Millett] nel quale una donna si ribella contro il potere patriarcale".⁴

In questo periodo di riscoperta e poi di affinamento della riflessione, prevale ovunque un'immagine dell'autrice che ne esalta il ruolo di avanguardia del femminismo, pietra angolare di una tradizione recente che va alla ricerca di madri, oltre che di sorelle. I saggi, le monografie e gli studi biografici dedicati, sempre più numerosi, riflettono spesso l'investimento ideologico delle autrici (molto più raramente degli autori). Gilman appare una figura dirompente rispetto agli schemi convenzionali dei rapporti di genere e l'antesignana di un ripensamento del femminile, un femminile che ha nuovi diritti ed esigenze pressanti: non vuole più soltanto la piena inclusione nella cittadinanza politica ma sente la necessità di svincolarsi dalla dipendenza economica maschile, ambisce a esprimere energie e talenti in un'esistenza professionale socialmente riconosciuta, desidera conciliare vita familiare e vita professionale anche in senso pratico. Tutte preoccupazioni esplorate da Gilman in articoli giornalistici e in scritti letterari e sociologici (su tutti *Women and Economics*, il trattato del 1898 che le darà grande fama per vent'anni, nel quale sostiene che non esiste avanzamento sociale possibile fintantoché le donne rimangono in una condizione di asservimento domestico ed economico⁵). Come emerge dalla progressiva pubblicazione di documenti privati come lettere e diari, l'autrice aveva vissuto in prima persona le conquiste ma anche le contraddizioni e le fatiche inevitabili nella sua traiettoria atipica di madre lavoratrice divorziata, in lotta contro i pregiudizi del proprio tempo. "Radicalismo", "libertà / liberazione", "pionieristico" sono concetti-chiave che affiorano sin dai titoli degli studi, mentre l'alto grado di coinvolgimento emotivo rispetto all'oggetto dell'indagine viene rivelato dall'uso frequente del nome proprio "Charlotte".⁶ Non si esita a definire l'autrice un "genio" che continua a sorprendere per la sua capacità di afferrare l'ossimoro insito nella condizione della donna moderna, così come "immenso" e solo parzialmente riconosciuto viene considerato il contributo che ha dato alla storia della cultura.⁷

L'idillio tra Gilman e la critica si spezza però abbastanza presto. Un primo inequivocabile segnale che si sta aprendo una nuova stagione interpretativa (e culturale) è la pubblicazione nel 1989 del saggio "Feminist Criticism, 'The Yellow Wallpaper,' and the Politics of Color in America", nel quale Susan S. Lanser congeda un ventennio di studi gilmaniani attraverso un doppio gesto. Nelle interpretazioni del più frequentato racconto di Gilman, sostiene Lanser, si è sempre insistito su una chiave di lettura univoca, ovvero sulla presenza di un sottotesto riguardante il tentativo di evasione dell'eroina, quando la carta da parati gialla indicherebbe in realtà dell'altro: la *yellowness* come traccia di un inconscio psicosociale relativo all'ansia suscitata nell'America del secondo Ottocento dall'afflusso di immigrati diversi dal punto di vista razziale (asiatici, ma non solo). Impegnata a costituire ermeneuticamente i termini del proprio discorso teorico attraverso il racconto, la critica femminista bianca e borghese, omologa alla protagonista per condizione identitaria, si sarebbe perciò dimostrata cieca a un'ipotesi interpretativa completamente altra, in grado di esporre tutta la fragilità di quella versione del femminismo.⁸ Nonostante la tesi di fondo rimanga esile (nel suo ridurre l'intero racconto a metafora di un'inconscia avversione etnocentrica al "giallo"), il saggio di Lanser avrà un grande impatto, sia per il riposizionamento dell'oggetto dello sguardo critico, sia per la messa sotto accusa di una generazione di studiosi e con loro di un'autrice-simbolo. A Gilman vengono imputate convinzioni suprematiste e sentimenti xenofobi non considerati più soltanto la manifestazione di un incupimento senile o un semplice difetto di visione, come era avvenuto fino ad allora con occasionale riferimento alla sua militanza nativista e poi eugenetica o al suo uso di stereotipi etnici o razziali.⁹ È l'intero progetto progressista dell'autrice a essere attaccato frontalmente, in base a una continuità delle preoccupazioni razziali e di classe rinvenuta diffusamente nel suo pensiero ("Gilman ... ha iscritto razzismo, nazionalismo e classismo nella sua proposta di cambiamento sociale").¹⁰

La polemica rivolta da Lanser nei confronti di autorevoli studiosi come Sandra Gilbert e Susan Gubar, Annette Kolodny e Judith Fetterley, tra le altre, ha l'obiettivo di mostrare come la loro rivendicazione di un soggetto femminile universale da difendere e promuovere celi in realtà gli interessi particolari di una classe di donne bianche e privilegiate, intente a perpetuare un punto di vista occidentale obsoleto "quando ormai gli eventi letterari e politici più urgenti stanno accadendo in Africa, Asia e America Latina, e tra le nuove e vecchie culture di colore negli Stati Uniti".¹¹ Il problema sembra allora rappresentato non solo o non tanto da ciò che le interpreti – e in parte il testo – fanno, ma da ciò che *non* fanno, ovvero parlare della razza: un punto, questo della messa a processo del non detto, su cui sarà interessante tornare. L'enfasi posta da Lanser sulla "repressione della differenza" evidenzia che è in corso il passaggio di consegne dal femminismo *second wave* a quello *third wave*, ovvero a una galassia critica proteiforme e particolarmente difficile da inquadrare, il cui credo condiviso sembra tuttavia risiedere nella negazione dell'esistenza della "donna" come categoria unitaria. Le femministe appartenenti all'"ondata" che si estende dagli ultimissimi anni Ottanta ai primi anni Duemila, concordano altresì sul fatto che il principale asse identitario a frastagliare in modo problematico il soggetto femminile sia la razza, rendendo impossibile, afferma Robyn Wiegman, che gli studi

sulle donne “non siano abitati dalla potente sofferenza delle ferite razziali”.¹² Come sostiene un’esponente di questa nuova stagione critica, sulla scorta dell’influente teorica postcoloniale Chela Sandoval, il “femminismo egemonico ha la necessità di prestare attenzione al campanello d’allarme dato dalla ‘coscienza differenziale’ di altri femminismi [leggi, di colore] presenti attraverso la loro ‘ideologia oppositiva’”.¹³

A partire dagli anni Novanta, molta critica gilmaniana sembra effettivamente rispondere a questa pressante richiesta di attenzione al tema razziale, in tanti casi facendo propria la carica contrappositiva di chi denuncia le pretese universalistiche del femminismo egemonico da una prospettiva di marginalità. Nella distribuzione delle parti, la stessa Gilman diventa un obiettivo polemico in quanto precorritrice e partecipe di tale formazione dominante. Per la storica Gail Bederman, che le dedica un capitolo nella sua storia culturale di razza e genere negli Stati Uniti tra Otto e Novecento, il disegno sociale gilmaniano, solo all’apparenza progressista, sarebbe irrimediabilmente minato dalla scelta di escludere dal proprio orizzonte donne e uomini di colore, di fatto optando per una ferrea alleanza tra donne e uomini bianchi tale da rendere tutta la sua opera “razzista nelle sue stesse fondamenta”.¹⁴ In superficie il progetto prevede un sovvertimento dell’ordine patriarcale centrato sulla forza civilizzatrice delle donne, rispetto al quale gli uomini violenti e primitivi rimangono in posizione marginale. Più nel profondo (come risulterebbe ad esempio in *Women and Economics*), l’autrice serve la causa del progresso della società bianca minimizzando le differenze tra i sessi e accomunando donne e uomini bianchi nell’esclusiva condivisione degli attributi della civiltà.¹⁵

L’argomentazione che vede un inestricabile legame tra il razzismo e l’emancipazionismo di Gilman – già anticipata da Lanser – diventa un *topos* del discorso critico revisionista.¹⁶ In uno studio su utopia e globalismo come formazione emergente, lo studioso di letteratura Thomas Peyser critica il tentativo, tipico degli studi del passato, di tenere distinti questi due piani. Non solo il “progressismo e il reazionarismo in Gilman fanno parte di un unico pacchetto”, ma l’intera opera dell’autrice può essere letta come una risposta alla minaccia dell’ibridismo rappresentata dal nuovo ordine globale (Peyser si sofferma soprattutto su *Women and Economics* e sull’utopia “eugenetica” di *Herland*). A dispetto dei suoi sforzi di teorizzare su basi storico-evoluzionistiche differenti stadi di sviluppo per le diverse razze, Gilman, spinta dal timore che il futuro comporti la degradazione delle donne (“la degradazione delle donne *bianche*, vale a dire”), sviluppa un’“estetica radicalmente segregazionista secondo la quale la bellezza è assicurata dalla ‘purezza’, dal rifiuto di mescolare le razze e persino da una riluttanza a mescolare i sessi”.¹⁷ Louise M. Newman insiste ancora sull’aspetto dell’allineamento degli interessi femminili a quelli maschili e sulla minimizzazione delle differenze sessuali tra donne e uomini bianchi. Il programma gilmaniano viene equiparato a un’esaltazione dei valori anglo-protestanti (e all’origine maschili) di razionalità, efficienza, indipendenza economica e autorità culturale, tutte caratteristiche messe in pericolo dalla pressione esercitata dalle razze “meno evolute”.¹⁸

Non è raro (come nel caso della stessa Lanser), che l’interprete abbia attraversato più di una stagione critica, approdando da posizioni femministe più tradizionali a un revisionismo particolarmente militante. Il caso di Denise D. Knight è, a

questo proposito, paradigmatico. Tra le studiose gilmaniane più attive nella prima metà degli anni Novanta, Knight ha dato un contributo essenziale alla conoscenza dell'autrice con edizioni critiche della narrativa breve e dei diari, opere attraverso le quali ha puntato a promuovere una visione positiva di Gilman come riformatrice sociale animata da sinceri ideali e segnata da una complessa vicenda biografica.¹⁹ In un saggio del 1999 intitolato "Charlotte Perkins Gilman and the Shadow of Racism", la prospettiva di Knight appare mutata in modo radicale. Chiaramente iscritto in un clima ideologico più teso e conflittuale, il pezzo è un duro attacco sia alla figura sia all'eredità storica di Gilman. Il credo gilmaniano nella superiorità dell'America bianca viene ricollegato all'orgoglio dell'appartenenza alla famiglia dei Beecher (la stessa dell'autrice della *Capanna dello zio Tom*), un connubio che sfocia in "teorie spesso spudoratamente razziste [...] amplificate dal suo caparbio nativismo" e in una "totale insensibil[ità] al destino degli immigrati e degli afroamericani".²⁰ Con acribia tipicamente filologica, vengono scandagliati testi meno noti come articoli, poesie, racconti e scritti privati, alla ricerca di prove irrefutabili, o, per usare un termine di Knight, "flagranti", delle aberrazioni ideologiche di quella che fino a poco tempo prima era un'ammirata maestra di pensiero. L'amara conclusione è che "l'ombra del razzismo oscura l'eredità di Charlotte Perkins Gilman e inevitabilmente sminuisce il significato dei suoi contributi sociali".²¹

Il pesante intervento di Knight e gli altri precedentemente menzionati appaiono sintomatici non solo dell'influenza del femminismo *third wave* e dei cosiddetti *whiteness studies*, ma anche della penetrazione nel discorso accademico di alcune dinamiche profonde tipiche della cultura del politicamente corretto. In *Racial Paranoia: The Unintended Consequences of Political Correctness*, l'antropologo afroamericano John L. Jackson riflette in modo particolarmente lucido sulla "cultura della paranoia razziale" creata dal passato razzista degli Stati Uniti e nel cuore della vita americana.²² Il successo delle battaglie per i diritti civili e la fine giuridica della discriminazione in base alla razza, sostiene Jackson, hanno generato un tragico paradosso. Tanto più legalmente vietate o socialmente censurate sono le forme di discriminazione esplicita nella vita pubblica, tanto più forte nasce il sospetto che il razzismo passi sotto traccia, in modo surrettizio o silenzioso, e abbia dunque a che fare con "ciò che la legge non può toccare, ciò che non sarà facilmente provato o smentito, ciò che non può essere semplicemente criminalizzato e considerato incostituzionale". Jackson definisce questo fenomeno *de cardio racism*, un razzismo "del cuore":

Il razzismo del cuore presuppone che se abbiamo la speranza di accertare le convinzioni private o le motivazioni in fatto di razza di un'altra persona, dobbiamo cercare strumenti che ci permettano di vedere oltre quello che dicono, o persino fanno, sin dentro i loro stessi cuori.²³

La sensazione diffusa che nel privato di ciascuno si celino sentimenti e pensieri indicibili crea un clima di timore, disagio e sfiducia reciproca che irrigidisce i rapporti tra persone di razza diversa. Dà luogo a elevati livelli di "paranoia" (termine usato come descrittore psicologico non patologizzante) soprattutto tra gli afroamericani, proprio perché la discriminazione nei loro confronti risulta spesso

più sottile e difficile da individuare in modo inequivocabile, ma non risparmia i bianchi, vincolandoli a un'ansia tangibile rispetto alla possibilità che un particolare gesto venga interpretato come razzista e usato per stigmatizzare chi l'ha compiuto.²⁴ Non è qui in discussione il fatto che la demonizzazione del razzismo pubblico sia stata una fondamentale vittoria morale e sociale della cultura del politicamente corretto. Ciò che si sottolinea è come questo traguardo storico abbia contestualmente comportato un costo molto alto, da un lato nascondendo il razzismo, dall'altra spingendo a cercarlo ovunque. La ricerca degli "oscuri recessi", osserva ancora Jackson, è un'arma a doppio taglio, "può proteggere una persona cauta da pratiche potenzialmente discriminatorie oppure, nel caso peggiore, incoraggiare l'ipersensibilità e una propensione a cercare il razzismo anche dove probabilmente non c'è".²⁵

Le posture degli approcci revisionistici radicali applicati a Gilman non appaiono estranee ai meccanismi culturali descritti da Jackson, né forse potrebbe essere altrimenti dal momento che sono maturate in un contesto accademico, cioè nella storica fucina del dibattito sul politicamente corretto e di alcune sue espressioni più improntate, soprattutto negli ultimi tempi, alla "paranoia razziale".²⁶ Con i loro gesti accusatori, Lanser, Bederman, Peyser, Newman e Knight si fanno simbolicamente portavoce dei diritti dei soggetti oppressi, in modo tanto più sentito, sembrerebbe, in quanto tutti studiosi non di colore e dunque idealmente motivati, in una cultura del sospetto razziale, a prendere le distanze da quelle potenziali connivenze non egualitarie che si teme alberghino nei bianchi. Ma sono soprattutto le forme del discorso argomentativo a colpire per i loro punti di contatto con le dinamiche del "razzismo del cuore" individuate da Jackson. A partire dal saggio di Lanser, le accuse di razzismo rivolte a Gilman si reggono in larga parte su un paradossale problema di evidenza. Da una parte c'è l'ovvio argomento delle prese di posizione esplicite, di cui solitamente la critica fornisce un elenco e nelle quali Gilman definisce ad esempio i neri una "razza, sotto molti aspetti, inferiore" ("A Suggestion on the Negro Problem", 1908), i cinesi e gli indiani "razze non caratterizzate dal pensiero libero e progressista e dalla sana attività" ("Concerning Children", 1900), gli ebrei "tribali" e seguaci di una religione basata sull'"egotismo razziale" e perciò "moralmente degradante" (*With Her in Ourland*, 1916). Dall'altra parte, molte argomentazioni hanno come principale puntello il tema della "soppressione della differenza", ovvero ciò che Gilman e i suoi testi non esplicitano, sia nel senso che non rivelano direttamente le opinioni razziste che Gilman esprime altrove, sia nel senso che non trattano direttamente il tema della razza. Ma ciò non significa, secondo i critici di Gilman, che non li implicino. È in base a questa logica inferenziale della presenza/assenza che "The Yellow Wallpaper" viene interpretato da Lanser come un racconto sul pericolo rappresentato in America dai non bianchi, quando il testo non tematizza in alcun modo il problema razziale. Ed è così che Bederman può sostenere che benché Gilman "abbia raramente fatto della razza l'esplicito centro della sua analisi", la sua opera è pervasa da "presupposti impliciti circa la supremazia razziale bianca".²⁷

Nell'analisi di Jackson, il motore del "razzismo del cuore" è l'impossibilità di dare voce al razzismo, con la conseguente necessità di inferire, speculare, penetra-

re nei recessi più intimi dell'altro alla ricerca di ciò che non può essere detto. Allo stesso modo, il motore della critica revisionista più severa sembra essere la convinzione che il razzismo sia presente là dove non è dichiarato, anzi, tanto più presente proprio perché inespresso, e che compito dell'interprete sia portarlo alla luce. Sebbene non specifichi mai che sta parlando della "razza bianca", ogni volta Gilman si riferisce alla "civiltà", alle "donne", o al "progresso razziale", ciò che veramente intende, secondo Bederman, è civiltà bianca, donne bianche, e progresso razziale bianco²⁸. Anche Peyser, come si è visto, affida alla cruciale aggiunta dell'aggettivo "bianco" il suo argomento che allarga la problematica della degenerazione femminile al tema della razza. Il "razzismo del cuore" presuppone dunque che ci sia una frattura permanente tra pubblico e privato, tra ciò che si deve dire e ciò che si pensa veramente. In sintonia con l'urgenza diffusa di ricomporre questa divaricazione comunicativa, Knight, che pure fonda il suo attacco sulle prese di posizione manifeste di Gilman, insiste sull'"enorme dicotomia tra ciò che praticava e ciò che predicava", sull'"estremo contrasto" tra la "dichiarazione pubblica" (ad esempio quando nell'articolo "Race Pride" Gilman critica il passato di oppressione razziale degli Stati Uniti) e i "sentimenti privati".²⁹ In questo contesto, l'azione di indagare diari, lettere e scritti (persino i disegni) dimenticati, equivale metaforicamente all'atto di scrutare il cuore altrui, nello sforzo di rivelarne il messaggio segreto.

Come suggerisce il confronto con la riflessione di Jackson sull'America di oggi, uno dei principali problemi delle critiche mosse a Gilman per il suo razzismo è il "presentismo", inteso come tendenza a interpretare il passato in base alle categorie di analisi del presente.³⁰ Se già gli studi del femminismo *second wave* avevano teso a una forte attualizzazione del messaggio gilmaniano, quelli della stagione successiva presentano delle distorsioni prospettive più problematiche. Ne è un esempio il semplice dato quantitativo circa la proporzione tra il totale degli scritti pubblicati dall'autrice in vita, più di duemila, e quelli aventi per tema o titolo la razza, l'etnicità, l'eugenetica e la necessità di limitare l'immigrazione, meno di una ventina e tutti piuttosto brevi. Benché per la critica revisionista (come mostra il caso di Bederman) non costituisca un deterrente a enfatizzare il ruolo del tema razziale nel pensiero di Gilman, l'esiguità di questi interventi contribuisce invece a spiegare, come ha osservato la storica Judith A. Allen, l'assenza di Gilman dalla più nota storiografia sul razzismo della Progressive Era.³¹ Ma esiste anche un'evidenza qualitativa della criticità di un approccio plasmato sull'implicita attesa che gli autori del passato si conformino agli standard morali e agli ideali di giustizia sociale del presente. Tra i tanti esempi, si può accennare al controverso "A Suggestion on the Negro Problem", di fatto l'unica riflessione specificamente dedicata da Gilman agli afroamericani.

Lo sfondo dell'intervento è il problema rappresentato dalla povertà e dallo stato di abbandono degli afroamericani nel Sud delle leggi Jim Crow (che proprio in quegli anni vedeva un esponenziale aumento della violenza interrazziale). Al fine di porre rimedio a questa piaga sociale e migliorare il loro status di cittadini, Gilman propone di irreggimentare i neri non economicamente autosufficienti in una sorta di esercito agricolo-industriale che permetta loro di svolgere un lavoro dignitoso e produttivo, mentre ai loro figli dovrebbe essere garantito libero accesso

alla migliore istruzione scolastica che lo stato può fornire. Tale presa in carico da parte dell'organizzazione statale si tradurrebbe in un vantaggio non solo sociale ma anche economico tanto per la comunità nera quanto per l'intera nazione (che Gilman identifica sempre con un "noi" a cui si contrappone il "loro" di chi non ha raggiunto degli standard adeguati per farne effettivamente parte). Il testo è oggi disturbante sia per la presenza di stereotipi degradanti sugli afroamericani (la già citata affermazione sulla loro "inferiorità", o quella sull'"attitudine" di una larga parte di loro al "lavoro agricolo", o ancora sull'"iniziativa e la responsabilità personale a cui così tanti si sono dimostrati impari"), sia per la sordità di Gilman agli echi della *peculiar institution* che la sua proposta suscita (con un riferimento che suona sinistro ai campi di cotone).³² Tuttavia, approfondendo il contesto in cui il "suggerimento" si sviluppa, emerge più chiaramente come Gilman offra una visione non statica ma dinamica della razza. A differenza di sociologi della Progressive Era come Lester Ward e Edwin Alsworth Ross, Gilman non sposa l'argomento del determinismo biologico per spiegare i differenti stadi di sviluppo delle "razze". Tecnicamente, non è dunque possibile definire le sue posizioni "razziste" nel senso della convinzione che esistano differenze naturali tra gruppi umani tali da giustificare tra loro un posizionamento gerarchico (e l'eventuale dominio sulle razze considerate inferiori).³³ Come suggerisce l'enfasi del saggio sull'importanza dell'istruzione per i bambini afroamericani, Gilman si focalizza piuttosto sulle condizioni economiche ed educative, oltre che sulla necessità di sviluppare una consapevolezza sociale, come chiave per il progresso delle diverse comunità di cui si compone la nazione.

È qui che si innestano delle speciali affinità con il pensiero del celebre sociologo e attivista per i diritti degli afroamericani W.E.B. Du Bois. Come ha argomentato Oliver J. Lawrence, saranno proprio le riflessioni gilmaniane sul fattore economico in quanto fattore decisivo per il miglioramento sociale (esposte soprattutto in *Women and Economics*), a ispirare Du Bois nella sua storica rivendicazione della piena eguaglianza tra neri e bianchi. Lungi dal classificare Gilman tra i nemici della propria razza, come faceva nei confronti di intellettuali noti per le loro idee suprematiste, l'autore di *The Souls of Black Folks* la chiamava pubblicamente in causa come compagna di lotte progressiste, nonostante le importanti differenze che li caratterizzavano. Se avesse letto "A Suggestion on the Negro Problem", ipotizza ancora Lawrence, Du Bois sarebbe rimasto deluso dalle dichiarazioni retrograde che conteneva, ma al tempo stesso ne avrebbe apprezzato i punti di contatto con il proprio progetto: "Gilman richiama gli scritti sociologici di Du Bois sul progresso e sul potenziale degli afroamericani, specialmente il suo argomento che i neri avrebbero potuto diventare cittadini civili e produttivi se avessero avuto eque opportunità e assistenza da parte dei bianchi".³⁴

Studi come quello di Allen e di Lawrence suggeriscono che la fase più polemica della critica gilmaniana "antirazzista" sia in corso di risoluzione, in favore di un approccio equilibrato che tenga conto degli elementi regressivi del femminismo e in generale del programma sociale di Gilman sulla base di una prospettiva storica rigorosa. Il consenso critico degli ultimi anni sembra essersi orientato verso l'argomento della *mixed legacy*, l'eredità mista, come recita il titolo di una raccolta di

saggi che inaugura il ventunesimo secolo. Si sono fatti sforzi notevoli, ad esempio, per restituire un quadro complesso della sua controversa militanza nel movimento eugenetico come portavoce del controllo delle nascite, un mezzo che molti esponenti della galassia progressista, incluso il mondo femminista, consideravano utile ad affrontare problemi quali la povertà, l'esclusione sociale, le malattie e – ciò che stava particolarmente a cuore a Gilman – l'oppressione patriarcale.³⁵ Il tema del suprematismo bianco di Gilman non smette di essere riproposto e l'aggettivo "razzista" è ancora usato con notevole disinvoltura, né del resto questo può sorprendere in un contesto critico che rimane condizionato dalla "correttezza" delle regole per potere parlare (o non parlare) di una questione politicamente incandescente come la razza. La rilevanza storica del pensiero dell'autrice non esce però intaccata dalle riserve della critica contemporanea nei suoi confronti. Come ha affermato Allen, la "condiscendenza (per non dire la condanna) di qualsiasi altra posterità femminista non contraddice l'importanza storica [di Charlotte Perkins Gilman], la sua immaginazione, creatività, capacità d'intuizione, e, ciò che è cruciale, le sue chiusure e i suoi pregiudizi, così come si manifestavano tra i suoi consimili".³⁶ Se Gilman ha mancato nei confronti della sensibilità odierna, e non poteva essere altrimenti, è stata più che all'altezza dei suoi contemporanei.

NOTE

* Anna De Biasio è ricercatrice di letteratura anglo-americana all'Università di Bergamo. Si è occupata di narrativa dell'Ottocento e in particolare di Henry James (*Romanzi e musei. Nathaniel Hawthorne, Henry James e il rapporto con l'arte*, IVSLA 2006; *Transforming Henry James*, Cambridge Scholars Publishing 2013). La sua monografia più recente è *Le implacabili. Violenze al femminile nella letteratura americana tra Otto e Novecento*, Donzelli 2016.

- 1 Geoffrey Hughes, *Defining Political Correctness*, Wiley-Blackwell, Oxford 2009, p. 3.
- 2 Charlotte Perkins Gilman, "The Yellow Wall-Paper", in Ead., *The Yellow Wall-Paper, Herland, and Selected Writings*, Penguin, New York 2009, p. 196; Charlotte Perkins Gilman, "La carta da parati gialla", in Ead., *La terra delle donne. "Herland" e altri racconti*, a cura di Anna Scacchi, Donzelli, Roma 2011, p. 163.
- 3 Sandra M. Gilbert, Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, Yale University Press, New Haven and London 2000, p. 89, p. 91.
- 4 Elaine Showalter, *Sister's Choice: Tradition and Change in American Women's Writing*, Clarendon Press, Oxford 1991, p. 21, p. 131. Tra i primi autorevoli studi su Gilman, si vedano anche Annette Kolodny, "A Map for Re-Reading: Or, Gender and Interpretation of Literary Texts", *New Literary History*, 11 (primavera 1980), pp. 451-467, e Judith Fetterley, "Reading about Reading: 'A Jury of Her Peers', 'The Murders in the Rue Morgue,' and 'The Yellow Wallpaper'", in *Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts*, a cura di Elizabeth A. Flynn e Patrocino P. Schweickart, The John Hopkins University Press, Baltimore 1986, pp. 147-64.
- 5 Charlotte Perkins Gilman, *Women and Economics: A Study of the Economic Relation Between Men and Women as a Factor in Social Evolution*, Small, Maynard and Co., Boston 1898.
- 6 Mary A. Hill, *Charlotte Perkins Gilman: The Making of a Radical Feminist*, Temple University Press, Philadelphia 1980; Polly Wynn Allen, *Building Domestic Liberty: Charlotte Perkins Gilman's Architectural Feminism*, University of Massachusetts Press, Amherst 1988; Ann Palmeri, "Charlotte Perkins Gilman: Forerunner of a Feminist Social Science", in *Discovering Reality: Feminist Perspec-*

tives on Epistemology, Metaphysics, Methodology and Philosophy of Science, a cura di Sandra Harding e Merrill B. Hintikka, D. Reidel, Boston 1983. Per un esempio dell'uso del nome proprio in luogo del cognome, si veda Hill (cit., 296): "Come molte donne professioniste ancora oggi, Charlotte era incapace di provare in modo costante l'autostima che proiettava pubblicamente".

7 Cathy N. Davidson, *Foreword*, in *Charlotte Perkins Gilman: The Woman and Her Work*, a cura di Sheryl L. Meyering, UMI Research Press, Ann Arbor and London 1989, p. x; Sheryl L. Meyering, *Introduction*, in *ivi*, p. 8, corsivo dell'autrice.

8 Susan S. Lanser, "Feminist Criticism, 'The Yellow Wallpaper,' and the Politics of Color in America", *Feminist Studies*, XV, 3 (1989), pp. 415-441.

9 Si veda ad esempio Davidson quando afferma che "c'erano limiti nella sua visione personale (inclusi stereotipi razziali e etnici settari)" (*Foreword*, cit., p. xi), o Hill, che tratta concisamente la questione, affermando che "teoricamente Charlotte era egualitaria, mentre in realtà era a volte una razzista e una snob" (*Charlotte Perkins Gilman*, cit., p. 172).

10 Lanser, "Feminist Criticism, 'The Yellow Wallpaper' and the Politics of Color in America", cit., p. 429.

11 *Ivi*, p. 434. Va detto che in un punto del saggio Lanser riconosce "pienamente la necessità di una lettura femminista di 'The Yellow Wallpaper' che [lei] stessa [ha] prodotto e perpetuato per molti anni" (p. 420).

12 Robyn Wiegman, "Feminism, Institutionalism, and the Idiom of Failure" (1999), ora in *Women's Studies on the Edge*, a cura di Joan Wallach Scott, Duke University Press, Durham and London 2008, p. 56, corsivo dell'autrice.

13 Mridula Nath Chackraborty, "Wa(i)ving It All Away: Producing Subject and Knowledge in Feminisms of Colours", in *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*, a cura di Stacy Gillis, Gillian Howie e Rebecca Munford, Palgrave, Basingstoke e New York 2007, p. 101. Il saggio di Chela Sandoval a cui fa riferimento Chackraborty è "U.S. Third World Feminism: The Theory and Method of Oppositional Consciousness in the Postmodern World" (1991).

14 Gail Bederman, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, University of Chicago Press, Chicago 1995, p. 122.

15 *Ivi*, pp. 165-168.

16 Per considerazioni attente sulla discussione del tema razziale, all'epoca appena avviata, nella critica gilmaniana revisionista, si veda Anna Scacchi, "'A Starkly Racist Utopia?' La questione del razzismo di Charlotte Perkins Gilman", *Letterature d'America*, XVI, 67-68 (1996), pp. 129-145.

17 Thomas Peyser, *Utopia and Cosmopolis: Utopia in the Era of American Realism*, Duke University Press, Durham and London 1998, p. 74, p. 89.

18 Louise Michele Newman, *White Women's Rights: The Racial Origins of Feminism in the United States*, Oxford University Press, New York 1999, p. 134, p. 136. Come sostiene la storica Judith A. Allen, l'argomento della convergenza tra interessi femminili e maschili prescinde da un dato contestuale cruciale per Gilman e il femminismo a lei contemporaneo, cioè la nuova preminenza data al sesso maschile negli Stati Uniti post-Guerra civile. Con l'estensione dei diritti di cittadinanza ai maschi neri, le suffragiste si trovano a essere ancora più marginalizzate dopo anni di battaglie a fianco degli afroamericani per l'ottenimento del suffragio universale. La vera minaccia percepita da Gilman sarebbe dunque semmai quella dell'"ibridismo tra uomini" (*The Feminism of Charlotte Perkins Gilman: Sexualities, Histories, Progressivism*, University of Chicago Press, Chicago 2009, p. 342, corsivo dell'autrice). Anche la *short fiction* di Gilman, in effetti, ruota attorno a un antagonismo di fondo, variamente declinato, tra personaggi femminili e maschili.

19 Si vedano *The Diaries of Charlotte Perkins Gilman*, a cura di Denise D. Knight, University Press of Virginia, Charlottesville 1994 e Denise D. Knight, *Charlotte Perkins Gilman: A Study of the Short Fiction*, Twayne Publishers, New York 1997.

20 Denise D. Knight, "Charlotte Perkins Gilman and the Shadow of Racism", *American Literary Realism*, XXXII, 2 (2000), p. 160.

21 *Ivi*, p. 168.

22 John L. Jackson, Jr, *Racial Paranoia: The Unintended Consequences of Political Correctness*, Basic Civitas, New York 2008, p. 95. La tesi di Jackson, che suggerisce come una maggiore libertà nel parlare della razza sarebbe di beneficio per le relazioni interrazziali negli Stati Uniti, ha subito

numerose critiche (dall'ignoranza delle basi strutturali del razzismo all'equiparazione indebita dell'esperienza di bianchi e neri), da cui Jackson si è difeso in "How Not To Read Racial Paranoia", *The Chronicle of Higher Education*, 8 settembre 2008 <https://www.chronicle.com/blogs/brainstorm/how-not-to-read-racial-paranoia/6267>.

23 Jackson, Jr, *Racial Paranoia*, cit., p. 87.

24 Ivi, p. 91, p. 94.

25 Ivi, p. 93.

26 Per una rassegna di recenti casi di censure e autocensure nell'accademia e più in generale nel mondo culturale statunitense, cfr. Ingrid Colanicchia, "La dittatura del politicamente corretto: una rassegna", *Micromega*, 6 (2018), pp. 23-40.

27 Bederman, *Manliness and Civilization*, cit., pp. 122-123.

28 Ivi, p. 146.

29 Knight, "Charlotte Perkins Gilman and the Shadow of Racism", cit., p. 161, p. 164.

30 Nella definizione dell'Oxford English Dictionary, un "pregiudizio a favore del presente o degli atteggiamenti dell'oggi, specialmente nell'interpretazione della storia". L'OED attesta l'uso del termine in questa accezione dal 1916; non ho trovato riscontri analoghi nei dizionari della lingua italiana.

31 Allen, *The Feminism of Charlotte Perkins Gilman*, cit., p. 336. Sul dato quantitativo, si vedano p. 303 e p. 335.

32 Charlotte Perkins Gilman, "A Suggestion on the Negro Problem", *American Journal of Sociology*, XIV, 1 (1908), p. 78, p. 81, p. 82.

33 Il problema della definizione di razzismo e delle sue declinazioni è spinoso. Nel senso appena richiamato, il termine entra in uso dal 1936 ed è dunque indisponibile a Gilman e ai suoi contemporanei, che usavano piuttosto espressioni come *race prejudice* o *bigotry* (Allen, *The Feminism of Charlotte Perkins Gilman*, cit., p. 336. Le considerazioni di Allen sono basate sullo studio di George M. Fredrickson, *Racism: A Short History*, Princeton University Press, Princeton 2002). Sulle differenze tra Gilman e la sociologia contemporanea sul tema della razza, si veda Lawrence J. Oliver, "W.E.B. Du Bois, Charlotte Perkins Gilman, and 'A Suggestion on the Negro Problem'", *American Literary Realism*, XLVIII,1 (2015), pp. 25-39 e ancora Allen, *The Feminism of Charlotte Perkins Gilman*, cit., pp. 335-337.

34 Oliver, "W.E.B. Du Bois, Charlotte Perkins Gilman, and 'A Suggestion on the Negro Problem'", cit., p. 35.

35 Sull'eugenetica "emancipazionista" di Gilman, si veda Susan Rensing, "Women 'Waking Up' and Moving the Mountain: The Feminist Eugenics of Charlotte Perkins Gilman", *MP: An Online Feminist Journal*, IV, 1 (2013) http://academinist.org/wp-content/uploads/2013/05/05_MP_SPRING_Rensing_Gilman.pdf Per approcci storicamente attenti, anche se più critici nei confronti di Gilman, si veda Dana Seitler, "Unnatural Selection: Mothers, Eugenic Feminism, and Charlotte Perkins Gilman's Regeneration Narratives", *American Quarterly*, V, 1 (2003), pp. 61-88; Paul Formisano, "'It had all become a natural condition': California's Garden Movement, Land Eugenics, and Naturalization in Charlotte Perkins Gilman's *Herland*", *Western American Literature*, LI, 1 (2016), pp. 71-100. Il corpus degli studi gilmaniani anche recenti è imponente e non è possibile farne un accurato elenco qui. Per una rassegna molto parziale, si veda la bibliografia fornita da Kate Bolick, "Introduction", in Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wall-Paper, Herland, and Selected Writings*, cit., pp. xxi-xxvi.

36 Allen, *The Feminism of Charlotte Perkins Gilman*, cit., p. 349. Per alcune riflessioni sull'eredità femminista di Gilman e sul suo rapporto con la critica, si veda Anna Scacchi, "Una donna vittoriana a Utopia", in Gilman, *La terra delle donne. "Herland" e altri racconti*, cit., pp. xvii-xix.

Dal PC al CP: *political correctness*, genere, disabilità e arabofobia nella *stand up comedy* di Maysoon Zayid

Cinzia Schiavini*

Non puoi odiare la persona con cui hai appena riso
Rabbi Bob Alper

“Sono una vergine musulmana palestinese del New Jersey che ha avuto una paralisi cerebrale (Cerebral Palsy)” è l’esordio preferito della *comedian* Maysoon Zayid, classe 1974, un’attività ormai quindicennale in club e teatri, fra gli Stati Uniti e il Medio Oriente. “Sono a rischio di tre tipi di discriminazione: sono donna, musulmana e disabile. Cioè, hai la scelta, sono una minoranza oppressa”.¹ Maysoon Zayid è una delle figure centrali della *stand-up comedy* arabo-americana: oltre al suo più celebre e autobiografico *one-woman show*, *Little American Whore*, diretto da Kathy Najimy e Abby Marateck, che ha debuttato al Comedy Central Stage Theater a Los Angeles nel 2006, Zayid è stata anche fondatrice, con Dean Obiedallah, dell’Arab American Comedy Festival, iniziato a New York nel 2003; ha partecipato al tour “Arabs Gone Wild”; ed è stata protagonista, nel 2013, di un memorabile Ted Talk (“I’ve got 99 problems and palsy is just one”)² che le ha consentito di acquisire una notorietà generalmente preclusa a chi si esibisce nei club e in piccoli teatri.

Fondendo continuamente personale e politico, Zayid racconta la propria esperienza di donna disabile arabo-americana negli Stati Uniti (ma non solo) post 9/11: dal *dating online* ai tentativi di trovare un marito (tanto negli Stati Uniti quanto nei campi profughi, “con il mio passaporto americano appeso al collo e bene in vista”) al tremore costante dato dalla paralisi cerebrale alla nascita (che dal più semplice viaggio in metropolitana all’incontro con Yassir Arafat costituisce una fonte inesauribile di situazioni problematicamente comiche), fino all’esperienza negli aeroporti, dove l’essere accompagnata da un padre che assomiglia a Saddam Hussein e invoca costantemente Allah mentre le augura buon viaggio non aiuta certo a dissipare il timore e il sospetto. L’universo esperienziale e narrativo di Zayid è un caleidoscopio tale di situazioni e di prospettive dell’“altro/i” sulla realtà, americana e globale (riflesse in una modalità di discorso tanto particolare quanto la *stand up comedy*) da costituire un interessante terreno di indagine per le strade della comicità negli Stati Uniti oggi e il rapporto col *politically correct* (PC), soprattutto quando quest’ultimo si trova a confrontarsi con categorie discriminate come l’*Arabness* e la disabilità.

Il *politically correct* come pratica linguistica è stato negli ultimi due decenni molto dibattuto, non di rado visto come un “cosmetico”, uno strumento di “sanitarizzazione” del discorso pubblico sulle minoranze, che cela sovente disuguaglianze di diritti e di trattamento sul piano reale. Una conseguenza, secondo Daniel Harris,

del modo inadeguato in cui la maggioranza degli americani, inclusa la sinistra, si è relazionata, anche psicologicamente, con l'integrazione. Fornendo un balsamo, invece di una soluzione, alle complessità sociali, l'obiettivo del PC è radicato in una modalità di risposta tipicamente *middle-class* al fenomeno disorientante della diversità etnica: l'innocua panacea del ridurre le relazioni fra i diversi gruppi antagonisti a una semplice questione di etichetta.³

Non secondario è infatti il rapporto fra PC come pratica linguistica e il potere. Il linguaggio, e con esso il *politically correct*, è di fatto una forma di controllo: decidere cosa si può dire e cosa no, e modificare quelle scelte sovente senza considerare il contesto e il suo cambiamento, è in sé un atto dogmatico.⁴ Il PC costruisce in quest'ottica una gabbia del linguaggio, che non solo divide fra ciò che può essere detto (e come) e ciò che è vietato, ma di fatto spesso preclude all'azione della comicità (e dunque di critica) buona parte di quei territori oggetto di discriminazione e violenza reali. Se il *politically correct* è, o è stato letto, come una forma "di burocrazia morale; un tentativo di legiferare regole efficaci e rapide di interazione sociale invece di riconoscere un processo in cui il significato e l'intenzione sono costantemente in un dialogo di negoziazione",⁵ l'umorismo si fonda al contrario sull'incongruità, sul *double entendre*, sul mettere in discussione il linguaggio stesso, esplorando l'ambiguità della parola e le molteplicità del significato, sollecitando una riflessione sui rischi di una percezione univoca della realtà. Oltre che per strategie linguistiche, PC e comico si contrappongono come modalità di conoscenza del reale. Il *politically correct* si basa su un sistema di categorizzazione in gruppi identitari riconoscibili da tratti e comportamenti – il che si lega, involontariamente, alla creazione e disseminazione di stereotipi.⁶

Sono tanti i modi e le ragioni che scatenano la risata: si ride perché ci si sente superiori a qualcosa; perché si colgono le contraddizioni della realtà; si ride per sollievo, come reazione alla paura; per l'improvvisa sovversione di un ordine creata dal linguaggio. La *stand up comedy* in particolare è da sempre negli Stati Uniti spazio politico e di sovversione, capace com'è di mostrare le contraddizioni e l'ipocrisia di una società che ritiene osceno e fuori luogo soprattutto la parola e non l'atto, come ricorda il tentativo di difesa contro l'accusa di oscenità nei confronti dello *stand up comedian* Lenny Bruce al suo arresto: "Ehi amico, io non l'ho fatto. L'ho solo detto".⁷

Per quanto riguarda la comicità e la differenza, la *stand-up comedy* ha finora percorso due strade: avvalorare le categorie e gli stereotipi, sovente scavalcando le limitazioni imposte dal PC (ridendo dello stereotipo), oppure suscitare la risata attraverso la messa in discussione di una conoscenza predefinita di quelle medesime categorie, che implica una messa in discussione anche delle basi del PC stesso. Nel primo caso, PC e comicità risultano inevitabilmente opposti; ma anche nel secondo, *politically correct* e comico si pongono come approcci molto diversi alla questione della differenza: laddove il primo ne edulcora lo stato attraverso le scelte lessicali, ma ne ribadisce i confini, il secondo mina le basi dello stereotipo, in un processo di incorporazione dialettica che ne sfata l'alterità. In altri termini, posso ridere della differenza poiché la considero parte dell'esperienza, mia e sociale. La

comicità finisce così per contestare quell'alterità che il PC prende come presupposto per la conoscenza e l'agire nel reale.

Tuttavia, una netta polarizzazione fra *politically correct* (inteso in senso negativo) e comicità (come arte liberatoria e sovversiva) in rapporto alla differenza sarebbe fortemente riduttiva: il PC è indubbiamente legato, anzi, è stato motore di uno spostamento positivo nella percezione culturale e sociale della diversità; e viceversa, la comicità è stata usata a sua volta anche per ferire o discriminare, in maniera diretta (*hate speech*) o indiretta, avallando stereotipi e pregiudizi, anche nella *stand-up comedy*, per ottenere un facile consenso. Fino a che punto e come vi può dunque essere una *stand up comedy* politicamente corretta? E come e fino a che punto la comicità e il *politically correct* possono aiutare una percezione diversa dell'alterità?

Dal momento che il potere della parola non è solo o tanto il *come* si dice ma anche e soprattutto il *chi* dice, chi ha diritto e possibilità ad avere una voce (e dare a ciascuno una voce è ciò che il *politically correct* si prefiggerebbe di garantire nella pratica del reale), da questa apparente impasse fra PC e comicità la *stand up comedy* ha trovato una via d'uscita soprattutto attraverso la strada dell'autorappresentazione – dare voce alle categorie discriminate, in uno spazio di azione e parola autonomo che consenta autodefinizione e autoironia –, anche perché

il gruppo che ha una doppia visione, la minoranza, è più portato a vedere incongruenze fra le due visioni del mondo e quindi trova più di cui ridere [...] le minoranze – nel nostro caso le comunità immigrate – possono ridere sia delle idiosincrasie acquisite della maggioranza, sia della visione che la maggioranza ha della minoranza, che quest'ultima trova pericolosamente sbagliata o comicamente errata.⁸

Da sempre negli Stati Uniti le categorie oppresse hanno usato la comicità per mettere in discussione i valori dominanti, ed è indubbio che rendere le minoranze oggetto di comicità è meno problematico (soprattutto se si parla di gruppi ancora fortemente discriminati) se a farlo sono gli membri stessi della minoranza. L'appartenenza al gruppo lascia però irrisolti altre questioni: quale è l'effettiva accessibilità alla rappresentazione e all'autorappresentazione dei gruppi discriminati? E nel caso delle forme comiche, vi può essere una comicità slegata dalle classificazioni e dai *cliché*, o la comicità è inevitabilmente legata allo stereotipo? E in che rapporto si trova questo tipo di rappresentazione con il *politically correct*?

Sono tutte questioni che trovano nella *stand up comedy* un ulteriore fattore di complicazione: poiché per chi sale sul palco, il successo della *performance* dipende dal saper creare un significato condiviso, che può essere una implicita accettazione da parte del pubblico dello *status quo* o la messa in discussione delle immagini precostituite, la risposta dell'*audience* è centrale per comprendere non solo l'efficacia della strategia comunicativa, ma anche le zone d'ombra che il ridere della differenza implica.

Nel caso di Zayid, *inside informant* di plurime categorie oppresse, come lei stessa rivendica, si prederà in esame il rapporto fra PC e comicità in relazione a tre discorsi sulla minoranza: l'identità *Arab-American*, quella di genere e quella più

studiata (in relazione a PC e comicità) ma ancora quasi invisibile mediaticamente della disabilità; tre categorie interconnesse, come vedremo, nel loro non semplice rapporto col discorso pubblico, il contro-discorso comico e per quanto riguarda la ricezione dell'*audience*.

“Poor gumby-mouth terrorist. We should pray for her”: quale commedia arabo-americana dopo l’11 settembre

Grazie al successo acquisito nei teatri e in tour, nel 2010 Maysoon Zayid è stata invitata come ospite al programma *Countdown with Keith Olbermann*. Qui, la sua disabilità e l’uso sciagurato di una sedia da ufficio con le rotelle ha fatto sì che, per non scivolare fuori dal set, Zayid sia rimasta aggrappata alla scrivania del conduttore per tutta la puntata. Nonostante la sua performance le abbia garantito di diventare collaboratrice fissa del programma, su internet non sono mancati gli attacchi degli *haters*: alcuni chiedevano se fosse ubriaca, altri se avesse abusato del Botox; infine un utente ha commentato, in un condensato unico di pregiudizi riguardo la disabilità e gli arabo-americani: “Povera terrorista spastica. Dovremmo pregare per lei”.⁹

Se la reazione all’*hate speech* contro Zayid è stata una unanime condanna, resta indubbio che la prima difficoltà per quest’ultima, come per gli altri comici, sia stata riuscire a sdoganare l’umorismo *di e sul* mondo *Arab-American*, legato come è quest’ultimo all’epicentro di una tragedia nazionale, con tutti i suoi corollari. Un compito non semplice, anche per l’effetto del PC: da un lato quest’ultimo ha cercato in parte (viste le forti tendenze islamofobe post 9/11) di “sanitarizzare” il discorso sugli arabo-americani come neo-minoranza oppressa: riderne dunque è politicamente scorretto, poiché la loro riconoscibilità passa attraverso il legame con la violenza. Dall’altro, il rimando all’associazione arabo = terrorista fa anche sì che ridere di quel mondo sia percepito come ridere della tragedia stessa, e dunque socialmente inaccettabile.

Nonostante la lunga tradizione in teatro e in altri spazi di intrattenimento,¹⁰ gli *Arab-American* hanno faticato a trovare una voce etnicamente distinta nei generi comici, soprattutto post 9/11, come se il PC, in termini di discorso, dovesse tutelare più la sensibilità scossa della coscienza nazionale che non l’oggetto di discriminazione.

Ridere *col* e *del* presunto nemico è stato tanto difficile che a Zayid fu chiesto nelle settimane successive all’attacco di non accennare sul palco a nulla che facesse riferimento alla Palestina o al mondo musulmano.¹¹ Impossibile, secondo la comica: tutto il suo repertorio è legato simultaneamente e inevitabilmente alle culture di appartenenza – il contesto arabo e musulmano accanto a quello americano, la sua famiglia in New Jersey e la famiglia allargata in Palestina; e i cambiamenti di questi già precari equilibri identitari dopo l’11 settembre. Così Zayid, e molti degli artisti arabo-americani insieme a lei, hanno operato in larga parte su un principio di ribaltamento, costruendo un’immagine alternativa dell’*Arabness*, lontana dalla violenza, in cui a essere comica è l’ordinarietà dell’esperienza. L’*“Allah Made Me Funny Comedy Tour”* di Azhar Usman e Preacher Moss, l’*“Axis of Evil Comedy*

Tour” di Ahmad Ahmad, Aron Kader, Dean Obeidallah e Maz Jobrani, così come gli *show* televisivi come *Little Mosque on the Prairie* e *Aliens in America*, sono stati i primi strumenti attraverso cui gli *Arab-Americans* si sono inseriti in una dialettica culturale in grado di trascendere la polarizzazione etnica e religiosa creata dallo scontro ideologico conseguente l’11 settembre. Come spiega Mucahit Bilici:

La commedia costruisce un mondo che è contraltare rispetto a quello della vita ordinaria. Dal momento che il mondo ordinario è diventato straordinario, i musulmani (una bizzarria nella vita americana) diventano comici quando sembrano “ordinari”. In altre parole, l’umorismo consente una distorsione della realtà del buonsenso. Coloro per cui quella realtà è già distorta a causa di stereotipi ricorrono all’umorismo per correggere e riaffermare la loro percezione su cosa sia reale.¹²

Se paura e risata come reazioni all’alterità rappresentano uno scarto, che dimostra la profonda insicurezza dell’opinione pubblica di fronte all’arabo-americano,¹³ questi comici fanno sì che la risata sia liberatoria soprattutto per quanto riguarda i pregiudizi dell’audience.

Ridere del pregiudizio, e non della tragedia, è la prima delle strategie adottate anche da Zayid: la *stand up comedian* racconta di divertirsi a fingere di chiamare i propri (inesistenti) figli al centro commerciale dicendo loro di non dimenticarsi di innescare i loro zainetti (chiaro riferimento agli attacchi suicidi), o rivelando la sua principale preoccupazione, in caso di schianto dell’aereo su cui sta per imbarcarsi: non la morte, ma l’essere ritenuta responsabile dell’incidente per il nome arabo e l’origine palestinese.

Un’altra strategia per conciliare PC e risata è evocare esperienze condivise, che rendano l’altro un po’ meno diverso dal sé, e viceversa. Non a caso, uno dei luoghi chiave al centro della comicità arabo-americana è l’aeroporto: è vero che qui gli arabi sono più che altri oggetto di discriminazione attraverso il *racial profiling*; e che qui persino la disabilità diventa potenziale pericolo – con la “shaking arab” che è sicuramente tale, nella percezione comune, per il timore che la sua azione terroristica venga scoperta. L’aeroporto è però un luogo in cui tutti, e non solo i presunti terroristi medio-orientali, sono sottoposti a un sistema di controllo e di sorveglianza costanti e sono accomunati, a diversi livelli, dal senso di vulnerabilità – esperienza dunque al contempo etnica e nazionale. L’aeroporto è anche un luogo in cui la pervasività del controllo e la sospensione di specifiche libertà hanno riguardato anche quella della risata: è ritenuto sconveniente, quando non oltraggioso, scherzare su dirottamenti *et similia*; ma è anche proibito scherzare negli aeroporti – scattare foto, avere un atteggiamento giocoso, persino ridacchiare, come se si profanasse un luogo di lutto. “L’applicazione di *no-joke zones* negli aeroporti dopo la tragedia dell’11 settembre è così indicativa della connessione paradossale fra il tragico e il comico”,¹⁴ in cui tutti sono coinvolti. Anche qui la *politically correctness* non pare misurarsi tanto in termini di (o in relazione alla) minoranza oppressa, quanto più come limite per preservare il ricordo della tragedia nazionale.

L'uso della comicità non è stato per molti artisti *Arab-American* soltanto il mezzo per allontanarsi da un immaginario di violenza, ma anche lo strumento per rimarcare la propria appartenenza alla cultura statunitense attraverso la partecipazione a una forma artistica, come la *stand-up comedy*, che è la quintessenza dell'*American-ness*, unica per la sua carica sovversiva e iconoclasta.¹⁵ Per la stessa Zayid, come nota Christie Anne Nittrouer, il Sogno Americano si realizza attraverso la comicità; non è la semplice assimilazione; la comicità "diviene moneta di scambio per affermare il proprio posto attraverso la presenza fisica e di voce, e al contempo serve come collante per gli americani, in una nazione multirazziale e multiculturale".¹⁶

Anche perché, come nota Bilici, "l'umorismo di solito è sinonimo di umanità. Se qualcuno ha senso dell'umorismo, allora è come noi: simpatico, e piace".¹⁷ E se parla attraverso la *stand-up comedy*, è anche un po' più americano di quanto ci si aspettasse a prima vista.

Tuttavia, essere *stand-up comedian* non garantisce sempre la libertà di parola, e anche la *politically correctness* è soggetta a revoca o sospensione. Sorprende forse scoprire che Zayid abbia sperimentato la censura non solo in Egitto,¹⁸ ma anche negli Stati Uniti – nella trasmissione della ABC *20/20*, in uno scambio acceso col co-conduttore John Stossel,¹⁹ il quale sosteneva che nel *suo* paese (intendendo in generale il Medio Oriente) Zayid non avrebbe mai avuto la stessa libertà di parola che aveva negli Stati Uniti. L'intero scambio fu poi cancellato dalla puntata – a testimonianza della forza (e dei paradossi) del discorso pubblico nel riaffermare linee e confini fra *sé* e *altro da sé*, oltre a negare i principi appena enunciati. La condizione del soggetto rispetto al PC pare dunque mutare se quest'ultimo è visto come *insider* o *outsider*: laddove si garantisce una tutela al soggetto se concepito o rappresentato come interno al contesto statunitense (sono tutelato poiché membro di una minoranza statunitense), l'essere soggetto transnazionale esclude dal raggio di azione del PC.

La doppia lettura dell'identità arabo-americana (a seconda che l'accento sia prima o dopo il trattino), scelta o più spesso subita, è fondamentale anche per le strategie di autorappresentazione, che cambiano a seconda che Zayid si rappresenti come *outsider* o *insider*. Quando a essere sotto i riflettori è l'identità etnica, "araba", abbiamo visto come Zayid mostri l'assurdità dell'equazione arabo = terrorismo ricorrendo a situazioni comuni. Quando Zayid si rappresenta come *insider*, rimarca l'indistinguibilità della propria esperienza e di quella della sua famiglia rispetto alle altre: le ciabatte lanciate dalla madre a tutte le figlie in caso di brutti voti, compresa lei (disabile), i lavori quotidiani in casa, l'indistinguibilità etnica (nessuno nella sua cittadina, racconta Zayid, si è mai accorto che *non* fossero italiani), l'emulare al college le compagne più disinibite e sicure di sé. Dipingersi come la provinciale al di là dello Hudson azzera o riduce lo scarto fra sé e una presunta esperienza americana *standard* (e dunque rende superfluo il discorso e la virtuale tutela del PC). Certo, a separare il mondo di Zayid da quello delle coetanee del New Jersey ci sono ad esempio, le vacanze estive, che per la sua famiglia significano attraversare l'oceano e andare volontariamente in una zona di guerra:

E quando le mie amiche andavano a trascorrere le loro vacanze estive sulle spiagge del Jersey, io non ci andavo. Io trascorrevi le mie vacanze in una zona di guerra, perché i miei genitori temevano che se non fossimo tornate in Palestina ogni singola estate, saremmo diventate come Madonna. E le mie vacanze estive generalmente consistevano in mio padre che cercava di farmi guarire, così bevevo latte di cervo, mi mettevano tazze calde sulla schiena, venivo immersa nel Mar Morto, e ricordo quando l'acqua mi bruciava gli occhi e pensavo "Sta funzionando! Sta funzionando!"²⁰

Anche qui tuttavia, nel raccontare le vacanze sul Mar Morto, il punto di vista è quello della provinciale americana che riporta il proprio quadro esperienziale al contesto del New Jersey: Zayid sul Mar Morto è la turista in vacanza "terapeutica", spirituale e fisica, imposta dai genitori; certo con un tocco di stranezza in più rispetto alle spiagge statunitensi, un elemento di esoticità, che la comica si rappresenta incapace di decifrare proprio perché quel mondo è dipinto come "altro da sé".

Così come diversa può essere l'identità arabo-americana, a seconda della prospettiva da cui la si guarda, se "interna" o "esterna", al contempo diverse sono le "Americhe" con cui essa si relaziona. La *stand up comedy* anche grazie a Zayid diviene in questo modo riflessione sulla performatività della *Arabness* a livello nazionale e globale: non una esperienza uniforme, ma legata ai contesti, sia dentro sia fuori i confini nazionali. Così, se in quasi tutti gli Stati Uniti, l'Islam e la cultura araba generano automaticamente il panico, in un bar di Seattle Zayid si trova a dover ricorrere all'immagine del terrorista e al crollo delle torri per spiegare a un gruppo di ragazze cosa sia un musulmano (senza che questo sia peraltro sufficiente perché il gruppo capisca), concludendo che lo stato di Washington è davvero il posto ideale dove vivere. Motivo per cui è anche il luogo dove le regole del PC possono essere trasgredite ricorrendo all'equazione arabo = terrorismo (almeno se a farlo è una *inside informant*), poiché è solo non considerando la *otherness* come categoria discriminante che quest'ultima può essere disinnescata, attraverso la risata e lo stereotipo.

La diversa performatività della *Arabness* viene testata anche sul piano linguistico, attraversando le maglie del PC. Innanzitutto, esibendosi davanti a un pubblico transnazionale, non solo Zayid utilizza l'inglese o l'arabo a seconda di dove si trova, negli Stati Uniti o in Medio Oriente, ma mescola anche l'uso delle due lingue durante quasi tutte le sue performance, proprio a ribadire l'inafferrabilità, anche linguistica, del gruppo etnico, senza per questo risultare escludente. Come racconta Alison Brogan,

durante una performance al The Gotham Comedy Club a New York [Zayid] ha chiuso con una barzelletta che ha imparato dal padre: "Per chi di voi non parla l'arabo – trovate un amico." A cui ha fatto seguire una lunga e volgare barzelletta tutta in arabo, farcita di gesti osceni e dialoghi ad alta voce, per promuovere la collaborazione interculturale nell'audience.²¹

Un uso versatile della lingua ha il vantaggio di sollecitare diverse risposte da parte del pubblico, a seconda dei luoghi in cui la comica si esibisce. L'arabo in particola-

re negli Stati Uniti pare costituire un elemento di comicità, particolarmente adatto a sollecitare straniamento: il tono della lingua, che appare irato, lo rende contraltare del contesto della *stand up comedy*, che ne disinnesci il potenziale minaccioso riducendolo a suono insolito.²²

Quando è in Medio Oriente, Zayid riscrive e recita interamente in arabo. Anche lì tuttavia l'effetto è spiazzante per il pubblico: innanzitutto perché gli spettatori non si aspettano una comica donna, e per lo più disabile, sul palco, nata e cresciuta in America, recitare e raccontare barzellette, talvolta anche abbastanza crude, nella loro lingua; e inoltre perché Zayid usa un dialetto palestinese molto marcato, delle zone rurali, che non ci si aspetterebbe uscire dalla bocca di qualcuno nato e cresciuto in New Jersey.

Non sono solo il pluri-localismo e il plurilinguismo le armi che Zayid usa per destabilizzare i confini etnici e culturali e mettere in discussione i limiti dell'*Arabness* come recepita dalla cultura egemonica statunitense. La decostruzione riguarda anche la possibile affiliazione a una cittadinanza transnazionale o alla visione edulcorata di un "nazionalismo globale", nella definizione di Indepal Grewal.²³ Le appartenenze su cui Zayid costruisce la propria comicità, anche linguisticamente, sono invece locali e "marginali", anche geograficamente: e così, al dialetto contadino palestinese, negli Stati Uniti Zayid sostituisce in alcuni momenti dello spettacolo un forte accento del New Jersey. Nel fare propri e rivendicare con orgoglio l'appartenenza ai margini, Zayid interroga ancora più radicalmente le categorie – di *self* e *other*, di americano e di straniero, di provinciale e di urbano, e dunque di nazione.²⁴

Le donne sanno far ridere? Il corpo femminile in scena

La decostruzione dell'identità *Arab-American* attraverso parametri geografici, culturali e linguistici è solamente uno degli ambiti in cui Zayid esplora il rapporto fra *stand up comedy* e marginalità. Come tutte le arti performative, anche la *stand up comedy* presuppone un doppio livello di comunicazione, che al verbale affianca il fisico, fatto di gestualità e di visibilità del soggetto – un elemento questo in cui il genere (soprattutto nel caso di una cultura come quella araba e musulmano-americana) ha un ruolo centrale.

Tutto l'universo femminile si è trovato a negoziare con difficoltà la propria voce e il proprio corpo sulla scena: percepite come "altro", estranee in una società in cui la risata e la comicità sono state a lungo e sono in parte tutt'ora considerate appannaggio maschile, le donne sono state discriminate anche in termini di accessibilità al pubblico: non a caso a loro sono generalmente riservate le sale più piccole dei club, con la motivazione che, essendo meno divertenti degli uomini, si suppone siano in grado di gestire solo piccoli gruppi.²⁵ Un forte condizionamento legato al genere nella *stand up comedy* ha riguardato anche la modalità in cui le donne erano rappresentate e si autorappresentavano: se nella narrazione maschile la risata era sovente legata a incasellamenti in ruoli di genere e a una forte stereotipizzazione del mondo femminile che è valsa sovente l'accusa di misoginia, con buona pace del PC, non è stato raro nella storia della *stand-up comedy* che le donne stesse si si-

ano ritrovate a vestire i panni, come molte altre “alterità” in scena, degli stereotipi a loro legate per ottenere la risata del pubblico.²⁶

Limitazioni ancora maggiori hanno riguardato la presenza di donne *arabo-americane* sulla scena. Sebbene Maysoun Zayid non sia l'unica donna musulmana a cimentarsi nella *stand-up comedy* (artiste come Tissa Hami o Atheer Yacoub hanno gradualmente guadagnato l'attenzione di un pubblico trasversale), la presenza arabo-americana femminile è sicuramente ancor più marginale (e marginalizzata) della già marginale minoranza araba. Come racconta Dalia Basiouny, nonostante Zayid sia una delle celebrità della *stand-up comedy* arabo-americana, non è stata per esempio inclusa nell'“Axis of Evil Comedy Tour”. Gli organizzatori sostenevano che non avrebbe strappato le stesse risate degli altri *comedians* proprio perché, in quanto donna, “non ha l'aspetto di un terrorista”.²⁷ La stessa Zayid ha sottolineato come i comici maschi *Arab-American*, rappresentati come minacciosi e imprevedibili, fossero ritenuti in grado di avere più probabilità di essere trattati con maggiore rispetto, mentre la loro controparte femminile era percepita come vulnerabile ad attacchi e critiche da parte del pubblico.

Non abbastanza comiche, ma anche non abbastanza musulmane, è l'accusa che è stata rivolta ad alcune delle *performer* in scena. Un secondo problema di riconoscimento per le donne arabo-americane ha infatti riguardato l'uso dell'*hijab*. Mentre Atheer Yacoub, Shazia Mirza e Tissa Hami hanno scelto di usare l'*hijab* nelle loro apparizioni (l'ultima però svestendosi via via per dimostrare di essere sempre la stessa persona, indipendentemente da quello che indossa),²⁸ per Zayid il non usarlo è già in sé un gesto di resistenza,²⁹ poiché mette in discussione l'immagine tradizionale della donna musulmana in pubblico. Tuttavia, l'assenza dell'*hijab* ha impedito o ostacolato il riconoscimento dell'identità etnica/religiosa di Zayid sia da parte della comunità *Arab-American*³⁰ sia dell'audience non araba, a cui Zayid stessa si troverà a spiegare che l'indossare l'*hijab* ed essere praticante non sono due elementi così strettamente legati.³¹ Ma è indubbio che il genere porti alla luce uno dei problemi principali legati a mondo *Arab-American*: ovvero che a essere riconosciuto e dunque più facilmente accolto sul palcoscenico e dal pubblico (specialmente quando non etnico, ma non solo) è lo stereotipo e la sua *performance*; e che tale codificazione di ruoli si registra anche all'interno del gruppo etnico, come se la mancanza di elementi esterni come il velo rappresentasse la cancellazione della *Arabness*.

Se le apparenze possono ingannare, è l'autodeterminazione che sembra tracciare con Zayid i confini dell'identità, almeno inizialmente. Anche per quanto riguarda il genere, fin dalla autodefinizione di “vergine musulmana palestinese del New Jersey con la paralisi cerebrale” – con quel “vergine”, che si apre a molteplici rifrazioni, amplificate dal doppio contesto culturale al quale si rivolge, il mondo arabo e la società statunitense.

Se quanto Zayid qui richiama è “il mito della buona famiglia araba, delle brave ragazze arabe, della eterosessualità obbligatoria, il tutto opposto a una America immaginata come promiscuità sessuale, famiglie distrutte e cattive ragazze”,³² va anche notato che Zayid muove costantemente e contemporaneamente dentro due diverse culture, che divergono considerevolmente proprio nel campo del genere.³³

Quale senso dobbiamo dare alla verginità dichiarata di Zayid nel contesto statunitense? Una eccentrica asessuata o un'emule di Brook Shields? E nel mondo arabo, è una donna rispettabile o semplicemente una zitella troppo vecchia per trovare marito e quindi forzatamente casta, in un mondo in cui i suoi (all'epoca) trentatré anni americani, come lei stessa sottolineava, corrispondono a circa sessantasette nel mondo arabo?³⁴

Il gioco sul genere verte su una dinamica di conferma e ribaltamento dello stereotipo. La posizione di passività e subordinazione della donna araba sembra essere ribadita da Zayid, ad esempio, nei riferimenti ai tentativi (falliti) dei familiari di maritarla, nell'orrore dei possibili suoceri all'idea che lei sia famosa e dunque appaia in televisione (mostrando così la sua disabilità), o ancora proprio in merito alla sua verginità: "Sono vergine per scelta e quella scelta è la scelta di mio padre".³⁵

Una posizione remissiva che però la comica ripetutamente sovverte: lascia intendere di conoscere bene *match.com*, sito di incontri online; racconta di aver ballato il tip tap a Broadway e rivendica con orgoglio un uso disinvolto del tacco dodici. Zayid mostra un atteggiamento giocosamente aggressivo anche in Medio Oriente, e in particolare nei campi profughi, dove la sua cittadinanza americana, esibita con orgoglio attaccata al collo, la rende appetibile e dunque "elemento attivo", cacciatrice, almeno all'estero. Quest'ultimo è ovviamente una sospensione dello status di minoranza dovuto alla sua cittadinanza; ma è uno dei tanti elementi che contribuisce a decostruire il ruolo tradizionale della donna araba e a rappresentarla "con desideri complessi e un atteggiamento attivo, che alla fine non includono sempre una famiglia o il comportarsi come una "brava ragazza araba"³⁶ e al contempo a mettere in discussione il modello americano di *womanhood*, di fatto escludente e selettivo, "standardizzato" e quindi facilmente soggetto al rischio della *commodification*, in cui la verginità non è virtù ma merce di scambio.

Se Zayid si autorappresenta come inadatta a personificare ruoli assegnati, il problema, sembra suggerire la comica, non è lei, ma i ruoli imposti dalle due diverse culture. Specialmente se, al doppio vincolo di genere musulmano e statunitense, si aggiunge anche un corpo disabile.

"Stand up, sit down comedian(s)": performance, politically correct e disabilità

Non è certo secondario, nel discorso su Maysoon Zayid, la *stand up comedy* e il PC, il fatto che la comica, a causa di un errore medico avvenuto durante il parto, abbia avuto una paralisi cerebrale, una patologia per cui, come lei stessa spiega,

non sono ubriaca, ma il dottore che mi ha fatto nascere lo era. Ha tagliato la mia mamma sei diverse volte in sei diverse direzioni, soffocando la povera me nel mentre. Come risultato ho avuto una paralisi cerebrale, che significa che tremo tutto il tempo. Ed è estenuante. Sono come Shakira – Shakira che incontra Muhammad Ali.³⁷

Come e forse ancor più che nel caso della *Arabness*, la disabilità costituisce un terreno problematico tanto per l'umorismo, quanto per il PC. Per molto tempo invisibili nel discorso pubblico, che ha a lungo configurato la disabilità come tragedia personale,³⁸ i disabili per nascita, per malattie, incidenti, ecc. possono essere considerati la più grande minoranza statunitense, coi loro quasi cinquantasette milioni di individui (secondo i dati del 2010), che corrisponde al 20% circa della popolazione statunitense. Nonostante ciò, costituiscono solo il 2,7% dei personaggi che appaiono al cinema, in teatro, alla televisione. Se già guardare alla disabilità pare difficile per la società e per il mondo dello spettacolo, figuriamoci riderne: l'umorismo *sui* disabili (il cosiddetto *disabling humor*)³⁹ è considerato quasi sempre inaccettabile, dal momento che, qui più che altrove, l'uso del linguaggio comico viene percepito come arma usata per ferire i più indifesi.

Si ritorni all'immagine di Zayid che, nei campi profughi palestinesi, cerca di adescare un uomo che la sposi, "in cambio", come scherza l'autrice, della cittadinanza americana. L'aneddoto parte da una base reale, autobiografica: la comica ha conosciuto il suo futuro marito proprio in un campo profughi, e ha attraversato la lunga trafila burocratica per farlo tornare con sé negli Stati Uniti. Ed è proprio alla frontiera che i rapporti di forza cambiano nuovamente per Zayid, nel momento in cui la donna si trova a sostenere il colloquio per l'immigrazione del compagno.⁴⁰ Nello scambio con l'addetto all'immigrazione che appare molto preoccupato per lei, Zayid non è più l'intraprendente zitella che si procaccia un marito barattandolo con la cittadinanza. Il suo status di disabile la rende vittima due volte, pare intendere l'ufficiale; non solo di uno "scambio" fra status (sposata) e cittadinanza, ma anche quasi di una circonvenzione di incapaci: in quanto disabile che (suggerisce l'addetto) forse non ha capito di esserlo, l'uomo che vorrebbe sposarla è impossibile che la ami, di sicuro la sta solo usando.

Discriminazione di genere e disabilità sono elementi che hanno molto in comune fra loro (e non a caso i *disability studies* possono vantare un lungo legame con le teorie femministe e i *gender studies*), con la retorica della *gender difference* per inferiorità che si è a lungo affiancata, quando non sovrapposta, alla retorica dell'inferiorità dovuta alla disabilità. L'oppressione di genere e quella data dalla disabilità si basano su una mancanza di conformità a un modello specifico, su sistemi normativi, di femminilità e di *ableness*, nettamente escludenti nei confronti della non-normatività; e, non secondario, su una desessualizzazione che investe generalmente tanto la *womanhood* non convenzionale quanto l'intera categoria dei disabili.⁴¹ Trattando di disabilità, non si parla semplicemente di una categoria di minoranza, ma di un elemento trasversale che si salda ad altri elementi di discriminazione e marginalizzazione – oltre al genere, sovente anche razza e classe: "Le narrazioni sulla disabilità non sono mai isolate, ma si intrecciano con e intorno ad altri codici e contesti per la scrittura".⁴²

La disabilità è inoltre intrinsecamente legata alla narratività: percepito come eccezione alla norma, il corpo disabile non solo attira su di sé lo sguardo e diviene spettacolo, oggetto dell'occhio altrui; ma, come nota Michael Bérubé, "richiede una storia".⁴³ Al disabile è implicitamente o esplicitamente richiesta una spiegazione del proprio stato, una narrazione del proprio corpo, da cui sono esenti le persone nor-

modotate. Se questa curiosità e richiesta di rappresentazione ha trovato nel *life writing* e nel *memoir* una forma espressiva soprattutto attraverso le cosiddette *narrative of overcoming*, che enfatizzano il trionfo *sulla* disabilità (minimizzando pericolosamente il ruolo giocato dal contesto),⁴⁴ esse sono però contraddette da una rappresentazione mediatica quasi nulla, peraltro in larga parte riservata ad attori normodotati, soprattutto quando si tratta di ruoli importanti (che sono valse l'Oscar o prestigiosi riconoscimenti ad attori come Dustin Hoffman o Al Pacino). Se gli attori normodotati rivendicano il diritto di interpretare qualsiasi ruolo, pena l'annullamento della finzione artistica (a favore di una *politically correctness* che si estenderebbe così all'esclusività dell'autorappresentazione), per gli attori disabili, fra cui la stessa Zayid, questo significa riproporre in chiave contemporanea una sorta di *blackface performance*, impensabile appunto per altre categorie. E non da ultimo, significa ridurre ancora di più la visibilità di attori e performer disabili. Come ricorda la stessa Zayid, durante i suoi anni alla Arizona State University come studentessa di teatro,

Ogni volta che interpretavo una scena de *Lo zoo di vetro*, i miei insegnanti piangevano. Ma non ho mai avuto una parte.

Alla fine, nel mio ultimo anno, il dipartimento ha deciso di fare uno spettacolo dal titolo "Ballano davvero piano a Jackson". È su una ragazza con la paralisi cerebrale, io ero una ragazza con la paralisi cerebrale. Così ho iniziato a urlare "Alla fine sto per avere anche io una parte! Ho la paralisi cerebrale! Finalmente libera! Finalmente libera! Grazie a Dio, sono finalmente libera!" Non ho avuto la parte. Sherry Brown ha avuto la parte. Sono andata di corsa dal capo del dipartimento di teatro urlando istericamente, come se qualcuno avesse sparato al mio gatto, per chiedere perché, e lei mi ha risposto che era perché non pensavano che io potessi fare le acrobazie. Ho detto "Scusate, ma se io non posso fare acrobazie, non può nemmeno il personaggio". Questa era una parte per cui ero letteralmente nata, e l'hanno data, l'hanno data a una attrice che non ha avuto una paralisi cerebrale. Il college stava imitando la vita. Hollywood ha una storia indecente di cast di attori normodotati che impersonano disabili sullo schermo.⁴⁵

Accedere al palcoscenico è l'unico modo per sfidare le rappresentazioni convenzionali e mostrare la disfunzionalità del sistema e di ciò che ci si aspetta dai disabili: "I disabili che vediamo in televisione ricadono in una delle due seguenti categorie: 'non mi puoi amare perché sono disabile' e 'curami, sistemami, aiutami', e io non sono nessuna delle due. Io faccio yoga. Non voglio i vostri interventi medici."⁴⁶

Il palcoscenico permette a Zayid, che si autodefinisce, con la usuale ironia, "una *sit-down stand-up comedian*",⁴⁷ non solo di trovare visibilità in un individuale che si fa collettivo, ma anche l'autonomia necessaria nella costruzione della propria narrativa,⁴⁸ rendendo il personale pubblico, anche per sfatare miti e pregiudizi legati alla disabilità:

la paralisi cerebrale non è genetica. Non è un difetto di nascita. Non è contagiosa. Nessuno ha lanciato una maledizione all'utero di mia madre, e non l'ho avuta per-

ché i miei genitori sono primi cugini, e per la cronaca lo sono. Accade solo per un incidente, come quello che è capitato a me il giorno in cui sono nata.⁴⁹

Zayid sceglie la *stand up comedy* poiché la riconosce come uno spazio performativo in cui la differenza riesce più facilmente a trovare una voce; in cui per le categorie di minoranza, e per i disabili in particolare,⁵⁰ è possibile prendere il controllo sulla propria narrativa con strategie già ampiamente sperimentate nella vita reale. Fin dall'adolescenza, a molti disabili l'umorismo ha permesso di ottenere l'inclusione nel gruppo di coetanei e di uscire, attraverso il saper ridere di sé e del mondo, da quel ruolo tragico ritagliato per loro dalla società. L'aver dovuto avere sempre la risposta pronta, il sapersi prendere gioco di sé e degli altri è stata una palestra che ha permesso ai futuri *stand up comedian* di affinare le doti professionali. L'ironia, la comicità sono stati i veicoli attraverso cui i disabili hanno imparato a gestire azioni o parole di altri contro di sé, e insieme le frustrazioni di vivere in un mondo pensato per gli "abili".⁵¹

Salire su un palcoscenico, per i comici disabili, può suscitare disagio, dal momento che il comico disabile "costringe il pubblico a confrontarsi con i propri stessi preconcetti di ciò che la disabilità è e non è".⁵² Sovente questi cerca di mostrare all'audience che non si tratta di ridere *di*, ma *con* – il che implica il riconoscimento di una esperienza condivisa, un mondo di cui i disabili fanno naturalmente parte. Non si ride del diverso, ma dell'esperienza umana e dell'artificialità delle divisioni, della labilità dei confini. Per farlo, una delle strategie più usate è il *reframing*, l'incongruenza e la ricontestualizzazione, mostrando ad esempio i vantaggi di ciò che è legato alla disabilità. Come racconta Zayid,

Vi avviso, non sono una fonte di ispirazione, e non voglio che nessuno in questa sala si senta dispiaciuto per me, perché a un certo punto della vita, avete sognato di essere disabili. Venite a fare un giro con me. Vigilia di Natale, siete al *mall*, state continuamente girando alla ricerca di parcheggio, cosa vedete? Sedici posti vuoti per handicappati. E pensate, "Dio, non posso essere giusto un po' disabile?"⁵³

Quanto Zayid chiede al suo pubblico è di attraversare aree di ambivalenza e incertezza legate alla propria visione del reale⁵⁴ – un rischio, perché significa forzare la percezione di ciò che è ritenuto accettabile e lecito, politicamente corretto, anche nella cornice della *stand-up comedy*. Si può ad esempio considerare lecito alludere a una potenziale spogliarellista in un corpo disabile?

Mio padre mi ha insegnato a camminare quando avevo cinque anni mettendomi i talloni sui suoi piedi e camminando e basta. Un'altra tattica che usava era sventolarmi davanti una banconota da cinque dollari e farmela inseguire. La spogliarellista dentro di me era davvero molto forte e beh – tempo il primo giorno dell'asilo, camminavo come un campione che aveva preso qualche pugno di troppo.⁵⁵

Attraverso il parallelo con la spogliarellista o il pugile, raccontando la difficoltà di camminare, ricollocando la propria disabilità nel contesto del problema del par-

cheggio in una vigilia di Natale, Zayid crea una condivisione di esperienza, un rapporto empatico su piani diversi, rendendo la disabilità “altro” ma al contempo parte dell’esperienza di tutti. Ciò permette a *performer* e pubblico di allontanarsi dalle situazioni di contrapposizione per poi riavvicinarsi in maniera più strategica e deliberata, in questo caso passando dalla visione della disabilità come fattore individuale per coglierlo nella sua essenza di elemento che è parte della vita di tutti.

Un processo non semplice, proprio per l’associazione implicita fra disabilità e tragedia, che rende problematico per la maggior parte del pubblico ridere della disabilità, nonostante sia un comico disabile a invitare a farlo. Questo disagio è legato a doppio filo alla *politically correctness*: pensare che l’umorismo sulla disabilità possa solo ferire riconduce quest’ultima alla dimensione personale e ignora il contesto con le sue responsabilità. Concepire invece la disabilità come categoria sociale permette di usare l’umorismo per investigare le dinamiche di potere che marginalizzano realmente i disabili. Contestando il nesso fra disabilità e tragedia attraverso l’uso di contro-narrazioni in prima persona, il *disability humor* diviene una forma di attivismo: decostruisce categorie e interpretazioni, e non da ultimo mette in discussione un uso del linguaggio che da tutela per la discriminazione diviene a sua volta barriera che impedisce una riflessione ad ampio spettro, come nota Alice Hall:

Il linguaggio è importante non solo in termini di *political correctness*, ma anche perché plasma le aspettative e veicola modelli e concezioni della disabilità che sono fondamentali per come sono vissute le identità e l’agire dei disabili. Un imbarazzo nell’uso del linguaggio e l’ansia di offendere possono essere ostacoli ai confronti importanti e necessari sulla disabilità.⁵⁶

Come altri, anche Zayid rivendica un ruolo attivo, che include la propria libertà di espressione e di scavalcare quella censura, creata dal *politically correct*, che maschera i veri aspetti, cause ed effetti della discriminazione, rifiutando l’edulcorazione del linguaggio che alla disabilità rimanda:

Ho deciso che la mia responsabilità verso la comunità disabile è di essere una disabile chic, non patetica, che non richiede misericordia. [...] Non sono invincibile, ma quella è la persona disabile che sono in scena [...] Così quando mi chiedono se sono un modello, sì, sono un modello per qualcuno con una disabilità che vuole essere un gladiatore. Non sono un modello per qualcuno che ha una disabilità e per questo vuole che tu smetta di usare la parola “zoppo [cripple]” quando parli di economia.⁵⁷

La *politically correctness* del linguaggio è, nel caso della disabilità, percepita ancora di più rispetto ad altre categorie come elemento mistificatore e ostacolo all’accettazione della differenza, poiché qui più che altrove l’edulcorazione del linguaggio cela una difficoltà di accettazione della diversità come elemento sociale. In particolare, il corpo disabile, *oggetto* di sguardo per la sua alterità nel quotidiano, è invece, ancor più che altri elementi di diversità, percepito come *soggetto* alieno sul palcoscenico – a riprova di una tendenza difficile da sradicare: l’idea dell’alterità

come elemento passivo, invece che attivo, agito invece che agente, anche a livello di *performance*.

Conclusioni

Maysoon Zayid usa la lente della *stand up comedy* per investigare il rapporto fra i multipli modelli di identità ai margini (musulmana, palestinese, del New Jersey, single e disabile) e le dinamiche sociali che ne limitano i confini e determinano la percezione, incluso il *politically correct*. Zayid resiste all'incasellamento in rigide categorie mettendo in scena l'identità come un elemento dinamico e facendo leva per la sua comicità proprio sull'impossibilità di una sua categorizzazione, dando così voce a coloro che stanno ai margini di una "cittadinanza normativa".⁵⁸ Rimarcare, da parte di Zayid, l'intersezionalità e il localismo plurale delle posizioni identitarie che assume, in un continuo passaggio da una categoria all'altra, con il comune denominatore della marginalità, si traduce nel mostrare i limiti che strategie e linguaggi, incluso il *politically correct*, costruiscono intorno alle diverse categorie di minoranza.⁵⁹

Non abbastanza palestinese quando in Palestina, non abbastanza americana quando in America; non abbastanza disabile, non abbastanza femminile, non abbastanza musulmana: è proprio la percezione di questo "non abbastanza" il segno dell'azione di resistenza nei confronti nelle categorie predefinite di alterità, sia essa fisica, razziale, sociale, politica. Se l'appartenenza di Zayid alle diverse forme di minoranza le consente di non violare (troppo) le regole della *political correctness* usando lo strumento della comicità, la sua *stand up comedy* mantiene la propria carica sovversiva nella capacità di mettere in discussione, attraverso l'oralità e la performatività, la visione che dell'alterità ha la cultura dominante, e di contestare al contempo la rimozione, a livello verbale (l'uso cosmetico) o cognitivo (l'incasellamento in una specifica categoria sociale), di identità non-normative. Nel confronto del comico con due diversi tipi di "tragedie" ritenute rispettivamente sociali (la *Arabness* dopo l'11 settembre) e individuali (la disabilità), la comicità di Zayid ne mette in discussione lo stato e ne decostruisce i confini attraverso due processi apparentemente antitetici: spostando lo sguardo dalla presunta dimensione sociale/politica della *Arabness* (e la sua equazione con il terrorismo) all'ordinarietà delle esperienze individuali; e spostando la percezione dall'individuale al sociale nel caso della disabilità, che diviene parte della *normalcy*, della vita di tutti i giorni. In entrambi i casi l'obiettivo e il risultato sono avvicinare l'audience in un processo inclusivo di condivisione dell'esperienza e del quotidiano, che oltrepassi le barriere fra sé e "diverso/i", che il PC contribuisce suo malgrado a creare.

NOTE

* Cinzia Schiavini è ricercatrice di Letteratura Anglo-Americana presso l'Università degli Studi di Milano. Autrice di *Strade d'America. La letteratura 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), si occupa ora di teatro arabo-americano contemporaneo. Fa parte della Redazione di *Àcoma*.

- 1 Susan M. Barbieri, "Muslim Comic Skewers Fallacies", *Star Tribune*, 13/11/2004, Metro Edition, p. 5B.
- 2 Maysoon Zayid, "I got 99 Problems... Palsy Is Just One". *TedWomen* 2013. https://www.ted.com/talks/maysoon_zayid_i_got_99_problems_palsy_is_just_one. Ultimo accesso 30/9/2019.
- 3 Daniel Harris, "What is the Politically Correct?", *Salmagundi* 188/189 (autunno 2016), pp. 473-483; p. 476.
- 4 Si vedano Valeri Lichev e Miroslava Hristoskova, "Political Correctness—Between Fiction and Social Reality", *Philosophies* 2 (2017), www.mdpi.com/journal/philosophies. Ultimo accesso 30/9/2019.
- 5 Elliott Orring, citato in Shawn Chandler Bingham e Sara E. Green, *Seriously Funny: Disability and the Paradoxical Power of Humor*, Lyenne Rienner, Boulder 2016, p. 131.
- 6 Come sottolinea Mohammed Albalawi, "Prima che la stereotipizzazione abbia luogo, l'individuo deve essere visto come membro di una o più categorie a cui lo stereotipo si applica". Mohammed Albalawi, "Arabs' Stereotypes Revisited: The Need for A Literary Solution", *Advances in Language and Literary Studies*, VI, 2 (aprile 2015), pp. 200-211.
- 7 Bingham, *Seriously Funny*, cit., p. 23.
- 8 Mucahit Bilici, "Muslim Ethnic Comedy: Inversions of Islamophobia", in Andrew Shryok, a cura di, *Islamophobic/Islamophilia: Beyond the Politics of Enemy and Friend*, Indiana University Press, Bloomington 2010, pp.195-208, p. 200.
- 9 A questo attacco Zayid ha reagito in due modi: da un lato, iniziando un scambio con gli utenti, rispondendo alle loro domande e fornendo loro una breve sintesi dell'*online harassment* e delle sue conseguenze. Dall'altro, incorporando questo episodio nella sua routine comica, come spunto per riflettere, tra gli altri, su comicità e arabofobia. Si veda Alison Brogan, *Performance and Visibility: Arab American Women's Influence on Post-9 / 11 Plays, Solo Performance, and Stand-Up Comedy*, Dissertation, Graduate School of The Ohio State University, 2016, p.125.
- 10 Si veda Michael Malek Najjar, *Arab American Drama, Film and Performance: A Critical Study, 1908 to the Present*, McFarland, Jefferson 2015.
- 11 Brogan, *Performance and Visibility*, cit., p. 111.
- 12 Bilici, "Muslim Ethnic Comedy", cit., p. 205.
- 13 Come nota sempre Bilici, "la discriminazione o razzismo e la commedia etnica sono due lati della stessa medaglia. In entrambi i casi vi è una rottura – o più precisamente una decostruzione della *routine* – un parziale grado di alienazione dal senso commune." Bilici, "Muslim Ethnic Comedy", cit., p. 200.
- 14 Ivi, p. 206.
- 15 Come sottolinea il comico palestinese-americano Dean Obeidallah, "La *stand-up comedy* è una invenzione autenticamente americana [...] come americani usiamo questa forma per relazionarci agli altri americani. Ciò che non abbiamo in comune ci rende più unici – e vogliamo anche cambiare il mondo. E questo è il nostro scopo attraverso la commedia. Vogliamo cambiare la percezione che la gente ha degli arabi, chi siamo in America e che siamo una forza da comprendere." Dean Obeidallah, citato in Amarnath Amarasingam, "Laughter is the Best Medicine: Muslim Comedians and Social Criticism in Post-9 / 11 America", *Journal of Muslim Minority Affairs*, XXX, 4 (2010), pp. 463-74, p. 470.
- 16 Christie Anne Nittrouer, *Stand-up Revolution: Transgressive and Transnational Comedy by Women in the U.S. and Abroad*, Ph.D. Thesis, University of California, Los Angeles, 2011, p. 159.
- 17 Ivi, p. 195.
- 18 Si vedano Bingham, *Seriously Funny*, cit., p.136; Brogan, *Performance and Visibility*, cit., pp. 127-8.
- 19 Si veda Amarasingham, "Laughter is the Best Medicine", cit., p. 472.
- 20 *TedWomen*, cit.
- 21 Brogan, *Performance and Visibility*, cit., p. 129.

- 22 Ivi, p. 129-130.
- 23 Si veda Indepal Grewal, "Transnational America: Race, Gender, and Citizenship after 9 / 11", *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation, and Culture*, IX, 4 (2003), pp. 535-61.
- 24 Si veda Nittrouer, *Stand-Up Revolution*, cit., p. 160.
- 25 Basiouny, cit., p. 165
- 26 Si veda tra gli altri Nittrouer, *Stand-Up Revolution*, cit, p. 141.
- 27 Basiouny, cit., p. 165.
- 28 Si veda Amarasingam, "Laughter is the Best Medicine", cit., p. 472.
- 29 Nittrouer, *Stand-Up Revolution*, cit., p. 162.
- 30 Si veda Bilal Hussain, *Muslims Never Bomb on Stage: Audience Perceptions of Muslim Stand-Up Comedy*, M.A. Thesis, Loyola University, Chicago, 2015.
- 31 Sull'uso del velo, si veda tra gli altri Leila Ahmed, *Women and Gender in Islam: Historical Roots of a Modern Debate*, Yale University Press, Yale 1992.
- 32 Brogan, *Performance and Visibility*, cit., p. 12.
- 33 Si veda Maysoun Freij, *The Lighter Side of Evil: Arab American Artists in New York*, Ph.D. Thesis, Emory University, 2008, pp. 241-2.
- 34 *TedWomen*, cit. vedi nota 2
- 35 Zayid, citata in Nittrouer, *Stand-Up Revolution*, cit., p. 162.
- 36 Brogan, *Performance and Visibility*, cit., pp. 20-21.
- 37 *TedWomen* cit.
- 38 La disabilità è emersa come categoria sociale solo nel Ventunesimo secolo, grazie a una progressiva messa in discussione e relativizzazione del concetto di *normalcy* dagli anni Novanta in poi. Si veda Bingham, *Seriously Funny*, cit., in particolare l'introduzione.
- 39 Per la differenza fra "disability humor" e "disabling humor", *ibidem*.
- 40 *The Arab-American Comedy Tour*, Arab Film Distribution, 2006.
- 41 Alice Hall, *Literature and Disability*, Routledge, London 2016, p. 6.
- 42 Clare Barker, "Introduction", in Clare Barker e Stuart Murray, a cura di, *The Cambridge Companion to Literature and Disability*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 7. Questo vale sia nella realtà, nelle pratiche sociali, sia nelle rappresentazioni, letterarie e non: come nota sempre Barker, non è un caso che l'altro da sé per etnia, in letteratura, sia stato sovente rappresentato come menomato fisicamente, e che in particolare siano molti i personaggi della letteratura coloniale che presentano disabilità legate al linguaggio – come se anche il corpo, anche la biologia, nella cultura dominante, mettesse in discussione il diritto del subalterno a parlare, per parafrasare Spivak. Si veda Barker, "Radiant Affliction?: Disability Narratives in Postcolonial Literature", in *The Cambridge Companion*, cit., pp. 104-119.
- 43 Michael Bérubé, "Disability and Narrative", *PMLA* CXX, 2 (2005), pp. 568-576; p. 570.
- 44 Si veda Thomas G. Couser, "Disability, Life Narrative, and Representation", in Lennard Davis, a cura di, *The Disability Studies Reader*, Routledge, New York 2013, pp. 456-459.
- 45 *TedWomen*, cit. vedi nota 2
- 46 Zayid, citata in Bingham, *Seriously Funny*, cit., p. 88.
- 47 Zayid, citata in Barbieri, "Muslim Comic", cit.
- 48 Bingham, *Seriously Funny*, cit., p. 136.
- 49 *TedWomen*, cit. vedi nota 2
- 50 Citata in Bingham, *Seriously Funny*, cit., p. 73.
- 51 Bingham, *Seriously Funny*, cit., p. 73.
- 52 Ivi, p. 2.
- 53 *TedWomen*, cit. vedi nota 2
- 54 Bingham, *Seriously Funny*, cit., 26.
- 55 *TedWomen*, cit. vedi nota 2
- 56 Hall, *Literature and Disability*, cit., p. 8.
- 57 Zayid, citata in Bingham, *Seriously Funny*, cit., p. 90.
- 58 Nittrouer, *Stand-Up Revolution*, cit., p.166.
- 59 Ivi, p. 165.

“My Turn”: il movimento #MeToo e l’ultima evoluzione di *House of Cards*

Nicolangelo Becce*

Donne, primo ministro. Ha presente? Il cinquantadue per cento dell’elettorato. Quelle strane creature con cui vi degnate di dividere il letto ma non i vostri club, e che si sentono sostenute dal vostro governo quanto da un paio di mutande con l’elastico rotto.
(Sally Quine, in Michael Dobbs, *House of Cards 2. Scacco al re*)

I principi politici sono come le donne di un harem. Devi ricoprirli di vesti preziose, esibirli frequentemente, e di tanto in tanto sceglierne uno a cui riservare un’attenzione speciale. Ma evita di dedicargli troppo tempo o denaro, o finiranno con l’impadronirsi di te.
(Francis Urquhart, in Michael Dobbs, *House of Cards 2. Scacco al re*)

Siete ancora lì?
Vi manca Francis?
Il punto è questo.
Qualunque cosa abbia detto Francis negli ultimi cinque anni,
non credete a una parola.
Sarà diverso per voi e per me.
Ho intenzione di dirvi la verità.
(Claire Hale Underwood, *House of Cards*)

Questo saggio nasce dal tentativo di comprendere quale effetto abbiano avuto gli eventi legati all’esplosione del movimento #MeToo nell’ottobre 2017 sull’ultima stagione della serie TV *House of Cards*, prodotta da Media Rights Capital e trasmessa da Netflix.¹ Durante quelle settimane, la produzione dell’ultima stagione della serie fu sospesa in seguito alle accuse di molestie sessuali rivolte all’attore Kevin Spacey, interprete del personaggio protagonista della serie Frank Underwood. Nel giro di poche ore dallo scoppio dello scandalo, Netflix annunciò lo stop alla produzione. Robin Wright, interprete di Claire Hale Underwood, la coprotagonista della serie, ha in seguito affermato che, nonostante fossero già stati girati due episodi dell’ultima stagione, si era giunti a un passo dal chiudere la serie in anticipo, “a causa del clima di quei giorni. L’aria era pesante, avete presente? Harvey Weinstein... La gente [diceva]: ‘qui bisogna chiudere tutto altrimenti sembrerà che stiamo glorificando e onorando questa cosa che è sporca’”.² Al fine di evitare la chiusura dello show, la produzione della sesta e ultima stagione fu ripresa alcune settimane dopo, sebbene con un numero ridotto di episodi e senza la partecipazione di Spacey. Questa scelta ha rappresentato una decisa e inequivocabile reazione ai fatti di cronaca legati al movimento #MeToo, e ha indirettamente coinvolto anche il mondo fittizio in cui è ambientata la serie TV. In altre parole, e come si cercherà di argomentare in questo saggio, l’ultima stagione di *House of Cards* sembra essere incentrata, più delle stagioni precedenti, su una reazione diretta contro gli

abusi di potere e le violenze perpetrate dal sistema patriarcale all'interno dell'universo diegetico, e dunque come un'implicita risposta all'emergere contemporaneo del movimento #MeToo. Allo stesso tempo, però, è importante tenere presente che quest'ultima stagione è stata anche oggetto di critiche per l'assenza della vera star della serie Kevin Spacey, il cui personaggio, o meglio la sua assenza, continuerebbe comunque a dominare gli otto episodi della stagione.³

Un po' Riccardo III, un po' Iago, un po' Hannibal Lecter

La serie TV americana *House of Cards* rappresenta un adattamento dei romanzi di Michael Dobbs pubblicati in Gran Bretagna tra il 1989 e il 1995, il cui protagonista è il politico britannico Francis Urquhart;⁴ da questi, a sua volta, deriva una fortunata miniserie in tre stagioni della BBC, anch'essa intitolata *House of Cards* (1990-1995).⁵ Nel 2014, in seguito cioè alla messa in onda della prima stagione della nuova serie TV trasmessa da Netflix, Dobbs ripubblica i suoi tre romanzi riadattandoli in modo da farli diventare una trilogia con una maggiore coerenza interna e con ulteriori richiami alle trasposizioni televisive dei romanzi stessi.⁶

Con la messa in onda della prima stagione nel 2013, la serie TV ammiraglia di Netflix ha rappresentato sin da subito una novità assoluta nel panorama televisivo internazionale. La prima produzione di Netflix in grado di competere con le serie TV prodotte da colossi dell'intrattenimento quali HBO, Showtime, Starz e AMC, *House of Cards* è stato anche il primo caso di serie TV con un budget elevato (100 milioni di dollari per i ventisei episodi delle prime due stagioni) pensata per essere distribuita soltanto online e non tramite i canali televisivi tradizionali.⁷ Inoltre, e per la prima volta in assoluto, in occasione della distribuzione della prima stagione, tutti e tredici gli episodi furono resi disponibili in contemporanea, inaugurando un nuovo modello di distribuzione alternativo a quello classico a cadenza settimanale, e strizzando dunque l'occhio al metodo di fruizione dei programmi TV ormai comunemente noto come *binge watching*.

Creato da Beau Willimon, il quale ha lavorato come assistente di politici americani del calibro di Charles Schumer, Howard Dean e Hillary Clinton,⁸ l'adattamento statunitense di *House of Cards* è stato più volte elogiato per la verosimiglianza con cui sono descritti il mondo di Washington e i palazzi del potere americani, al punto da poter quasi affermare che, nel corso degli ultimi anni, il mondo politico degli Stati Uniti d'America e quello descritto nella serie ammiraglia di Netflix *House of Cards* abbiano tratto ispirazione l'uno dall'altro. Il giornalista Scott Meslow, tra gli altri, afferma che "chiunque abbia camminato in quelle sale o seduto a quegli incontri concorderebbe con l'idea che *House of Cards* sembra autentico" anche se ci tiene a sottolineare che, in termini di arco narrativo, l'ascesa al potere del protagonista della serie, Frank Underwood, "non è plausibile secondo gli standard del mondo reale (ma, come Willimon ha ripetutamente sottolineato, non impossibile)".⁹ La scelta di descrivere nel modo più verosimile possibile il mondo politico statunitense rappresenta un forte elemento di continuità con i romanzi scritti in Gran Bretagna da Dobbs (già consigliere di Margaret Thatcher nonché produttore esecutivo della serie TV trasmessa da Netflix) a partire dal 1989 e con la miniserie

TV prodotta dalla BBC, dai quali la serie di Netflix trae ispirazione. Sull'interesse suscitato dalla serie TV della BBC nella Gran Bretagna degli anni Novanta, Dobbs ha affermato che "tale fu il suo impatto che tutti i capi del quartier generale della campagna elettorale di John Major si fermavano ogni domenica sera alle 9 per scoprire cosa sarebbe successo".¹⁰ Inoltre, nei commenti audio inclusi nel DVD della miniserie *House of Cards* della BBC ad opera di Dobbs, del creatore della serie TV Andrew Davies, e di Ian Richardson (interprete di Francis Urquhart, ossia l'alter ego di Frank Underwood nella serie TV britannica), si sottolinea il fatto che il primo episodio della prima stagione della serie targata BBC sia andato in onda una settimana prima della caduta del governo Thatcher, senza peraltro chiare avvisaglie della crisi di governo che di lì a poco avrebbe radicalmente cambiato lo scenario politico della Gran Bretagna.¹¹

Paragonando la serie Netflix con le altre versioni di *House of Cards* che l'hanno preceduta, si può chiaramente notare un forte elemento di continuità nella caratterizzazione del personaggio di Frank Underwood e della sua inarrestabile sete di potere, del tutto simile a quella del suo alter ego britannico, Francis Urquhart. La breve descrizione riportata nella sceneggiatura del pilot della prima stagione della serie Netflix riesce infatti a riassumere in modo impeccabile le caratteristiche sia di Francis Urquhart che di Frank Underwood: "Riccardo III, Iago e Hannibal Lecter mescolati in un tutt'uno".¹²

Così come il personaggio di Frank Underwood è molto simile al suo predecessore Francis Urquhart, vale la pena ricordare il fatto che la carriera politica di Urquhart, sia nei romanzi degli anni Novanta di Dobbs che nella loro riedizione del 2014, nonché nella miniserie prodotta da BBC, termina invariabilmente con la sua morte. In altre parole, sebbene ci sia un collegamento diretto tra la morte di Frank Underwood e le vicende personali nelle quali Spacey si è ritrovato coinvolto nel 2017, di fatto la dipartita del suo personaggio tra la quinta e l'ultima stagione della serie TV americana non rappresenta di per sé una novità assoluta a livello diegetico. Piuttosto, la morte del suo alter ego britannico Francis Urquhart risulta essere puntualmente la conclusione in tutte e tre le precedenti versioni della saga di *House of Cards*, nelle quali, così come insistentemente suggerito da Dobbs nell'ultimo romanzo della trilogia, *The Final Cut*, Urquhart non riesce a immaginare se stesso e la propria vita dopo aver abbandonato l'apice della carriera politica ottenuto ricoprendo il ruolo di primo ministro britannico, al punto da architettare nei minimi dettagli un attentato contro se stesso per mano di un vecchio antagonista mosso da vendetta personale. Questo attentato, previsto in occasione di un comizio al quale prende parola Urquhart, è architettato in modo tale da garantire una morte eroica in grado di evocare quella di Giulio Cesare sui gradini del Senato romano (ma avviene soltanto il giorno dopo aver superato Margaret Thatcher in termini di durata della carica di primo ministro).¹³

Tornando alla morte di Frank Underwood, la dipartita del protagonista della serie nella versione messa in onda da Netflix di *House of Cards* non sarebbe dunque un'innovazione di per sé, né soltanto una scelta di ripiego. Piuttosto, il fatto che questa nuova versione di *House of Cards* sia la prima a proporre al pubblico che cosa avviene dopo la dipartita di Urquhart/Underwood,¹⁴ descrivendo cioè il

passaggio al potere della moglie Claire, rappresenta forse una delle svolte più audaci e innovative offerte dalla serie statunitense. L'esistenza di una sesta stagione di *House of Cards* che riprende la narrazione degli eventi dopo la morte di Frank Underwood è infatti un importante elemento di rottura con le precedenti versioni della storia ideata da Dobbs, ma non è l'unico cambiamento: un altro elemento di rottura, il più importante in prospettiva di genere, è l'ascesa di Claire, moglie di Frank, da personaggio secondario a protagonista assoluta di *House of Cards*.

Da Miranda Urquhart a Claire Hale

Prima della versione messa in onda su Netflix, il ruolo svolto dal personaggio della moglie di Francis Urquhart era stato sostanzialmente secondario: nella prima edizione dei romanzi di Dobbs, questo personaggio è così marginale da avere addirittura due nomi differenti (Miranda nel primo romanzo, Elizabeth nei due romanzi successivi). Il nome della moglie di Urquhart diventerà definitivamente Elizabeth nella miniserie BBC, salvo poi cambiare nuovamente diventando Mortima nella riedizione dei romanzi ad opera di Dobbs.

Mentre da un lato la caratterizzazione psicologica e il *modus operandi* di Francis Urquhart ricordano da vicino il personaggio di Frank Underwood interpretato da Spacey nella produzione americana, la moglie del politico britannico, Mortima Urquhart, ricopre un ruolo decisamente più marginale rispetto alla corrispettiva Claire Hale Underwood. La moglie di Urquhart descritta nei romanzi di Dobbs è la più fedele sostenitrice del marito Francis, sebbene non abbia alcuna influenza nelle scelte politiche del marito. Il suo è un ruolo da First Lady impegnata esclusivamente a organizzare cene ed eventi mondani per supportare la rete di relazioni pubbliche di Francis. In aggiunta, di Mortima si sa poco altro, a parte il fatto che si occupa di ridecorare l'appartamento di Downing Street e che di tanto in tanto si concede qualche amante (la non convenzionale liberalità nei rapporti amorosi stipulata tra gli Urquhart, che si concedono amanti principalmente per ottenere vantaggi economici o politici, ricorda in un certo senso quella degli Underwood nella serie Netflix). Vi sono soltanto due momenti in cui, nella riedizione della trilogia di Dobbs, Mortima Urquhart svolge un ruolo determinante in termini di intreccio: nel terzo volume della trilogia, Mortima prende l'iniziativa nello svelare segreti legati a una disputa in ambito di politica internazionale per cercare di favorire il marito, ma tale scelta si rivela un errore che complica ulteriormente la già delicata situazione. Sempre nell'ultimo volume della trilogia, Mortima è l'unico personaggio in grado di intuire quali siano le decisioni prese dal marito al termine del romanzo, ed è colei che sta letteralmente al suo fianco nell'atto finale della sua carriera politica, ossia la sua morte in seguito a un attentato, che rappresenta peraltro la conclusione della trilogia di Dobbs. Sebbene sia l'unica persona dotata della capacità di comprendere fino in fondo le reali intenzioni del marito, di fatto il personaggio di Mortima Urquhart, così come rivisto da Dobbs sulla scia del successo della serie BBC (ma anche della prima stagione della serie Netflix), non ha né potere d'azione alcuno, né alcuna ambizione ad agire in maniera indipendente in ambito politico, mancando dunque del desiderio di ricoprire un qualsivoglia ruolo

di leadership nello spietato mondo politico nel quale si muove il marito Francis. Più incisivo, sebbene comunque secondario, è il ruolo del personaggio di Elizabeth Urquhart (interpretato da Diane Fletcher) nella serie TV prodotta da BBC. Questa differente versione della moglie di Urquhart ricopre infatti un importante ruolo di supporto nell'incoraggiare Francis a compiere quegli atti estremi (ricatti, omicidi e via dicendo) considerati necessari per raggiungere e mantenere il potere politico nella Gran Bretagna post-thatcheriana. Ciononostante, il suo personaggio non intraprende a sua volta la carriera politica e non ricopre alcun ruolo pubblico; piuttosto, la serie BBC ci offre un'immagine della moglie di Urquhart come di un'aristocratica dedicata al lavoro a maglia, all'ascolto di Wagner, e all'organizzazione di lussuosi ricevimenti ai quali è invitato l'establishment politico britannico (e durante i quali il marito Francis porta avanti le sue macchinazioni).

Per quanto riguarda la versione americana di *House of Cards*, all'ascesa al potere politico di Frank Underwood corrispondono equivalenti avanzamenti di carriera della moglie Claire, che tuttavia resta sempre qualche gradino più in basso (o comunque raggiunge i risultati del marito soltanto in un secondo momento). La prima stagione della serie statunitense inizia con la proclamazione del 45° presidente degli Stati Uniti, Garrett Walker (Michael Gill) nel 2012 e con la mancata nomina di Frank Underwood, il capo della maggioranza democratica, a segretario di stato. Questa promessa mancata da parte del presidente Walker rappresenta per Underwood un vero e proprio tradimento, e, con la complicità della moglie Claire, impegnata nell'attivismo ecologista (nonché coadiuvato dal suo fedelissimo assistente Doug Stamper, interpretato da Michael Kelly), Frank organizza una complicata trama di intrighi volta a destabilizzare l'amministrazione neoelita e ad assumere il potere politico fino, in ultima istanza, a giungere alla conquista della presidenza degli Stati Uniti. Attraverso ricatti, abusi ed efferati omicidi, Frank riesce infatti prima a diventare vicepresidente degli Stati Uniti, poi a creare i presupposti per una procedura di impeachment nei confronti del presidente Walker, che deciderà di dimettersi lasciando la presidenza ad Underwood. Frank diventa dunque il 46° presidente degli Stati Uniti; nel frattempo Claire abbandona la direzione della sua ONG ambientalista e inizia a sua volta la carriera politica diventando prima ambasciatrice ONU e poi vicepresidente degli Stati Uniti. Quando pare che si stiano creando i presupposti per far partire una nuova procedura di impeachment, stavolta contro lo stesso Frank Underwood, il presidente si dimette e la presidenza passa a sua moglie Claire, ma in realtà si viene a scoprire che anche questo tentativo di impeachment e le conseguenti dimissioni di Frank altro non sono che parte di un piano orchestrato da Underwood stesso per assumere ancora più potere, sia all'interno che al di fuori della Casa Bianca. Infatti, attraverso sua moglie Claire, in qualità di neopresidente degli Stati Uniti, e con lui stesso dall'esterno della Casa Bianca, il politico intende proseguire la sua corsa sfrenata al potere entrando a far parte di quella potente oligarchia economica statunitense in grado di influenzare pesantemente le scelte politiche della Casa Bianca per i propri interessi economici, così come Frank spiega in modo eloquente nell'ultimo episodio della quinta stagione: "Dov'è il vero potere in realtà? Il potere dietro al potere" ("Chapter 65").¹⁵

A questo punto della serie, ossia dopo la messa in onda della quinta stagione e quando la produzione ha già girato i primi due episodi della sesta stagione, la situazione cambia radicalmente, in quanto, a novembre 2017, gli eventi del mondo reale effettivamente prevalgono su quello fittizio in relazione alle accuse di molestie sessuali nei confronti di Kevin Spacey. La forte reazione di Netflix alle accuse mosse a Spacey, diretta conseguenza dell'affermarsi contemporaneo del movimento #MeToo, è quella di licenziare in tronco l'attore. La sesta e ultima stagione della serie viene rapidamente riscritta da capo senza il suo protagonista Frank Underwood, e l'attenzione nella storia si concentra di conseguenza su sua moglie Claire, che a quel punto della serie ricopre già il ruolo di prima donna presidente degli Stati Uniti (nel frattempo ha abbandonato il cognome del marito Underwood preferendo il suo cognome da nubile Hale). Tutto ciò determina profondi cambiamenti a livello di rapporti di potere all'interno della storia stessa.

A livello diegetico, dunque, il piano di Frank di controllare sia la Casa Bianca (attraverso la moglie Claire) sia le lobby di potere americane non può essere ultimato a causa della sua improvvisa morte avvenuta alcune settimane dopo aver lasciato la presidenza degli Stati Uniti. Ciò lascia Claire, nell'ultima stagione della serie, sola contro tutti e determinata a mantenere il potere politico non solo in relazione ai vecchi nemici di Frank all'interno della Casa Bianca e tra le file del partito democratico, ma anche rispetto ai membri dell'oligarchia economica statunitense, questi ultimi interessati a trarre il massimo vantaggio dal sodalizio con la presidenza USA promesso da Frank prima di morire. Il primo episodio della sesta stagione descrive esplicitamente la situazione di assedio in cui si trova Claire al termine dei primi cento giorni da presidente: in una delle prime scene della stagione, Claire insiste nel farsi leggere il contenuto di un report riguardante minacce di morte nei suoi confronti. Temendo per l'incolumità della presidente (ma anche per evitare che Claire appoggi pubblicamente un candidato invisibile alla coppia di oligarchi Bill e Annette Shepherd, interpretati rispettivamente da Greg Kinnear e Diane Lane), il vicepresidente Mark Usher (Campbell Scott), che in realtà rappresenta una sorta di intermediario per conto degli Shepherds, intende cancellare un'apparizione pubblica di Claire presso una base militare in occasione dei festeggiamenti del 4 luglio, ma Claire non è d'accordo: "Il primo presidente donna degli Stati Uniti d'America non terrà la bocca chiusa il quattro dannato [*sic*] luglio".¹⁶ L'episodio prosegue con un attentato alla sua persona, in seguito al quale Claire rompe la quarta parete e riflette sull'evento con lo sguardo rivolto alla telecamera: "Devo dire che, chiunque ha cercato di uccidermi, paradossalmente, ha mostrato il primo vero segno di rispetto in cento giorni".¹⁷

Paragonando l'ultima stagione della serie andata in onda su Netflix con quelle precedenti, è evidente quanto la posizione di Claire sia cambiata, dato che in precedenza era stata costretta a mettere puntualmente in secondo piano le sue ambizioni di carriera a favore del marito Frank, spingendosi al punto di abortire per ben tre volte pur di non inficiare la carriera politica del marito. Per giunta, ciò che emerge al termine della quinta stagione è che, anche quando ha ormai raggiunto la presidenza degli Stati Uniti, la sua carriera politica è comunque inconsapevolmente parte di un piano architettato da Frank per proseguire la sua personale scalata

al potere, e buona parte della trama dell'ultima stagione si concentra proprio sul fatto che Claire non intende tenere fede a quelle promesse di supporto politico all'oligarchia economica statunitense fatte dal marito prima di morire.

La Claire Hale Underwood interpretata da Wright ha dunque un ruolo totalmente differente rispetto alle varie Mrs. Urquhart, e ciò in realtà emerge già a partire dalla prima stagione della serie andata in onda su Netflix, durante la quale la donna si pone sin da subito in aperto contrasto con le strategie politiche del marito Frank al punto di sabotarle pur di garantirsi dei finanziamenti per un progetto umanitario in Africa per la sua ONG. In seguito, nella terza stagione, la First Lady Claire lotta tenacemente per ottenere il ruolo di ambasciatrice degli Stati Uniti presso le Nazioni Unite, e dichiara apertamente quale sia il suo obiettivo finale: "Come potrò concorrere per la carica senza avere un curriculum adeguato?"¹⁸ ("Chapter 27"). In realtà, sebbene tra alti e bassi, fino a quel punto i coniugi Underwood si erano comunque sostenuti a vicenda nella loro scalata al potere, così come emerge in occasione di un litigio tra i due, nella terza stagione, in cui Frank le rivolge le seguenti parole: "Non avrei mai dovuto farti ambasciatrice", alle quali Claire ribatte in questo modo: "Non avrei mai dovuto farti presidente" ("Chapter 32"). La situazione è completamente ribaltata dopo la morte di Frank, quando, nell'ultima stagione della serie, Claire confessa candidamente al presidente russo Viktor Petrov: "A conti fatti, mio marito è stato un mezzo per un fine" ("Chapter 69").

E proprio nella sesta stagione Claire dimostra una determinazione di ferro nel non lasciarsi manipolare e mettere da parte, annunciando che "[i]l regno degli uomini bianchi di mezza età è finito" ("Chapter 67"). Un altro eloquente esempio della determinazione di Claire si può trovare nell'episodio finale della stagione, durante un intenso meeting nella *situation room* in relazione alla possibilità che l'organizzazione terroristica ICO (acronimo di Islamic Caliphate Organisation, una versione fictionalizzata di ISIS) possa aver accesso a testate nucleari. Sebbene questa possibilità in realtà possa apparire remota, come fanno notare i generali dell'esercito presenti all'incontro, Claire intende comunque esplorarla fino in fondo, con l'obiettivo implicito di influenzare l'opinione pubblica e trarne vantaggio a fini politici. In tale occasione, Claire chiede pieni poteri e l'accesso ai codici per autorizzare un eventuale attacco nucleare, e lo fa pronunciando il seguente monologo:

Ieri sera non riuscivo a dormire. Per ovvie ragioni di sicurezza nazionale ma... anche il bambino mi teneva sveglia. E per qualche ragione, ho iniziato a pensare alla parola "misoginia", e cercavo la parola che avesse il significato opposto. Conoscete il termine che indica una persona che odia gli uomini? Qualcuno seduto a questo tavolo sa quale sia? La parola che indica chi odia gli uomini? Nessuno? Per trovarla ho impiegato del tempo. "Misandria". Nessuno conosce questa parola perché non viene usata nella nostra cultura. Ciò che voglio dire è che forse tutti, indipendentemente dal nostro sesso, faremmo meglio a valutare bene le nozioni preconette che abbiamo su chi possa, o invece non possa, agire come comandante in capo. ("Chapter 73")

L'esempio offerto da questo monologo particolarmente esplicito rappresenta appieno l'esito del percorso di emancipazione che ha portato da Miranda Urquhart fino a

Claire Underwood, ottenuto, come in questo caso, attraverso un uso anche opportunistico degli stereotipi di genere al fine di portare avanti la propria agenda politica.

L'evoluzione di *House of Cards* da una prospettiva linguistica

Al fine di comprendere in che modo l'ultima stagione di *House of Cards* sia cambiata in relazione a una rinnovata consapevolezza dei ruoli di potere e dei rapporti di genere scatenata dall'emergere del movimento #MeToo, questo saggio intende anche esplorare il linguaggio adoperato nella serie TV attraverso un'analisi critica del discorso basata sulla linguistica dei corpora. Tale metodologia di ricerca può offrire la possibilità di evitare un'analisi pregiudiziale di *House of Cards* la quale, tenuto conto dei fatti di cronaca, rischierebbe di limitarsi a rintracciare gli stessi all'interno del mondo fittizio dell'ultima stagione della serie. Piuttosto, attraverso uno studio sistematico condotto sul corpus dei dialoghi delle ultime due stagioni della serie, è possibile una migliore comprensione e al contempo un'analisi critica delle dinamiche di genere e di potere che si realizzano in termini di pratica discorsiva nelle interazioni tra i personaggi.¹⁹

Si tenterà dunque di comprendere analiticamente gli imponenti cambiamenti avvenuti con l'ultima stagione di *House of Cards* in relazione all'assenza del suo personaggio principale, Frank Underwood, ma soprattutto rispetto alla nuova centralità raggiunta dalla protagonista femminile Claire Hale e, più in generale, in relazione all'emergere contemporaneo del fenomeno del #MeToo attraverso un'analisi linguistica dei dialoghi. Il corpus scelto comprende la quinta e la sesta stagione, le due stagioni a cavallo delle quali si realizza la svolta diegetica in questione. I dialoghi dei tredici episodi della quinta stagione e degli otto episodi della sesta e ultima stagione dell'edizione americana di *House of Cards* sono stati dunque catalogati in relazione ai personaggi che li pronunciano, in modo da poter confrontare il linguaggio adoperato da ciascuno di essi attraverso il software *Linguistic Inquiry and Word Count* (LIWC2015), un software di linguistica dei corpora realizzato dallo psicologo James W. Pennebaker.²⁰ Questo software effettua un'analisi semantica, basata su novanta diverse categorie grammaticali e processi psicologici, attraverso il confronto con un corpus interno al software composto da circa 6.400 termini in lingua inglese.²¹

Innanzitutto, c'è un enorme cambiamento a livello di quantità di battute pronunciate dai personaggi maschili e da quelli femminili. Se nella quinta stagione di *House of Cards* solo il 27 per cento delle parole sono pronunciate da personaggi femminili a fronte del 73 per cento di parole pronunciate dai personaggi maschili, nella sesta stagione la percentuale di parole pronunciate dai personaggi femminili rappresenta la metà del totale. Vi sono dei chiari segnali nella trama che lasciano presagire tale passaggio, come per esempio il fatto che Claire riesca a cambiare tutto il Gabinetto ereditato dalla presidenza di Frank (composto prevalentemente da segretari di stato di sesso maschile) sostituendolo con un Gabinetto composto unicamente da donne. In termini di battute pronunciate da Frank e Claire nella quinta stagione, il rapporto è rispettivamente di tre a due, mentre, nella sesta stagione, Claire pronuncia in media un numero superiore di parole (il 26 per cento del totale

dei dialoghi della sesta stagione) rispetto alle parole pronunciate da Frank nella quinta stagione (il 22 per cento del totale dei dialoghi della quinta stagione). Se anche si volesse tenere in considerazione il fatto che il personaggio di Frank è caratterizzato, in generale, dall'essere più loquace rispetto alla moglie Claire, a livello quantitativo è evidente quanto Claire ricopra un ruolo, nella sesta stagione, ben più importante rispetto alla stagione precedente. Soprattutto bisogna tenere conto del fatto che, da protagonista assoluta dell'ultima stagione, Claire ha chiaramente molta più opportunità di parola rispetto a quanta ne abbia mai avuta in passato.

Al di là dei dati numerici appena elencati sul numero di parole pronunciate da personaggi femminili e maschili, e più specificamente da Claire e Frank, vale la pena soffermarsi su una serie di dati particolarmente interessanti per comprendere i cambiamenti in termini di rappresentazione di genere all'interno delle ultime due stagioni di *House of Cards*. Continuando il paragone tra il linguaggio adoperato dal personaggio di Claire e quello di Frank sulla base dei dati offerti da *LIWC2015*, in particolare in relazione all'indicatore "Emotional Tone", il quale descrive i toni emozionali di un dato testo attraverso una gamma di emozioni che va da ansia, tristezza, o ostilità da un lato, a ottimismo e positività dall'altro (passando per livelli intermedi di ambivalenza o mancanza di emozionalità),²² sembra che il linguaggio adoperato nella sesta stagione da Claire sia più simile a quello adoperato dal marito Frank nella quinta stagione in termini di maggior positività, in linea probabilmente con il fatto che entrambi svolgono lo stesso ruolo politico di presidente degli Stati Uniti tra la quinta e la sesta stagione. Il linguaggio di Claire, nella quinta stagione, era invece diverso, caratterizzato da un tono più ambivalente, o quantomeno da una limitata emotività, più compatibile con la caratterizzazione del suo personaggio come freddo e calcolatore. Mentre dunque il linguaggio di Claire, nella sesta stagione di *House of Cards*, si fa più positivo e in linea con il linguaggio del marito Frank nella stagione precedente, in termini di contenuti sembra che, rispetto al marito, Claire faccia decisamente meno riferimenti espliciti all'idea di potere, in quanto i parametri denominati "pulsioni" ("drives") nel software *LIWC2015* offrono valori decisamente inferiori rispetto a quelli che si riferiscono ai dialoghi pronunciati da Frank nella quinta stagione. Ciò vuol dire, in termini generali, che il linguaggio di Claire è caratterizzato da minori riferimenti al vocabolario legato all'idea di "affiliazione" (per esempio "ally, friend, social"), "successo" ("win, success, better"), "potere" ("superior, bully"), "ricompensa" ("take, prize, benefit"), mentre i valori del parametro "rischio" ("danger, doubt") restano costanti. Il fatto che ci siano meno riferimenti all'idea di potere nel linguaggio di Claire nell'ultima stagione è in realtà riscontrabile anche in termini più generali in relazione al complesso delle battute pronunciate nella sesta e ultima stagione. Questo può significare che l'intera stagione si focalizzi di meno, rispetto alla precedente, sull'idea di scalata inarrestabile al potere politico. Un andamento simile si riscontra anche se si prendono in considerazione soltanto le battute pronunciate da Frank e Claire nelle scene metanarrative in cui i personaggi rompono la quarta parete e si rivolgono direttamente al pubblico della serie TV.²³

Un altro elemento interessante del linguaggio della sesta stagione è il suo essere caratterizzato da un maggiore riferimento al passato rispetto sia al presente che al futuro in rapporto alla stagione precedente, e tale tendenza si riscontra maggior-

mente nel linguaggio pronunciato dai personaggi maschili rispetto a quelli femminili. Anche il linguaggio di Claire, tra la quinta e la sesta stagione, si trasforma in modo simile. Ciò può significare che, anche a livello linguistico, l'ultima stagione faccia fatica a lasciarsi il passato alle spalle, o, in altre parole, che l'ombra lunga di Frank Underwood si protenda su tutta l'ultima stagione di *House of Cards*.

In relazione al ridotto utilizzo di linguaggio legato all'idea di potere, un'analisi ravvicinata del linguaggio di Claire permette di riscontrare, nella sesta stagione, un uso maggiore della prima persona singolare e all'opposto un uso minore della prima persona plurale e della seconda persona rispetto alla stagione precedente. Pennebaker, in *The Secret Life of Pronouns*, sostiene che, a livello statistico, "le persone di status superiore, quando parlano con persone di status inferiore, usano le parole *I, me, e my* in percentuale ridotta".²⁴ In aggiunta, sempre secondo Pennebaker, "coloro i quali sono di status superiore usano i pronomi plurali di prima persona (*we, us, our*) a livelli molto più elevati di quelli di status inferiore",²⁵ e che "nella conversazione scritta e in quella parlata, la persona che usa di più i pronomi di seconda persona come *you* e *your* è probabile che sia la persona di status superiore".²⁶ Sulla base di quanto argomentato da Pennebaker,²⁷ dunque, il maggiore utilizzo della prima persona singolare e, al contrario, l'uso minore della prima persona plurale e della seconda persona da parte di Claire mostrerebbero dei chiari segnali di insicurezza in relazione al suo ruolo di presidente degli Stati Uniti.

Dunque, riassumendo, il ruolo di Claire nella sesta stagione, in qualità di presidente degli Stati Uniti costretta a difendere la sua posizione di potere facendo riferimento esclusivamente alle proprie forze e senza poter contare sull'aiuto di Frank, sembra caratterizzato da un linguaggio che esprime positività (in linea con il suo messaggio politico progressista), ma che allo stesso tempo mostra segnali di insicurezza e un maggior riferimento al passato (e dunque implicitamente al mondo di *House of Cards* in cui Frank era ancora vivo); inoltre, il linguaggio di Claire fa minore riferimento esplicito all'idea di potere. Sulla base dell'analisi del corpus delle battute pronunciate nelle ultime stagioni di *House of Cards*, è possibile individuare la trasformazione di Claire Hale Underwood in un personaggio che ha abbandonato i toni esplicitamente duri e calcolatori che la caratterizzavano quando era ancora partner di Frank nella quinta stagione. Al fine di assumere pienamente il ruolo di presidente degli Stati Uniti, per giunta vedova e in attesa di una bimba avuta con Frank, nella sesta stagione Claire fa ricorso a un'immagine di sé maggiormente ambivalente, ossia più umana, più positiva sebbene maggiormente insicura, e meno esplicitamente interessata a perseguire e mantenere il potere politico come in precedenza, in una realtà diegetica che resta rivolta al passato e che costantemente riflette sulla dipartita di Frank e su come il mondo di *House of Cards* sia cambiato senza di lui. Rispetto a questa ambivalenza linguistica, non bisogna però tralasciare il fatto che Claire riesca comunque a liberarsi di tutti i suoi nemici assicurandosene la morte o rendendoli innocui attraverso ricatti e complotti, improntando allo stesso tempo con la nazione una retorica di successo secondo la quale intende assumere il ruolo, per la popolazione statunitense, di "un padre, una madre, una leader, e un'amica" ("Chapter 72") e raggiungendo i suoi obiettivi su tutti i fronti al termine della stagione.

Nel frattempo, durante la sesta stagione di *House of Cards*, la popolazione statunitense continua a far fatica ad abituarsi all'idea di una presidente donna, così come esplicitato in un dialogo tra Claire e un marine nel primo episodio della stagione, nel quale il giovane soldato si riferisce a lei chiamandola erroneamente "Signor Presidente",²⁸ salvo correggersi chiamandola "Signora Presidente",²⁹ e ricevendo come risposta da Claire: "Nessun problema. Anzi, detesto 'signora'. Suona come se gestissi un bordello e non una nazione" ("Chapter 66").³⁰ Il fatto che la logica patriarcale permei ancora l'universo di *House of Cards*, e che Claire faccia di tutto per contrastarla, risulta evidente dallo scambio di battute pronunciato subito dopo tra la presidente e un'altra marine:

Donna soldato: "Almeno avrà un piano?"

Claire: "Cosa ha detto?"

Donna soldato: "Un piano che non ci farà ammazzare tutti?"

Claire: "Me lo avrebbe chiesto se fossi stata un uomo?"

Il modo in cui si evolve la storia di *House of Cards* nell'ultima stagione assume dunque un significato duplice: da un lato rappresenta un continuo richiamo alla lotta contro la logica patriarcale che ha portato agli abusi e alle violenze denunciate dal movimento #MeToo e che ha destabilizzato pesantemente la produzione della serie stessa con la drastica presa di distanza da Kevin Spacey. Allo stesso tempo, la storia si sviluppa attraverso la rappresentazione di un mondo in cui il protagonista Frank Underwood diventa egli stesso simbolo del potere patriarcale nell'universo di *House of Cards*, e durante l'ultima stagione Claire è impegnata costantemente a fare i conti con la *legacy* del suo defunto marito. Tale stravolgimento nella trama offre a Claire la possibilità di proporre un tipo diverso di leadership, efficace quanto quello di Frank nel mantenere la propria posizione di potere, ma che sembra riacquistare una propria umanità, per giunta in un contesto ancora più complicato in quanto, in qualità di presidente donna, Claire si ritrova costretta a dover continuamente lottare contro gli stereotipi di genere.

La pervasività della logica patriarcale, sia nell'universo diegetico che nel mondo extradiegetico, appare evidente dal parallelo tracciabile tra i marines che faticano ad abituarsi e avere fiducia in una presidente donna, e il pubblico maschile della serie che, almeno in parte, sembra aver perso interesse per un'ultima stagione di *House of Cards* senza Spacey/Underwood. Secondo i dati Nielsen, l'ultima stagione della serie, con Claire come presidente degli Stati Uniti e senza Kevin Spacey/Frank Underwood, ha lasciato molti spettatori scontenti.³¹ I dati offerti da Nielsen indicano infatti che la sesta stagione di *House of Cards* è stata vista da un numero decisamente inferiore di spettatori (il 19,5 per cento in meno rispetto alla quinta stagione durante la prima settimana di programmazione). Inoltre, la percentuale di spettatori maschili scende dal 56 per cento al 46 per cento tra la quinta e la sesta stagione, mentre, al contrario, la percentuale di donne che segue la serie TV sale dal 44 per cento della quinta stagione al 54 per cento della sesta stagione. Infine, il numero di spettatori che ha visualizzato l'ultimo episodio durante la prima settimana dalla messa in onda rappresenta meno di un terzo rispetto al numero di

coloro i quali hanno visto il primo episodio della stagione nello stesso periodo di tempo, il che lascia intendere che un numero importante di spettatori abbia interrotto la visione della serie senza guardare il finale di stagione.³²

Il presunto calo di interesse da parte del pubblico così come riportato dai dati Nielsen (soprattutto in relazione alla componente maschile) sembrerebbe suggerire una certa disaffezione per la scelta di girare l'ultima stagione di *House of Cards* senza Frank Underwood. Il ruolo precedentemente occupato da Spacey è peraltro soltanto in parte controbilanciato dall'entrata in scena dei già citati fratelli Shepherd, rappresentanti dell'oligarchia detentrica del potere economico negli Stati Uniti, dato che l'ultima stagione è primariamente incentrata sul personaggio di Claire Hale.

Perché non fai quello che ti si dice di fare?

Un'altra novità importante dell'ultima stagione di *House of Cards* è l'inclusione di alcuni flashbacks legati al passato di Claire, i quali offrono dei momenti di introspezione nel passato della donna. Specificamente, nel primo di questi flashbacks (con il quale peraltro si apre il primo episodio della sesta stagione) si vede brevemente Claire, da adolescente, mentre fuma una sigaretta. Più avanti nell'episodio (sebbene sia ambientato nello stesso periodo di tempo), vi è un altro flashback con Claire attorniata da un gruppetto di ragazzini, in un bosco, intenti a molestarla e a tagliuzzare il suo vestito bianco con delle forbici, fino a lasciarla quasi nuda, ma Claire riesce a fuggire e a nascondersi in un capanno. Uno dei ragazzini la trova e, mentre farfuglia delle scuse rivolte a Claire, cerca di spiarla dall'esterno del capanno attraverso un buco; Claire reagisce prendendo una scopa e infilandone il manico nel buco, con l'intenzione manifesta di colpire il ragazzino nell'occhio. Il terzo flashback, presente nel secondo episodio della stagione, vede Claire seduta in una sala d'attesa, con le voci fuori campo dei genitori che discutono sull'accaduto:

Madre di Claire: Il ragazzo potrebbe aver perso un occhio.

Padre di Claire: Non trattarla così.

Madre di Claire: Come ha potuto?

Padre di Claire: Elizabeth, basta.

Madre di Claire: Sto crescendo una figlia o un animale?

Padre di Claire: Gli animali sono quelli che l'hanno aggredita.

Madre di Claire: Oh, certo, prendi le sue parti! Certo! È ora che impari a vivere. Le ragazze carine hanno una responsabilità nei riguardi della loro bellezza. Scommetto che è stata lei a provarli. Che si vergogni. Perché non fai quello che ti si dice di fare? (Chapter 67)

Questi flashbacks iscrivono chiaramente, sin dall'inizio della stagione, il personaggio di Claire all'interno della protesta del movimento #MeToo.³³ La violenza subita durante l'infanzia, peraltro, non è nemmeno l'unica che il personaggio di Claire ha subito in passato: infatti, durante la seconda stagione della serie, e mentre ricopre

il ruolo di Second Lady, Claire rivela di essere stata vittima di uno stupro ad opera di un ufficiale dell'esercito durante gli anni universitari, e, con l'ausilio della First Lady Patricia Walker (interpretata nella seconda stagione da Joanna Going) porta avanti una campagna per l'approvazione (senza successo) di un decreto che garantisca al governo maggiori poteri in relazione ai casi di stupro nell'esercito. Tale evento traumatico sembra non essere rievocato in alcun modo nella sesta stagione; piuttosto, i flashbacks presenti nell'ultima stagione portano alla luce dei nuovi ricordi dolorosi riaffiorati alla mente di Claire. Stavolta, però, questi ricordi traumatici sono ancor più inequivocabilmente riconducibili al movimento #MeToo, anche in relazione alle dure parole di condanna pronunciate dalla madre, le quali rappresentano un evidente riferimento alla "cultura dello stupro", volta a colpevolizzare le persone vittime di violenze da un lato e a normalizzare il comportamento di chi perpetra tali violenze dall'altro, con il risultato di deresponsabilizzare questi ultimi da quanto commesso.

I flashbacks sul passato di Claire presenti all'interno della sesta stagione danno l'impressione di essere stati inseriti per indirizzare lo spettatore verso un nesso di causa-effetto il cui obiettivo è quello di spiegare i motivi che spingono Claire a covare, nell'ultima stagione, un forte sentimento di rivalsa in termini di genere. Al contempo, essi spiegano implicitamente in che modo il suo comportamento e le sue azioni da presidente possano essere diversi da quelli di Frank, nel senso che non sono, come nel caso del marito, motivati da semplice calcolo politico. In altre parole, i flashbacks servono a "umanizzare" ulteriormente il personaggio di Claire, dando corpo a un'idea plausibile di risentimento dovuta in ultima istanza a eventi traumatici vissuti nel passato. In tal senso, il meccanismo adoperato dalla serie TV ricorda quello suggerito da Donatella Izzo³⁴ sulla scorta di alcune riflessioni di Bruce Robbins,³⁵ per il quale il personaggio di Claire Hale, nell'ultima stagione di *House of Cards*, risulta avere dei chiari elementi di somiglianza con svariati altri personaggi femminili protagonisti di alcune delle più famose serie TV (principalmente poliziesche, ma non solo) degli ultimi anni. In queste serie TV, le protagoniste femminili sono tutte invariabilmente caratterizzate da un passato problematico, fatto di traumi irrisolti, ferite mai del tutto guarite, oppure sono contraddistinte da atteggiamenti variamente ossessivi, schizofrenici o sociopatici, che le inscrivono in una condizione di sostanziale anomalia. Tale anomalia, che accomuna tutte queste donne, è di fatto la preconditione in grado di spiegare l'eccezionalità del loro successo in ambiti che tradizionalmente non afferiscono alla sfera femminile, come per esempio scovare colpevoli e assassini (nel caso delle serie TV poliziesche) oppure assurgere a ruoli di leadership come quello di presidente degli Stati Uniti.³⁶ Questi personaggi femminili, dunque, riescono a ottenere il successo in ambito professionale proprio grazie al fatto che sono anomale, e in quanto tali, non sono in grado di rappresentare veramente esempi da emulare in termini di emancipazione per le donne. L'aggiunta di flashbacks sull'infanzia di Claire nell'ultima stagione di *House of Cards* rende questo personaggio più simile alle sue colleghe protagoniste di altre serie TV contemporanee, di fatto svilendo le qualità, i meriti nonché la tenacia grazie ai quali Claire stessa riesce a raggiungere la vetta del potere politico statunitense. Per comprendere quanto la situazione sia

differente per la controparte maschile, è importante tener presente che, all'interno della serie, Frank Underwood non ha mai bisogno di flashbacks utilizzati come espedienti narrativi in grado di spiegare retrospettivamente il perché del suo cinismo e della sua spietatezza, né di qualsivoglia oscuro trauma del passato volto a offrire una giustificazione plausibile per il suo straordinario successo a livello politico.³⁷

I cambiamenti rilevati a livello linguistico nell'ultima stagione di *House of Cards* aiutano a comprendere l'evoluzione complessa di Claire Hale a livello diegetico. Sulla base dell'analisi del corpus delle ultime due stagioni della serie, il linguaggio adoperato da Claire nella sesta stagione segna la sua trasformazione da personaggio cinico e calcolatore quale era stato in precedenza, a personaggio caratterizzato da un atteggiamento almeno all'apparenza più positivo e meno incentrato a perseguire o comunque a difendere il potere politico raggiunto. In aggiunta, il linguaggio usato da Claire mostra una certa insicurezza, nonostante la donna ricopra il ruolo di presidente degli Stati Uniti. A controbilanciare queste caratteristiche del linguaggio vi sono gli atti spietati compiuti da Claire per liberarsi dei suoi nemici, dato che soltanto nel corso dell'ultima stagione è la mandante degli omicidi di tre dei più importanti personaggi della serie, mentre un quarto personaggio è ucciso da lei personalmente. Tali scelte estreme convivono con la necessità di questo personaggio di abbracciare, come mai era avvenuto prima, gli stereotipi di genere, con il risultato di mettere in mostra un lato più umano di sé, sebbene spesso per fini politici. Se, infatti, la protagonista della sesta stagione di *House of Cards* non può abbandonare gli stereotipi comunemente attribuiti alle donne al potere, secondo i quali l'eccessiva emotività delle donne rappresenterebbe un ostacolo tale da impedire loro di mantenere una posizione di leadership come quella di presidente degli Stati Uniti, e dunque di operare lucidamente ed efficacemente per il bene della nazione, allo stesso tempo Claire utilizza questi stessi stereotipi per trarne vantaggio a livello politico. Riprendendo l'episodio in cui Claire si libera una volta per tutte del Gabinetto di governo ereditato dal marito Francis, è significativo il fatto che la donna ci riesca fingendosi depressa ed emotivamente a pezzi, restando dunque chiusa in casa (che nel suo caso specifico è la Casa Bianca) e rifiutandosi di apparire pubblicamente per settimane, al punto da indurre i segretari di stato ad incontrarsi clandestinamente e a organizzarsi per invocare il venticinquesimo emendamento della Costituzione americana al fine di dichiarare la presidente incapace di governare. Attraverso un utilizzo strumentale degli stereotipi di genere, Claire ottiene non solo la possibilità di rendere il suo personaggio più accettabile agli occhi dell'opinione pubblica statunitense (e indirettamente del pubblico di spettatori della serie TV), apparendo debole e non minacciosamente sovversiva, ma anche, a livello pratico, di portare avanti un'agenda di stampo dichiaratamente femminista, in seguito alla quale riesce astutamente a sciogliere il Gabinetto di segretari di stato nominati dal defunto marito e a nominarne di nuovi scelti appositamente da lei.³⁸

In conclusione, la scelta fatta dai produttori e dal cast della serie di scommettere su un'ultima stagione di *House of Cards* senza Kevin Spacey / Frank Underwood si declina in una serie coraggiosa di scelte linguistiche e narrative che trasformano

notevolmente la serie TV. Nonostante il linguaggio adoperato nella sesta stagione dimostri continui riferimenti al passato (e dunque implicitamente a Frank Underwood), di fatto i personaggi femminili ottengono molto più spazio e sono finalmente alla pari, a partire dalla quantità di battute pronunciate, con la controparte maschile. In particolare, Claire diventa la protagonista assoluta della serie, sia in termini di visibilità e di *agency*, sia perché attraverso di lei viene impressa una notevole virata in chiave femminista alla serie. Se nel linguaggio maggiormente emotivo e insicuro di Claire resta rintracciabile la presenza di una visione stereotipica delle donne al potere, peraltro confermata anche a livello diegetico e comunque in continuità con gli stereotipi di genere comuni ad altre serie TV americane recenti con protagoniste femminili, allo stesso tempo l'ultima stagione di *House of Cards* sfida apertamente tali stereotipi attraverso le azioni della protagonista volte a metterle in luce i limiti e a utilizzarli per trarne vantaggio a livello politico. In tal senso, la Claire Hale della sesta stagione risulta essere un personaggio poliedrico che non sarebbe semplicisticamente caratterizzato da contraddizioni interne tra parole e azioni, ma che in realtà riunisce in sé umanità e spietatezza, istanze femministe e brame di potere, mettendo continuamente in crisi l'idea riduttiva e bidimensionale secondo la quale le donne sono incompatibili con gli incarichi di potere proprio perché donne, e dunque, in ossequio al punto di vista maschile, debbano rinunciare alla propria umanità per mantenere efficacemente una qualsivoglia posizione di potere, oppure rinunciare tout court a fare carriera.³⁹

NOTE

* Nicolangelo Becce ha conseguito il Dottorato di Ricerca in Letterature Comparete presso "L'Orientale" di Napoli e ha lavorato come Assistant Professor di lingua inglese e letteratura americana presso la University of Fukui (Japan). Ha pubblicato saggi sulla letteratura americana e sulle serie TV americane, ed è autore di *Apparizioni spiritiche e fantasmi letterari. Il Modern Spiritualism e lo sviluppo della ghost story* (2016), e del più recente *Positive Outcomes. A Corpus-Based Analysis of a Placement Interview System for EFL Students in Higher Education* (2019). Il suo ultimo progetto di ricerca riguarda l'analisi di *graphic novels* e serie TV americane contemporanee attraverso l'utilizzo della linguistica dei corpora.

1 In Italia, la serie è stata trasmessa sul canale TV Sky Atlantic.

2 Ajesh Patalay, "The Good Fight. With Robin Wright", *NET-A-PORTER*, Agosto 2018, <https://www.net-a-porter.com/it/en/porter/article-b36c5430c852c9af>, ultimo accesso il 31/8/2019. Salvo dove diversamente indicato, tutte le traduzioni sono mie.

3 Si prenda per esempio la conclusione della recensione all'ultima stagione di *House of Cards* pubblicata online su *The Atlantic*: "senza Frank, forse *Cards* avrebbe potuto essere qualcosa di completamente nuovo offrendo una panoramica delle conseguenze più ampie della politica in stile Underwood. Invece, si è concluso con il cinico cliché per cui ogni nuovo padrone sarà sempre come il vecchio: vincerà facendo ciò che è spiacevole ma necessario." Spencer Kornhaber, "Why Claire Underwood Couldn't Save *House of Cards*", *The Atlantic*, 7/11/2018, <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2018/11/house-cards-season-6-finale-cynical-whimper/575026/>, ultimo accesso il 31/8/2019.

4 I tre romanzi sono rispettivamente: *House of Cards*, William Collins Sons & Co., London 1989 (*House of Cards*, trad. it. di S. Tummolini, Fazi Editore, Roma 2014), *To Play the King*, HarperCollins,

London 1992 (*House of Cards 2. Scacco al Re*, trad. it. di S. Tummolini, Fazi Editore, Roma 2014), e *The Final Cut*, HarperCollins, London 1995 (*House of Cards 3. Atto Finale*, trad. it. di S. Tummolini e G. Cuva, Fazi Editore, Roma 2015).

5 *House of Cards Trilogy*, Andrew Davies, BBC Worldwide Ltd 2013, DVD. La miniserie TV è composta da tre stagioni da quattro episodi ciascuna.

6 I tre volumi sono stati pubblicati con gli stessi titoli e con il sottotitolo *Revised Edition* sempre da HarperCollins tra il 2014 e il 2015.

7 Cfr. Julia Boorstin, "Netflix's *House of Cards* Binge Strategy", *CNBC*, 31/1/2013, <https://www.cnbc.com/id/100425665>, ultimo accesso il 31/8/2019, e Brad Adgate, "Whether *House of Cards* Returns or Not, Its Place in History Is Secure", *Forbes*, 15/11/2017, <https://www.forbes.com/sites/bradadgate/2017/11/15/house-of-cards-role-in-televisionvideo-history-is-secure/#1a824ae86822>, ultimo accesso il 31/8/2019.

8 Cfr. David Carr, "Debating *House of Cards*: What the Show Gets Right and Wrong About Journalism", *The New York Times*, 22/2/2013, <https://web.archive.org/web/20140104102757/http://mediadecoder.blogs.nytimes.com/2013/02/22/debating-house-of-cards-what-the-show-gets-right-and-wrong-about-journalism/>, ultimo accesso il 31/8/2019. Al termine della terza stagione, Willimon abbandonerà il progetto e sarà sostituito da Frank Pugliese e Melissa James Gibson, con i quali aveva già collaborato alla stesura della terza stagione della serie.

9 Scott Meslow, "Bad As We Want to Be", *Politico.com*, 19/2/2014, <https://www.politico.com/magazine/story/2014/02/house-of-cards-bad-as-we-want-to-be-103705?o=1>, ultimo accesso il 31/8/2019.

10 Ian Youngs, "Richardson's Rule in *House of Cards*", *BBC News*, 9/2/2007, <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/6346897.stm>, ultimo accesso il 31/8/2019.

11 Il commento audio del primo episodio della prima stagione di *House of Cards* è disponibile come contenuto extra in *House of Cards Trilogy*, Davies, cit.

12 Il file del copione del pilot di *House of Cards* è disponibile online presso svariati siti internet. Per esempio: <http://scripts.tv-calling.com/script/netflix-house-of-cards/>, ultimo accesso il 31/8/2019.

13 In realtà Urquhart muore anche un'altra volta nei romanzi: nel primissimo volume di Dobbs (Dobbs, *House of Cards*, cit.), nella scena finale del romanzo, quando cioè la giornalista Mattie Storin smaschera definitivamente Urquhart e i suoi sordidi crimini per assurgere al potere, il protagonista del romanzo si ritrova incapace di escogitare una nuova via di fuga tale da permettergli di proseguire con le sue macchinazioni, e decide di suicidarsi lanciando se stesso dalla terrazza piuttosto che, come accade nella serie TV prodotta da BBC, lanciare Mattie nel vuoto. La morte di Mattie è invece uno dei momenti più sorprendenti e drammatici della versione BBC di *House of Cards*, ed è ripreso da Dobbs nella riedizione del romanzo del 2013. Il personaggio di Zoe Barnes, interpretato da Kate Mara nella serie messa in onda da Netflix, rappresenta l'alter ego di Mattie Storin, compreso il suo tragico epilogo all'inizio della seconda stagione della serie TV americana.

14 Nei romanzi di Dobbs, Urquhart, dopo aver architettato la sua morte, si impegna a far di tutto per fare terra bruciata intorno a sé, screditando tutti i suoi oppositori al fine di lasciare la nazione senza alcuna leadership e mandandola di conseguenza nel caos, con l'obiettivo manifesto di essere ricordato come il miglior primo ministro della storia della Gran Bretagna dai tempi di Winston Churchill.

15 "Where does the real power lie? The power behind the power". Tutte le citazioni dalla serie TV americana *House of Cards* sono rese nella traduzione italiana tratta da *House of Cards La collezione Completa*, Universal Pictures 2019, Blu-ray (sebbene alcune scelte di traduzione risultino non del tutto condivisibili).

16 "The first female president of the United States is not gonna keep her mouth shut on the Fourth of fucking July".

17 "I will say, whoever tried to kill me, perversely, it's the first sign of real respect I've gotten in 100 days".

18 "How am I supposed to run for office at some point if I don't have a legitimate track record?" In questo caso, "run for office" potrebbe riferirsi sia alla carica di ambasciatrice degli Stati Uniti presso l'ONU, sia in prospettiva alla carica di presidente degli Stati Uniti.

19 La linguistica dei corpora, come argomentato da Baker, può essere particolarmente utile in

relazione alle dinamiche di genere non soltanto per sfatare miti come quello per cui gli uomini e le donne parlerebbero in maniera differente (perché “gli uni vengono da Marte, le altre da Venere”), ma anche per indagare sul linguaggio in termini di rappresentazione e performatività di genere, in rapporto a prodotti culturali in grado di veicolare contenuti ideologici (cfr. Paul Baker, *Using Corpora to Analyze Gender*, Bloomsbury, London - New York 2012, pp. 201 e segg.)

20 James W. Pennebaker, Roger J. Booth, Ryan L. Boyd, e Martha E. Francis, *Linguistic Inquiry and Word Count: LIWC2015*, Pennebaker Conglomerates, Austin 2015, disponibile sul sito: www.LIWC.net.

21 Per maggiori informazioni sull’analisi condotta dal software LIWC2015, cfr. James W. Pennebaker, Ryan L. Boyd, Kayla Jordan, e Kate Blackburn, *The Development and Psychometric Properties of LIWC2015*, Pennebaker Conglomerates, Austin 2015.

22 L’indicatore “Emotional Tone”, calcolato in valore percentuale, è descritto nel manuale del software di linguistica dei corpora *LIWC2015* in questi termini: “un numero elevato è associato a uno stile più positivo e ottimista; un numero basso rivela una maggiore ansia, tristezza o ostilità. Un numero intorno a 50 suggerisce o una mancanza di emozionalità oppure livelli differenti di ambivalenza.” James W. Pennebaker, Roger J. Booth, Ryan L. Boyd, e Martha E. Francis, *Linguistic Inquiry and Word Count: LIWC2015. Operator’s Manual*, Pennebaker Conglomerates, Austin 2015, p. 22.

23 Le scene in cui Frank, e in seguito Claire (e soltanto in rarissime occasioni Doug Stamper) rompono la quarta parete rappresentano un forte elemento di continuità con la serie *House of Cards* prodotta da BBC, nella quale Francis Urquhart utilizzava tale procedimento metanarrativo per esprimere la propria chiave di lettura degli eventi nonché per offrire momenti di introspezione.

24 James W. Pennebaker, *The Secret Life of Pronouns*, Bloomsbury, New York 2011, p. 174.

25 *Ibidem*.

26 *Ibid.*

27 Cfr. in particolare il cap. VII del già citato *The Secret Life of Pronouns*, dove peraltro è possibile trovare un’interessante analisi del linguaggio usato da Richard Nixon nelle intercettazioni dello scandalo Watergate, attraverso la quale Pennebaker rileva un incremento dell’uso della prima persona da parte del presidente Nixon man mano che la sua credibilità politica diminuisce in relazione all’esplosione dello scandalo che lo costringerà a dimettersi (Pennebaker, *The Secret Life of Pronouns*, cit., p. 189).

28 “Mr. President”.

29 “Madam President”.

30 “That’s quite all right. I actually hate Madam. Makes me sound like I’m running a brothel and not a country”. Il gioco di parole a cui fa riferimento Claire ruota evidentemente intorno all’utilizzo del titolo “Madam President” per “Signora Presidente”.

31 Nel prendere in considerazione i dati Nielsen, va fatta una doverosa premessa: questi dati, riportati su varie testate giornalistiche online come *IndieWire* e *The Hollywood Reporter*, non sono ufficiali e sono comunque parziali, in quanto Netflix notoriamente non condivide informazioni relative agli ascolti dei programmi offerti attraverso la propria piattaforma. Pertanto, Nielsen effettua delle stime basate soltanto sugli spettatori statunitensi (e non quelli del resto del mondo) e soltanto tra coloro che guardano Netflix attraverso un TV set (e non tramite altri dispositivi quali smartphone, computer o tablet, ossia quelli più tipicamente utilizzati nel caso di una piattaforma online come Netflix).

32 Per maggiori informazioni sui dati Nielsen per l’ultima stagione di *House of Cards*, cfr. Michael Schneider, “*House of Cards* Ratings: Robin Wright-Led Season Draws Older, Female Audience”, *IndieWire*, 19/11/2018, <https://www.indiewire.com/2018/11/house-of-cards-ratings-season-6-netflix-nielsen-1202021878/>, ultimo accesso il 31/8/2019, e Rick Porter, “*House of Cards* Season 6 Audience Gets Older, More Female”, *The Hollywood Reporter*, <https://www.hollywoodreporter.com/live-feed/house-cards-season-6-nielsen-ratings-netflix-1162593>, ultimo accesso il 31/8/2019. In termini di recensioni sul sito *RottenTomatoes*, se la sesta e ultima stagione di *House of Cards* ottiene un punteggio del 68 per cento tra i critici a fronte del 70 per cento per la quinta stagione, il pubblico dà all’ultima stagione un punteggio ben più basso, solo il 21 per cento, rispetto al 69

per cento relativo alla quinta stagione. Cfr. <https://www.rottentomatoes.com/tv/house-of-cards/s05> (ultimo accesso il 31/8/2019) per i dati sulla quinta stagione e <https://www.rottentomatoes.com/tv/house-of-cards/s06> (ultimo accesso il 31/8/2019) per i dati sulla sesta e ultima stagione.

33 Ciononostante, nell'universo diegetico di *House of Cards* non si fa mai riferimento esplicito al movimento #MeToo.

34 Donatella Izzo, "'Who Do You Want Answering the Phone?' Donne, leadership e trauma nelle serie TV degli anni 2000", *Between*, VI, 11 (Maggio 2016), pp. 1-36, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2124>, ultimo accesso il 31/8/2019.

35 Bruce Robbins, "The Detective Is Suspended: Nordic Noir and the Welfare State", *P45* (18 maggio 2015), <http://post45.research.yale.edu/2015/05/the-detective-is-suspended-nordic-noir-and-the-welfare-state/>, ultimo accesso il 31/8/2019.

36 "Mentre sembrano valorizzare la forza, l'intelligenza e l'intraprendenza di un personaggio femminile spesso presentato come sicuro di sé, autonomo o trasgressivo", argomenta Izzo, queste serie TV "ripropongono la femminilità dei personaggi come 'mancanza', associandola invariabilmente alla menomazione, al trauma, alla ferita, esaltandone l'abnegazione e la rinuncia", Izzo, "'Who Do You Want Answering the Phone?'" , cit., p. 26.

37 Sempre Izzo ("Who Do You Want Answering the Phone?" , cit.) suggerisce di rintracciare la provenienza di personaggi maschili "spesso intenti a reagire in modi devianti alla sopravvenuta impraticabilità dei loro copioni di riferimento" (Ivi, p. 18) nelle serie TV americane contemporanee come conseguenza diretta della messa in crisi degli ideali del *self-made man* e del *breadwinner* avvenuta in seguito alla crisi economica del 2008. Questa descrizione sembra adattarsi efficacemente anche al personaggio di Frank Underwood.

38 Cfr. il diverso sviluppo della trama della settima stagione della serie TV *Homeland* (prodotta da FOX 21 e andata in onda a partire dal 2011), in cui un'altra presidente donna, Elizabeth Keane (interpretata da Elizabeth Marvel) è costretta a confrontarsi con minacce di impeachment e finisce per dimettersi.

39 In relazione alla serie TV prodotta da ABC a partire dal 2005 e dal titolo *Commander in Chief*, nella quale il protagonista è appunto una presidente donna degli Stati Uniti interpretato da Geena Davis, Baqué sostiene che la serie implichi che "it would be very hard for a woman to govern the nation if she also wanted to remain a feminine woman and a mother" ("sarebbe molto difficile per una donna governare la nazione se volesse anche rimanere una donna femminile e una madre"), esattamente ciò che Claire Hale tenta di fare durante l'ultima stagione di *House of Cards*. Cfr. Zachary Baqué, "Madam President: The Representation of Female Political and Military Power in *Commander in Chief* and in *Season 7 of 24*", *Caliban*, 27, 2010, <http://journals.openedition.org/caliban/2191>, ultimo accesso il 31/8/2019.

Aggiornamenti western

A cura di Stefano Rosso

Gli aggiornamenti di *Ácoma*

I tre saggi che compongono questa breve sezione di *Ácoma* hanno lo scopo di fornire un aggiornamento sul western statunitense in Italia. Fin dai primi numeri *Ácoma* aveva proposto, con una certa regolarità, una sezione chiamata appunto "Aggiornamenti" che oggi abbiamo deciso di riprendere dopo vari anni di interruzione. Nei 55 fascicoli della nostra rivista usciti dal 1994 a oggi abbiamo pubblicato: "Scritture dei *Latinos* e degli *Asian Americans*" di Mario Maffi (n. 1, primavera 1994), "Urban Underclass: la mobilità frantumata" di Raffaele Rauty (n. 2, estate-autunno 1994), "Narrativa statunitense e guerra del Vietnam: un canone in formazione" di Stefano Rosso (n. 4, primavera 1995), "Teatro americano contemporaneo" di Mario Maffi (n. 5, estate-autunno 1995), "L'Ovest e la democrazia: verso una ricostruzione dell'esperienza storica statunitense" di Susanna Delfino (n. 6, inverno 1996), "Simulacri, ometti, supermen e computer: come la fantascienza racconta i presidenti americani" di Daniele Barbieri e "Presidenti di celluloido (1962-1996)" di Luisa Martinelli (n. 8, estate-autunno 1996), "La critica recente su Edgar Allan Poe negli Stati Uniti" di Roberto Cagliero (n. 10, primavera 1997), "Intorno al cyberpunk" di Salvatore Proietti (n. 12, inverno 1998), "Il passato prossimo come storia: la nuova storiografia americana" di Cristina Scatamacchia (n. 15, inverno 1999), "La guerra del Vietnam nella storiografia americana degli anni Novanta" di Oliviero Bergamini (n. 16, primavera 1999), "La schiavitù nella storiografia americana: trent'anni di dibattiti" di Enrico Dal Lago e Rick Halpern (n. 18, inverno 2000), "Perché gli americani non votano? Partecipazione elettorale e stato sociale negli Stati Uniti" di Arnaldo Testi (n. 19, primavera-estate 2000).

Usando come modello gli articoli sopra citati, nonché la sezione "La superpotenza e l'impero" (n. 22, inverno 2002), con saggi di Bruno Cartosio, Giovanni Arrighi, Gopal Balakishanan e Mario Del Pero, invitiamo i collaboratori di *Ácoma* a inviarci proposte di **nuovi aggiornamenti** su argomenti di letteratura, cultura e storia degli Stati Uniti che vadano da resoconti sullo "stato dell'arte" a saggi bibliografici approfonditi.

Western

Dei tre saggi che compaiono qui, soltanto il primo è un aggiornamento in senso stretto: propone per la prima volta una ricognizione della narrativa western americana in Italia allargando il campo alla produzione autoctona. L'intervento di David Río rende conto di alcune trasformazioni avvenute nel western urbano per

cui la critica americana recente ha dimostrato un notevole interesse, in particolare per l'opera di Willy Vlautin. Quello di Enrico Botta, invece, offre una lettura storico-critica del film *The Hateful Eight* (2017) di Quentin Tarantino.

La saggistica sul western pubblicata da studiosi italiani non è particolarmente cospicua. Ricordo due volumi miscelanei soprattutto sulla narrativa da me curati negli anni scorsi: *Le frontiere del Far West. Forme di rappresentazione del grande mito americano* (con saggi di Bruno Cartosio, Erminio Corti, Giorgio Mariani, Marcello Schmidt, Elena dell'Agnese, Sergio Arecco, Nuccio Lodato, Stefano Ghislotti, Barbara Grespi e Stefano Rosso, Shake, Milano 2008) e *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecento* (con saggi di Larry McMurtry, Bruno Cartosio, Heinz Ickstadt, Oliviero Bergamini, Anna Scannavini, Andrea Carosso, Erminio Corti, John Rieder, Giorgio Mariani, Matteo Sanfilippo, Roberto Cagliero e Stefano Rosso, ombre corte, Verona 2010). Inoltre il fascicolo monografico "Old West and New West" della rivista *Iperstoria* (vol. VII, 2016, sempre a cura di chi scrive, con saggi di Anna Scannavini, Bruno Cartosio, Alan Weltzien, Paul Formisano, Neil Campbell, Susan Kollin, William Lombardi, Stephen Tatum, Willy Vlautin, David Fenimore e Matthew Heimbürger). Infine ricordo Elisa Bordin, *Masculinity & Westerns: Regenerations at the Turn of the Millenium* (ombre corte, Verona 2014) e il mio volumetto *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*, (Genova, ECIG 2012).

Per quel che riguarda gli studi di carattere storico ricordo *Da New York a Santa Fe. Terra, culture native, artisti e scrittori nel Sudovest, 1846-1930* (Giunti, Firenze 1999) e *Verso ovest. Storia e mitologia del Far West* (Feltrinelli, Milano 2018), entrambi di Bruno Cartosio, uno dei due fondatori di *Ácoma* e membro della nostra Redazione.

La narrativa western in traduzione: un aggiornamento

Stefano Rosso*

I have often learnt a lesson from a silly American film
(Ludwig Wittgenstein, 1947)¹

Traduzioni italiane dal 1828

Il western in Italia ha avuto una fortuna e un'importanza straordinarie, sia per il ruolo egemonico nel nostro paese nel secondo dopoguerra, sia per l'impatto della produzione italiana nel mondo.² Questa fortuna e questa importanza hanno elementi in comune con alcuni paesi europei, come Germania, Francia e Spagna, ma marcano la rilevanza del fenomeno italiano nel mondo, soprattutto grazie alla stagione dei cosiddetti "spaghetti western" o "western all'italiana".

La disseminazione del western nel nostro paese ha origini abbastanza lontane e dipende ovviamente dalla fortuna del romanzo e del racconto western in traduzione; ne segue la parabola, ma presto innesta elementi propri, profondamente imitativi nella prima fase, e con il passare del tempo più autonomi. Come gli studiosi della cultura di massa hanno più volte rilevato, la diffusione dei prodotti letterari popolari a volte segue tragitti elementari, in altri casi segue percorsi apparentemente incomprensibili.³ I motivi di certe difficoltà nello studio e nella spiegazione della ricezione del western in Italia riguardano soprattutto lo scarso interesse per la cultura popolare che ha determinato la perdita di innumerevoli testi a stampa considerati non meritevoli di essere salvati, archiviati e catalogati.

Con il passare dei decenni la letteratura non è più stata la sola a trasmettere i contenuti e gli stili del western: via via la fama di questo genere è cresciuta in Europa grazie ai grandiosi spettacoli "teatrali" del Buffalo Bill's Wild West Show, al cinema prima muto e poi sonoro, alla pittura, alla musica, ai fumetti, al teatro, alla notorietà dei parchi a tema, alle serie televisive, fino ai *graphic novels* e ai videogiochi. Forse l'unica forma di intrattenimento western che non ha mai raggiunto l'Italia sono i radiodrammi che avevano avuto un grande successo negli Stati Uniti tra le due guerre mondiali.⁴

Se accettiamo l'idea che anche per il nostro paese il padre del western sia James Fenimore Cooper,⁵ il punto di partenza è allora costituito dai suoi cinque romanzi noti come *Leatherstocking Tales* (*I racconti di Calzadicuoio*) apparsi in italiano molto presto: *The Last of the Mohicans* (*L'ultimo dei Mohicani*), del 1826, esce infatti due anni dopo a Livorno per la tipografia Vignozzi e a Milano presso Crespi Libraio e l'editore Truffi; *The Pioneers* (*I pionieri*), del 1823, compare per la prima volta nel 1828 a Milano per l'editore Nervetti e *The Prairie* (*La prateria*), del 1827, viene pubblicato nel 1831 a Livorno ancora da Vignozzi.⁶ Gli ultimi due romanzi della serie (*The Pathfinder*/*Il cercatore di tracce* del 1840 e *The Deerslayer*/*Lo sterminatore di cervi*

del 1841) vedono la luce in italiano soltanto dopo la Seconda guerra mondiale. Con ogni probabilità, il ritardo della traduzione dei due ultimi *Leatherstocking Tales* dipende dal fatto che la reputazione di Cooper dipendeva soprattutto dalla fortuna del romanzo storico, in particolare di quello inglese: in Italia tale interesse diminuì in modo drastico già negli anni Trenta dell'Ottocento.

Alla fine del secolo i *Leatherstocking Tales* avevano comunque subito un'importante trasformazione: in buona parte dei casi erano diventati letteratura per ragazzi e questa operazione di addomesticamento ha caratterizzato le traduzioni in italiano anche di opere di scrittori western eccentrici come Mark Twain (che non è, a rigore, un *westerner* e su cui ritornerò più oltre), Jack London e molti altri. I traduttori italiani per gli adolescenti mostrano la tendenza a tagliare le scene più violente e le descrizioni troppo lunghe, nonché a riassumere in modo vistoso le pagine meno avventurose; tale tendenza ha sempre caratterizzato gran parte della narrativa per adulti e poi proposta all'infanzia, basti pensare al caso di *Moby-Dick* ridotto a romanzetto di cento pagine.

Se confrontiamo i testi originali integrali con gli adattamenti italiani per ragazzi dall'Ottocento a oggi, ci accorgiamo che i tagli hanno modalità molto variabili, da poche pagine a più del cinquanta per cento del testo originale. Molti della mia generazione ricorderanno le affascinanti edizioni UTET della collana "La scala d'oro" uscite durante il Fascismo e negli anni della Seconda guerra mondiale, rimaste in circolazione fino a tutti gli anni Sessanta, che peraltro escludevano quasi del tutto opere statunitensi.⁷

Dei romanzi "western" contemporanei di Cooper non vi è traccia in italiano: mancano all'appello sia *Westward Ho!* (1835) di James Kirke Paulding, sia *Nick of the Woods* (1837) di Robert Montgomery, due opere che ebbero una buona circolazione negli USA e che, pur mostrando un analogo indebitamento con il mito del cacciatore, pioniere ed esploratore Daniel Boone (1732-1820), si distinguono dalle opere di Cooper per un virulento odio anti-indiano.⁸

Se già gli anni Trenta segnano una svolta nel trattamento degli indiani, un stacco anche più marcato è quello della Guerra civile (1861-65). A quell'epoca esplose il fenomeno dei *dime novels*, i romanzetti western venduti al prezzo di dieci centesimi di dollaro (moneta chiamata appunto *dime*), che invasero il mercato statunitense fino all'inizio del Novecento, quando furono sostituiti dalle riviste *pulp*.⁹ È un fenomeno di proporzioni inedite, nel quale va ricercata l'origine del successo planetario del racconto western, più ancora che in Cooper, sebbene Cooper sia rimasto un punto di riferimento per gli scrittori più istruiti. Si tratta di decine di migliaia di volumi, con altissime tirature, oggi disponibili, almeno in parte, in biblioteche e archivi digitali americani (il ritardo deriva dal disinteresse per il western e per la cultura di massa da parte della critica letteraria novecentesca). Nel mondo dei *dime novels*, inizialmente limitato alla casa editrice di New York Beadle (diventata successivamente Beadle and Adams), ma poi disseminatosi in varie società in competizione come la Street and Smith, le vendite dei best-seller oscillavano tra trecentomila e un milione di copie, e in alcuni casi le tirature erano anche maggiori. Cercando nell'OPAC, il catalogo informatizzato delle biblioteche italiane, quasi non se ne trova traccia: rimane il dubbio che alcuni volumi siano stati effettiva-

mente tradotti dall'inglese (o ritradotti dal tedesco e dal francese come accadeva all'inizio del Novecento, senza peraltro rispettare i diritti d'autore), ma non siano mai arrivati ai cataloghi ufficiali delle nostre biblioteche nazionali.¹⁰ Sono assenti dal catalogo OPAC i grandi successi dei *dime novels* del 1860, come *Malaeska, the Indian Wife of the White Hunter*¹¹ di Ann Stephens e *Seth Jones, or the Captives of the Frontier* di Edward S. Ellis; mancano all'appello anche le opere di Ned Buntline, Prentiss Ingraham e Edmund Wheeler, nonché le numerose storie che hanno come protagonista Deadwood Dick, firmate da vari autori. Esistono soltanto un paio di traduzioni, molto abbreviate, di opere di Ellis successive al best-seller *Seth Jones*, uscite a Firenze da Bemporad molto più tardi, nel 1910.

Analogo destino ebbero le storie che narravano le gesta di Kit Carson, mentre è di proporzioni notevoli la diffusione di romanzi e racconti sulle imprese di Buffalo Bill. Il fatto non deve stupire. Come ho già sottolineato, alla fine dell'Ottocento il mito del West aveva trovato in Europa un'ottima propaganda nel grandioso spettacolo circense del Wild West Show, con ben otto tournée dal 1887 al 1906,¹² due delle quali in Italia, di breve durata nel 1890 e per oltre cento spettacoli nel 1906, con esibizioni in tutte le nostre maggiori città.¹³ Se si controllano gli anni di pubblicazione delle varie traduzioni di avventure di Buffalo Bill, si scopre che sono quasi tutte successive al 1908 a dimostrazione del fatto che godettero della grande pubblicità ottenuta dalla lunga tournée italiana di due anni prima. La capacità di Buffalo Bill di affascinare il pubblico rimase abbastanza costante nel nostro paese e dipende dalla spettacolarità del suo mito, alimentato da cartelloni sensazionalistici, cartoline, fotografie e disegni, articoli su quotidiani e periodici. La fama di Buffalo Bill, il cavaliere, lo scout, il cacciatore, l'uccisore di indiani, il grande showman americano che era riuscito a trasportare un enorme teatro vivente in Europa, fu straordinaria:¹⁴

La portata dell'impresa di Cody sbalordì la stampa delle due sponde dell'Atlantico. Quando la compagnia teatrale salì a bordo del piroscalo *State of Nebraska* diretto a Londra, la compagine comprendeva "83 passeggeri di prima classe, 38 passeggeri di terza classe, 97 indiani, 180 cavalli, 18 bisonti, 10 alci, 5 manzi texani, 4 asini e 2 cervi".

La sua notorietà avrebbe presto dato origine a storie scritte da italiani, come si vedrà nelle prossime pagine.

Fra gli altri autori attivi nell'ultimo quarto dell'Ottocento, va segnalato Bret Harte che, affermatosi presso il grande pubblico negli Stati Uniti nel decennio successivo alla Guerra civile grazie a un compromesso tra gli stereotipi del western nascente e una moderata ironia, suscitò un certo interesse anche in Italia, come testimonia la traduzione quasi immediata dei *Racconti californiani* nel 1877. Amato da Puccini,¹⁵ negli anni Trenta entrò a far parte dell'"antologia" *Americana* di Vittorini, nella traduzione di Eugenio Montale e Piero Gadda Conti e rimase quasi sempre a catalogo, senza peraltro varcare i confini di un pubblico ristretto o delle letture universitarie.

Nonostante le opere di Mark Twain siano apparse in italiano abbastanza presto, il suo *Roughin' It* del 1872, il racconto autobiografico di un suo viaggio picaresco

nel West pieno di pagine memorabili, viene proposto per la prima volta soltanto nel 1959 con il titolo *Vera vita*,¹⁶ e poi nel 1993 nell'eccellente traduzione intitolata *In cerca di guai*.¹⁷ Il grave ritardo di questo capolavoro è probabilmente dovuto al carattere radicale della sua lettura parodica e precoce del western che anche negli USA ne ha ostacolato la diffusione. Un ritardo analogo hanno avuto altri racconti, anch'essi chiaramente parodici, come "The Bride Comes to Yellow Sky" (La sposa arriva a Yellow Sky) e "The Blue Hotel" (L'hotel azzurro) di Stephen Crane, entrambi del 1898, poco adatti per un pubblico che tendeva a mitizzare qualsiasi prodotto "culturale" proveniente dagli Stati Uniti: in Italia furono tradotti soltanto sessant'anni dopo la loro uscita in patria. In tutti questi casi le scelte editoriali sembrano mostrare che in Italia il western è stato accettato acriticamente fino agli anni Sessanta del Novecento.

Passando alla stagione dei western classici,¹⁸ si scopre che il romanzo su cui si fonderà il modello narrativo vincente fino alla Seconda guerra mondiale (sia per la letteratura sia per il cinema di Hollywood), *The Virginian* (Il virginiano) di Owen Wister del 1902, per essere tradotto deve aspettare il 1965. Il fatto è sorprendente in quanto erano circolati in Italia due adattamenti cinematografici con attori ben affermati nello *star system*: il primo con Gary Cooper (Victor Fleming, 1929) e il secondo, di grande successo, di Stuart Gilmore con Alan Ladd del 1946, nelle sale italiane nel 1949.

Sono davvero poche le scrittrici che si avvicinarono ai temi e alle ambientazioni western, raggiungendo l'Italia. Anche negli Stati Uniti, d'altro canto, le loro opere fecero fatica a diffondersi; tra queste emerge Willa Cather, i cui romanzi furono tradotti con un certo ritardo e, a parte *Ombre sulla rocca* (del 1931 e uscita in italiano nel 1935) e *La morte viene per l'Arcivescovo* (del 1927 e in italiano nel 1936) furono pubblicati dopo la Seconda guerra mondiale. Analogo destino ha avuto la produzione di Katherine Anne Porter, in buona parte tradotta da Einaudi.

Il nostro paese dimostrò invece un interesse forte e costante per i romanzi western di Zane Grey, scrittore molto prolifico del periodo "classico", la cui vena piena di nostalgia per un mondo che tramontava e il cui atteggiamento talvolta misogino furono probabilmente graditi al pubblico maschile durante gli anni del Fascismo. Il suo *Riders of the Purple Sage*, del 1912, uscì nel 1932 con il titolo *La valle delle sorprese*; da quella data si susseguirono varie traduzioni di quasi tutta la sua ricca produzione western (anche quella postuma) e le ristampe continuarono fino agli anni Settanta.¹⁹ Destino analogo, ma soltanto dopo la fine degli anni Cinquanta, ebbe Max Brand, che invece negli Stati Uniti era notissimo fin dagli anni Trenta, mentre non si trova alcuna traduzione italiana delle opere di Luke Short (il suo vero nome era Frederick Dille Glidden), altro romanziere di grande fama nel suo paese. Tra gli scrittori del periodo d'oro del romanzo western ebbero migliore fortuna in Italia: Ernest Haycox (da un racconto del quale è tratta la sceneggiatura di *Ombre rosse* di John Ford del 1939), di cui comparvero in italiano almeno una decina di romanzi e vari racconti; Manfred Frank (sei romanzi); Conrad Richter (almeno quattro); Walter Van Tilburg Clark (i suoi due romanzi principali, *Alba fatale* e *La città delle foglie tremanti*); e A.B. Guthrie (i primi tre volumi della sua "Quadrilogia del West"). È evidente che fino alla Seconda guerra mondiale la forza dissemi-

nativa del western in Italia dipende principalmente dalla centralità del romanzo di avventura, con Zane Grey al posto di comando, dalla possibilità di adattare i romanzi alla letteratura per l'infanzia e dai successi del cinema dopo l'avvento del sonoro nel 1927. Rimane da chiedersi perché Grey abbia avuto una fortuna così superiore agli altri romanzieri. Probabilmente per le ragioni ideologiche (misoginia) citate prima, oltretutto per una notevole capacità di inventare intrecci. Tuttavia potrebbero esserci motivi legati a scelte editoriali e a campagne di lancio a noi per ora ignoti. Si tratta di un campo su cui indagare.²⁰

Nel Secondo dopoguerra, mentre in America le edizioni tascabili facevano concorrenza alle riviste pulp ed emergeva la televisione, il panorama si fa più complesso. *Shane (Il cavaliere della valle solitaria)*, bestseller di Jack Schaefer del 1946, fu tradotto in italiano nel 1953, confermando la dipendenza dell'editoria dal cinema: infatti in quello stesso anno era uscito il film omonimo di George Stevens con Alan Ladd. Quanto al prolifico Louis L'Amour, almeno settantanove dei suoi quasi cento western sono stati tradotti, quasi tutti da Mondadori, dopo il 1953, l'anno in cui *Hondo* (tratto dal romanzo omonimo di L'Amour) di John Farrow e con protagonista John Wayne uscì nelle sale. Anche in questo caso era il cinema a rilanciare la diffusione della narrativa a stampa.

Se le pubblicazioni in inglese dei romanzi di L'Amour ammontano a più di duecento milioni di copie (secondo alcune stime addirittura duecentocinquanta milioni), anche la loro diffusione in Italia fu notevole, per quanto difficilmente quantificabile. Oggi i testi di L'Amour sono introvabili. Insieme a opere di Zane Grey, di Ernest Haycox e di altri scrittori meno noti, soltanto tre suoi romanzi sono stati riproposti, nella collana "Western stories", una serie di trenta volumi in vendita in edicola come supplemento a *Il Corriere della Sera* nel 2016 che sembra confermare un interesse per gli eroi del West mai completamente scomparso.²¹

Oltre a Buffalo Bill, l'Italia mostrò molta attenzione per le avventure di Davy Crockett (1786-1836), ma si tratta di un fenomeno che ha poco a che vedere con la notorietà del personaggio storico nell'Ottocento. Si tratta infatti di un fenomeno tardivo della seconda metà degli anni Cinquanta del Novecento e che dipende dall'apertura di Disneyland a Los Angeles nel 1955 e dall'uscita del film, sempre della Disney, *Davy Crockett, King of the Wild Frontier (Le avventure di Davy Crockett)* di Norman Foster con Fess Parker. Uscito negli Stati Uniti nel 1955, il film arrivò nelle sale in Italia nell'anno successivo: la "crockett-mania" è pertanto la conseguenza di una delle prime grandi forme di merchandising.²²

Narratori italiani di western

Come si è già detto, il mito della Frontiera e del Far West si era presto trasformato in un fenomeno anche europeo e questo potrebbe sembrare sorprendente: infatti l'Europa e l'Italia non avevano una concezione della Frontiera in nessun modo paragonabile a quella statunitense, cioè come luogo "disabitato", aperto alle "grandi opportunità" dell'intraprendenza di singoli individui o piccole comunità, come asserito nell'intervento di Frederick Jackson Turner all'Esposizione di Chicago del 1893, intervento che consolidò il mito ed ebbe straordinaria diffusione in ambito

non soltanto storico.²³ Come è noto, tale mito si fonda su tratti della realtà storica modificati o totalmente falsificati dalla creatività dell'immaginario e dalle ideologie dominanti che possono adattarsi a situazioni culturali molto diverse.²⁴ Nel caso degli Stati Uniti il mito del Far West è un mito *fondativo*, mentre per l'Italia e l'Europa è un mito *di importazione*; in entrambi i casi, tuttavia, il mito è destinato a durare nel tempo e a svilupparsi con qualche margine di autonomia. Su di esso milioni di americani e di europei, non solo maschi, costruirono una parte considerevole della loro identità di *gender* e del loro comportamento sociale.

Se negli Stati Uniti è stato egemonico per quasi un secolo, dalla fine dell'Ottocento agli anni Settanta del Novecento, in Italia il western ha avuto un ruolo centrale per almeno tre decenni, dal 1945 agli anni Settanta. Ormai è molto meno pervasivo, ma non è scomparso negli Stati Uniti e neppure da noi. Questo emerge, per esempio, durante le crisi politiche internazionali, quando i rigurgiti patriottici riesplodono più vivi, come dopo l'11 settembre negli Stati Uniti: John Wayne, l'icona del western e del cinema bellico, che a fine anni Settanta aveva perso la leadership nella classifica delle star cinematografiche più amate dagli americani, ritornò, per un breve periodo, al primo posto. Anche in Europa, dopo la crisi definitiva negli anni Settanta, il western è rimasto radicato nel vestiario, nella pubblicità e nel linguaggio quotidiano.

Il fatto è che, tra inizio Novecento e secondo dopoguerra, il western era diventato il genere letterario e cinematografico più riconoscibile in assoluto non soltanto negli Stati Uniti, ma anche in Europa e in buona parte del resto del mondo. Se confrontato con altri generi, aveva avuto un'esistenza abbastanza facile; infatti, per la sua stessa natura, la sua apparente lontananza dai temi della contemporaneità storica, il rispetto dell'interdizione della sessualità e del linguaggio realistico, la stilizzazione della violenza, non era mai incorso nella censura e, nel caso degli Stati Uniti, nel codice di autocensura delle grandi case cinematografiche, che invece aveva colpito altri generi dopo il 1934: il dramma "realistico" e familiare, la commedia brillante, l'*hard-boiled* e il *noir*.

Alcuni paesi europei avevano contribuito in modo significativo alla disseminazione del western già in epoche in cui questo sottogenere del romanzo non si era ancora affermato in modo decisivo neppure negli Stati Uniti. Molto noto è il caso di Karl May (1842-1912), il quale pubblicò in tedesco, tra il 1875 e la fine del secolo, vari romanzi western per ragazzi con protagonista l'indiano Winnetou e il bianco Shatterhand.²⁵ Le sue opere ebbero un successo straordinario sia in Germania sia all'estero – furono tradotte in una trentina di lingue, italiano compreso – e arrivarono a vendere milioni di copie. Anche Hitler, in *Mein Kampf*, racconta della sua ammirazione per Karl May.²⁶ May non fu il primo scrittore "western" di lingua tedesca: prima di lui si era cimentato con i temi cooperiani l'austriaco Karl Anton Postl (1793-1864), poi naturalizzato statunitense come Charles Sealsfield e un altro tedesco, Balduis Mollhausen (1825-1912); in ambito francese Gustave Aimard (1818-1883) e in Gran Bretagna Mayne Reid (anche lui 1818-1883) avevano scritto western molto noti.

Anche l'Italia ha un suo precoce scrittore di western. Emilio Salgari (1862-1911), noto per i famosi cicli di pirati della Malesia e dei corsari dei Caraibi, pubblicò,

con un certo successo, sette romanzi e dieci racconti western tra il 1894 e il 1910, senza mai essere stato al di là dell'Oceano. Come scrive Felice Pozzo, un esperto dell'opera salgariana, dopo il suicidio la sua produzione western generò "una serie infinita di imitazioni e trasposizioni".²⁷ In seguito gli sceneggiatori di fumetti lo saccheggiarono impunemente senza citarlo. D'altra parte, all'epoca della nascita del fumetto italiano Salgari era uno dei pochi scrittori a cui ispirarsi, in quanto era stato il primo importante divulgatore del romanzo di avventure. Pozzo mi ha segnalato un inedito giovanile di Cesare Pavese, uscito per i tipi dell'editore Calzia di Genova: "un poemetto in terzine dantesche (*Amore indiano*, 1923) quasi sicuramente ispirato a Salgari".²⁸ Questo esempio curioso contribuisce a dimostrare quanto il genere western piacesse ai giovani usciti dalla Prima guerra mondiale, e non soltanto a loro. Sempre lo studioso genovese mi ha fatto notare che con il romanzo *La Sovrana del Campo d'Oro* (in volume nel 1905, preceduto da una pubblicazione a puntate), Salgari sia stato il primo italiano a inventare avventure fantastiche di Buffalo Bill, mentre "sino ad allora ciò che circolava da noi, era tradotto".²⁹

Dopo Salgari, soprattutto negli anni Trenta, seguì una miriade di avventure di Buffalo Bill prodotte in Italia da vari imitatori, a cominciare da Luigi Motta (che pubblicò dal 1921 anche opere apocriefe firmate Salgari-Motta).³⁰ Non è da escludere che un sostegno alla fortuna italiana del western sia venuto dalla notorietà di *La fanciulla del West*, l'opera di Giacomo Puccini ambientata all'epoca della febbre dell'oro californiana. Per quanto il successo sia stato maggiore negli Stati Uniti che in Italia,³¹ la notorietà di Puccini, criticato in alcune recensioni dell'epoca per l'inaspettato lieto fine, diede sicuramente un contributo alla disseminazione del western in Italia negli anni successivi alla Grande guerra, interessando anche gli ambienti della cultura borghese.

Tra i rari "western italiani" giunti a noi vanno ricordate alcune serie di volumetti usciti in foliazioni molto esili, sedici, ventiquattro, trentadue o quarantotto pagine che ho consultato per ora solo in parte. Una di queste serie, costituita da cinquantuno volumetti di ventiquattro pagine usciti tra il 1931 e il 1932 per i tipi della casa editrice milanese Vecchi porta il titolo del protagonista *Dick Norton*. Privi del nome dell'autore e in vendita a cinquanta centesimi, sembrano ricalcare il modello proposto dai *dime novels* americani, ma anche dai western dicotomici di Karl May e da vari narratori di avventure dell'epoca; e infatti Franco Cristofori e Alberto Menarini hanno scoperto, con un lavoro di archivio formidabile, che si tratta di traduzioni di volumetti tedeschi usciti tra il 1920 e il 1924.³² Gli intrecci mostrano il legame di amicizia maschile tra un bianco (Dick Norton) e un apache (Wanagu, nome che sembra riecheggiare il Winnetou di Karl May), uniti in imprese eroiche e cariche di suspense. In queste brevissime storie, decisamente elementari e melodrammatiche, colpisce il fatto che il razzismo nei confronti dei nativi americani è in genere marginale. L'odio e il pregiudizio razziale, quando compaiono, sono semmai rivolti contro altre etnie, come emerge chiaramente nell'ultimo volumetto della serie, *Le gesta di Dick Norton*, in cui gli immigrati italiani Araldo e Mario, sorpresi nel territorio indiano, rischiano la vita a causa delle macchinazioni di un malvagio giapponese.

Al 1936 risale la serie di *Billy Jenkins*, anche questa tradotta dall'omonima serie tedesca del 1934, a dimostrazione di una pratica di importazione selvaggia. Le

“dispense” sono anche in questo caso prive del nome dell’autore: i primi volumetti sono di quarantotto pagine, in vendita a cinquanta centesimi, mentre gli ultimi di sole sedici pagine erano in vendita a quaranta. Le storie narrano le micro-avventure di un cowboy onesto costretto ad affrontare pericoli e malviventi, secondo la falsariga consolidata nella tradizione dei *dime novels*. Non sempre curati dal punto di vista editoriale, i volumetti mettono in scena situazioni con piccole dosi di suspense e una violenza sempre contenuta. Curiosamente emerge in qualche episodio la corruzione della polizia, argomento tabù in Italia, forse qui tollerato perché legato a un mondo lontano nel tempo e nello spazio o addirittura leggibile in chiave antiamericana.

L’ultima serie da me consultata è quella di *Alaska Jim*, ventitré fascicoli del periodo 1936-37, in cui si raccontano le gesta di un poliziotto canadese, anche lui onesto e coraggioso che, all’occorrenza, sostituisce il cavallo con una slitta a motore, a testimonianza di un Ovest in trasformazione. Tutte queste e altre pubblicazioni popolari, come *Kansas Jack*, *Texas Jack*, *Buck Taylor*, *Winoga*, *Pugno di ferro*, *Sitting Bull*, *Wanagu*, *Rossi e bianchi*, *Tom Mix*, *El Rajo*, ecc. alternano linguaggio ricercato a qualche trasandatezza linguistica, una cura editoriale non omogenea, dialoghi molto prevedibili e melodrammatici, violenza moderata, ruoli decisamente subordinati per i personaggi femminili. Al centro dell’obbiettivo il tentativo di creare un legame tra eroe e lettore, e di proporre un singolo micro-intreccio ben concluso in ogni puntata.³³

Oggi leggere questi romanzetti risulta arduo sia per la lingua sia per l’abbondanza di cliché. Tuttavia, la continuità di questa produzione popolare ci permette di inquadrare la nascita del grande fumetto italiano. Infatti, la passione per il western nel nostro paese è indebitata tanto con il cinema classico di Hollywood quanto con la grande fortuna dei fumetti western pubblicati dalla ditta fondata alla fine degli anni Trenta da Giovanni Luigi Bonelli e poi diretta dal figlio Sergio.³⁴ Com’è noto, il personaggio di maggiore successo è quello di Tex Willer, un ranger del Texas nato nel 1838 e diventato legittimamente capo delle tribù dei navajo dopo il matrimonio con l’indiana Lilith (presto uscita di scena). Le sue storie compaiono per la prima volta nel 1948, conquistano gli italiani negli anni Cinquanta e Sessanta, e sono seguite ancora oggi da un ampio pubblico.

Il western a fumetti, del resto, era riuscito a trovarsi uno spazio importante già durante il Fascismo e l’impresa di Bonelli non nasce dal nulla; nonostante l’antiamericanismo del regime, sembra che il western americano non fosse al centro dell’attenzione della censura. Probabilmente il carattere stilizzato della violenza western era assai più accettabile per la politica culturale di quegli anni di altri generi come il poliziesco *hard-boiled*, che spesso contenevano elementi di critica sociale. Come ha osservato Matteo Sanfilippo, nella seconda metà degli anni Trenta erano uscite opere di una certa diffusione come *Ulceda, la figlia del Gran Falco della Prateria* (1935) di Guido Moroni Celsi (un adattamento da Salgari) e “I predoni del Kansas” (1937) di Athos Cozzi apparso su *Il vittorioso*, un periodico di area cattolica fondato nel 1937. A quello stesso anno risale *Kit Carson* di Rino Albertarelli, uno dei grandi maestri del fumetto western italiano del secondo dopoguerra.³⁵ La stagione fu breve poiché il Ministero della Cultura Popolare intervenne nel 1938 su tutto quanto era “americano”, anche se il bando non fu mai del tutto operativo.

Dopo il Fascismo, il personaggio di Tex, nonostante certi toni paternalistici e la riproposizione di un mondo in prevalenza maschile, ebbe molti meriti nell'aggiornamento del western, tra cui quello di contribuire ad attenuare la visione razzista nei confronti dei nativi americani e potenzialmente nei confronti di qualsiasi altra etnia: insomma, il revisionismo moderato che si stava facendo strada molto lentamente negli Stati Uniti dopo l'uscita di *Broken Arrow* (*L'amante indiana*, 1953) di Dalmer Daves e di altre pellicole di quegli anni, in Italia dipese in buona parte dai fumetti della ditta Bonelli.

Nel frattempo il western aveva conquistato il *prime time* delle serie televisive americane e stava sottraendo pubblico alla letteratura e al cinema. Ha scritto John G. Cawelti che nel 1959 "otto dei dieci programmi televisivi di maggiore successo [...] erano western", come pure lo erano "trenta programmi di prima serata". Per quel che riguarda la distribuzione nelle sale, ancora Cawelti ricorda che nel 1958 furono realizzati cinquantaquattro film western (e forse erano molti di più). Per quanto negli anni le uscite western nelle sale continuassero a diminuire, nel 1967, in una settimana di settembre scelta come campione, i quattro maggiori canali televisivi di Chicago "mandavano in onda diciotto ore di western [...] tra le 18 e le 22, occupando approssimativamente il 16 per cento dello spazio televisivo".³⁶

In Italia il bombardamento televisivo, fatte le debite differenze, fu analogo o di poco inferiore, ma ovviamente più tardo: la generazione del secondo dopoguerra, che fin dall'infanzia aveva giocato a "indiani e cowboy", costruì parte della propria identità su due serie western principali: *The Adventures of Rin Tin Tin* (*Le avventure di Rin Tin Tin*, 1954-1959, 162 episodi in quattro stagioni, sul piccolo schermo in Italia dal 1956 e poi più volte riproposti) e *Bonanza* (14 stagioni della NBC, dal 1959 al 1973 per un totale di 431 episodi, trasmesso in Italia dal 1962).³⁷ È quasi certo che, come già era avvenuto negli Stati Uniti, la concorrenza fra i vari media che si occupavano di western (libri, radio, cinema, TV, canzone e fumetti), si risolse in un vantaggio per tutti i media: i lettori diventavano spettatori e ascoltatori e viceversa.

Nel frattempo il western si avvicinava alla sua crisi irreversibile: se in passato, grazie alla sua portata mitica, era riuscito a ospitare le ansie e le contraddizioni della vita americana con notevole duttilità, arrivando negli anni Cinquanta a inglobare perfino forme di psicanalisi volgarizzata, di fronte alla rivoluzione culturale degli anni Sessanta si arrestò: era ormai associato al conservatorismo in campo sociale, etnico e di *gender*, anche se non sempre a ragione come testimoniano romanzi quali *Butchers Crossing* (1960) di John Williams e *True Grit* (*Il Grinta*, 1968,) di Charles Portis, soltanto per fare due esempi oggi molto noti. Tuttavia il primo rimase quasi ignoto fino al successo tardivo che Williams ha avuto con *Stoner* (1965), e il secondo ebbe fortuna grazie al film di Henry Hathaway con John Wayne (1969). In Italia furono tradotti entrambi con grande ritardo (*Il grinta*, nel 2011 e *Butcher's Crossing* nel 2013).

Persistenza del western dopo la crisi degli anni Sessanta

La cultura italiana ha avuto un ruolo da protagonista nella crisi del western alla fine degli anni Sessanta del Novecento. In America il codice cinematografico di

autocensura Hays o Production Code aveva favorito il western rispetto agli altri generi: infatti, aveva generato un rituale depurato della violenza, concepita come un male dalle potenzialità positive sul piano sociale, spirituale e del successo individuale. In questo aveva riadattato il preesistente modello della "rigenerazione attraverso la violenza", definito dallo storico della cultura Richard Slotkin come un carattere costitutivo, ancorché molto pericoloso, della cultura americana.³⁸ La violenza incontrollata, spesso vero e proprio sadismo, presente nei film di Sergio Leone, ma anche in quelli di Sergio Corbucci e Sergio Sollima ("les trois Serges", come li chiamavano i critici cinematografici francesi), infranse tale costruzione ideologica rassicurante e, con la dismissione del codice Hays nel 1966, diede il via all'iper-violenza del cinema americano, che si tende simbolicamente a fare iniziare con *The Wild Bunch* (*Il mucchio selvaggio*) di Sam Peckinpah del 1969, un anno dopo l'Offensiva del Tet e della strage di My Lai in Vietnam.

Tra i contributi italiani alla crisi del western, oltre alla violenza dei cosiddetti "spaghetti-western", va segnalata la vena parodica e dissacratoria contenuta in *West and Soda*, film di animazione di Bruno Bozzetto (1965), un'opera irriverente e raffinata che precede di quasi dieci anni l'esilarante *Blazing Saddles* (*Mezzogiorno e mezzo di fuoco*, 1974) di Mel Brooks.

Se la cultura italiana si è lasciata abbondantemente colonizzare dal mito del West, ha dimostrato anche di riuscire a reagire con una certa capacità critica non soltanto con il cinema di Leone e di Bozzetto, ma anche, per fare un esempio dal mondo dei fumetti di Bonelli, con i volumi della *Storia del West* di Rino Albertarelli usciti tra il 1974 e il 1975, in cui il West viene ristoricizzato con una consapevolezza rara per l'epoca anche negli Stati Uniti.³⁹ La narrativa western italiana, invece, non ha offerto risultati altrettanto ricchi: vanno segnalati i tentativi recenti di Valerio Evangelisti (*Il collare di fuoco*, 2005, ambientato nel Messico del periodo 1859-1890) e del gruppo Wu Ming (*Manituana*, 2007, che si svolge in luoghi cooperiani tra il 1755 e il 1783) in cui emerge un certo interesse per una prospettiva di revisionismo critico; di maggiore diffusione, forse anche per il ricorso a stereotipi western conditi con un po' di correttezza politica e spirito "new age", il romanzo di Giorgio Faletti *Fuori da un evidente destino* (2007).

Viene da chiedersi se esista anche in Italia un futuro per un Far West revisionista.⁴⁰ Se c'è, va ricercato nella contaminazione dei generi, come avviene da tempo negli Stati Uniti. Quello che resta del western si è intrecciato ed è stato assorbito dal genere che attualmente ha vinto la lotta per la supremazia nella cultura di massa: quello che, originato nella cultura *hard-boiled* degli anni Venti del Novecento – nei racconti inizialmente pubblicati sulla rivista *Black Mask*, e poi nei romanzi di Dashiell Hammett, Raymond Chandler, Ross MacDonal, per giungere fino alle opere di James Crumley e di Michael Connelly – oggi va sotto il termine ombrello molto impreciso di "noir". Ottimi esempi vicini a noi sono *No Country for Old Men* (*Non è un paese per vecchi*, sia il romanzo di Cormac McCarthy del 2005 – 2006 in Italia per Einaudi – sia il film dei fratelli Coen del 2007), il film *The Counselor* (la sceneggiatura di McCarthy del 2012 e il film di Ridley Scott del 2013) e le pellicole tratte dalle sceneggiature di Taylor Sheridan: *Sicario* (2015, regia di Denis Villeneuve), *Hell or High Water* (2016, regia di David Mackenzie), *Wind River* (2017, *I misteri*

di *Wind River*, regia dello stesso Taylor Sheridan), oppure le cinque stagioni della serie televisiva *Justified* (2010-15).

Un sintomo del carattere onnivoro del noir è costituito dal fatto che, nel 2008, Einaudi ha finalmente pubblicato i trenta racconti western di Elmore Leonard nell'ottima traduzione di Luca Conti. Scritti prevalentemente negli anni Cinquanta, decisamente eccentrici e anticipatori di prospettive e temi dei decenni successivi, sono usciti in italiano con un titolo banale ma corretto, *Tutti i racconti western*: la collana che li ospita si chiama, curiosamente, "Stile libero – Noir".⁴¹

Come studiare il western del passato e quello, più raro, che si riaffaccia sulla scena oggi? Un ottimo esercizio è quello di ricercare i tratti grazie ai quali il western si discosta dai suoi elementi formulaici e ci mostra la capacità di una cultura di leggere criticamente i propri fondamenti. Si scopriranno numerose opere che, pur aderendo in superficie ai modelli narrativi tradizionali, sono state in grado di produrre immagini e riflessioni alternative; bisognerà poi verificare come i lettori e gli spettatori italiani abbiano risposto a tali opere: infatti, la parodia e le critiche tra le righe sono state spesso difficili da decodificare per il grande pubblico.⁴² Se nella storia del western la tendenza dominante è stata quella dell'omologazione, non va dimenticato che esiste un altro western, quello "critico" proposto da Mark Twain e Stephen Crane nell'Ottocento, e poi da Elmore Leonard, Harvey Ferguson, Frank Waters, Vardis Fisher, John Williams, Charles Portis, Wallace Stegner, Thomas McGuane, Thomas Savage, James Crumley, Rudolph Wurlitzer, Joe Lansdale, Hernan Diaz e altri, cioè coloro che, con diversi livelli di consapevolezza, sono riusciti a prendere le distanze dal fascino illusorio del West mitico. Alcuni di questi narratori non sono mai stati tradotti in italiano, come Ferguson e Waters, oppure lo sono stati con scarsa tempestività, come è il caso di Portis, Stegner e Savage. Oppure si può rivisitare il cinema di Howard Hawks, di Budd Boetticher, di Nicholas Ray e di molti altri fino a *Unforgiven* (*Gli spietati*, 1992) di Clint Eastwood o alla serie televisiva HBO *Deadwood* (2004-06).⁴³ Il pregiudizio contro il western e la disattenzione della critica hanno impedito di cogliere il carattere revisionista di questi romanzieri e registi.⁴⁴

Al termine di questa breve panoramica va sottolineato il ruolo di due opere di narrativa che hanno avuto il merito di rilanciare l'interesse per il "post-western" anche nell'editoria italiana.⁴⁵ Il primo è *Blood Meridian*, un romanzo di Cormac McCarthy dal passo inesorabile, che elimina gli ultimi residui giustificativi della violenza "positiva" e rigenerativa, presentandoci una campionatura di anteroi decisamente inedita. Esce nel 1985 e appare in italiano da Einaudi nel 1996, soltanto dopo che McCarthy ha attenuato la radicalità della sua scrittura per rendersi leggibile dal grande pubblico con la sua *Trilogia della frontiera*, tre romanzi di notevole successo commerciale anche in Italia. Il secondo è *Lonesome Dove* di Larry McMurtry, anch'esso del 1985 e subito tradotto da Mondadori con un titolo infelice, *Un volo di colombe*. La sua mole, novecentocinquanta pagine, o il fatto che fosse un western dichiarato in un periodo di crisi del genere, ne ha determinato l'insuccesso in Italia. Eppure è la più completa e accattivante rilettura critica delle articolazioni del mito del West: "le-game maschile", ossessione per la mobilità, denuncia della sterilità della violenza, problematizzazione degli stereotipi di *gender*, fascino del paesaggio, distopia della

città, ecc. *Lonesome Dove* è uscito nel 2017, conservando il titolo dell'originale inglese, in una nuova traduzione voluta da Einaudi: si tratta di un testo chiave per riflettere su un interesse ancora vivo nel nostro paese, magari recuperando altri romanzi di McMurtry straordinariamente preveggenti come *The Last Picture Show* (1966, *L'ultimo spettacolo*), tradotto con molto ritardo nel 2006 dal meritorio editore Mattioli 1885, in Italia passato inosservato come tutte le sue opere.⁴⁶

In modi diversissimi McCarthy e McMurtry propongono due vie per rileggere un passato mitico, frutto di clamorose falsificazioni capaci di creare una valvola di sfogo verso un mondo immaginario "libero" da buona parte delle costrizioni sociali, ma anche dai difetti dell'industrializzazione, dell'urbanizzazione e dello sfruttamento dell'ambiente.⁴⁷ A questi due maestri contemporanei vanno aggiunte almeno le tre raccolte di racconti sul Wyoming pubblicate da Annie Proulx.⁴⁸ La scrittrice di origini canadesi ha ottenuto il successo con opere non western e quando ha preso a raccontare del Wyoming, dove si era trasferita, è stata letta come "regionalista" anziché come membro della grande famiglia western. Ma la sua lettura di un Ovest contemporaneo poco edificante ha aperto la via a scrittori ormai pronti a presentare visioni disincantate, senza reticenza e senza per questo dimenticare il ruolo storico del mito del West.⁴⁹

NOTE

* Stefano Rosso insegna Letteratura anglo-americana e Storia degli Stati Uniti all'Università degli Studi di Bergamo. Sul western ha scritto vari saggi, il volume *Rapsodie della Frontiera* (ECLIG, Genova, 2012) e ha curato due volumi: *Le frontiere del Far West* (Shake 2008) e *L'invenzione del west(ern)* (ombre corte 2010), nonché il fascicolo monografico "Old West and New West" della rivista *Iperstoria* (vol. VII, 2016). È condirettore di *Ácoma* e della collana "americane" dell'editore ombre corte di Verona. Fa parte di REWEST, un gruppo di ricerca sul West americano, diretto da David Rio.

L'autore ringrazia per i consigli Chiara Bietoletti, Bruno Cartosio, Marina Dossena e Anna Scannavini. Per quel che riguarda il materiale western d'archivio ringrazia Aldo Coletto della Biblioteca Braidense di Milano e Beatrice Zocchi, autrice di una tesi di laurea magistrale intitolata *Prima di Tex. Il mito del West nell'editoria italiana del Novecento* (2017). La ricerca per la realizzazione di questo saggio è stata svolta nell'ambito del progetto "Knowledge Dissemination across Media in English: Continuity and Change in Discourse Strategies, Ideologies, and Epistemologies" (PRIN 2015TJ8ZAS_004), diretto da Nicholas Brownlees.

1 L'epigrafe è tratta da Eduard Kanterian, *Ludwig Wittgenstein*, Reaktion, London 2007, p. 129.

2 Uso qui l'accezione "genere" in luogo di "sottogenere" (del romanzo), per alcuni più appropriato, per non appesantire il testo.

3 Si veda, tra gli altri, Robert W. Rydell e Rob Kroes, *Buffalo Bill Show. Il west selvaggio, l'Europa e l'americanizzazione del mondo*, Donzelli, Roma 2006 [2005].

4 Per fare un unico esempio, *Lone Ranger*, prima di diventare una fortunata serie televisiva, era andata in onda ininterrottamente negli Stati Uniti dal 1933 al 1954.

5 Ovviamente esistono elementi western anche in romanzi precedenti come Charles Brockden Brown e Washington Irving, e andando più indietro nel tempo, nelle numerose "captivity narratives".

6 Si veda Vera Sullam Calimani, *Il primo dei Mohicani. L'elemento americano nelle traduzioni dei romanzi di J. F. Cooper*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa 1995, pp. 77-78.

7 Probabilmente l'unico testo americano nella collana "La scala d'oro" fu *Racconti straordinari. Novelle di Edgardo Poe* (narrate da Eugenio Treves e illustrate da Nicouline Vsevolode, Torino, UTET 1935; nuova edizione Torino, UTET 1962).

8 Sulla rappresentazione degli indiani nella cultura americana si veda Giorgio Mariani, "L'indiano nella storiografia puritana", in Paola Cabibbo, a cura di, *La letteratura americana dell'età coloniale*, La Nuova Italia Scientifica, Firenze 1993, pp. 177-90.

9 Sui *dime novels* si veda il mio "The Winning of the Western: Early Dissemination of a Literary Genre", in Marina Dossena e Stefano Rosso, a cura di, *Knowledge Dissemination in the Long Nineteenth Century: European and Transatlantic Perspectives*, Cambridge Scholars, Newcastle upon Tyne 2016, pp. 27-44.

10 Come osserva Beatrice Zocchi, varie pubblicazioni si trovano presso collezioni italiane private più che nelle biblioteche pubbliche. Si veda Beatrice Zocchi, *Prima di Tex. Il mito del West nell'editoria italiana del Novecento*, cit. Sfortunatamente il catalogo OPAC non può essere considerato affidabile sulla letteratura popolare.

11 In realtà si tratta di una ristampa di un romanzo uscito per la prima volta nel 1839 a puntate sulla rivista *Ladies Companion*.

12 Durante la prima apparizione del Wild West Show a Londra, in occasione dell'American Exhibition, i biglietti venduti furono più di due milioni e mezzo, numeri da fare impallidire P.T. Barnum.

13 Su Buffalo Bill si veda il recente studio di Bruno Cartosio, *Verso ovest. Storia e mitologia del Far West*, Milano, Feltrinelli 2018, pp. 352-66. Per un ampio studio si veda Robert W. Rydell e Rob Kroes, *Buffalo Bill Show*, cit.

14 Robert W. Rydell e Rob Kroes, *Buffalo Bill Show*, cit., p. 141 (il virgolettato rinvia a un articolo di B. Benedict uscito su *World's Fair* nella primavera del 1895).

15 Ringrazio Virgilio Bernardoni per le informazioni sull'interesse di Puccini per il West e per l'opera di David Belasco.

16 Uscito da Editori Riuniti.

17 La bellissima traduzione è dovuta a Giulia Arborio Mella (edizioni Adelphi).

18 Per una presentazione dei modelli western classici mi permetto di rinviare a Stefano Rosso, "Modelli western", in Stefano Rosso, *Rapsodie della frontiera. Sulla narrativa western contemporanea*, Genova, ECIg 2012, pp. 15-37.

19 L'editore era Sonzogno. In seguito fu ritradotto con il titolo *Lassiter*, il nome del protagonista maschile.

20 A questo proposito segnalò il lavoro svolto recentemente da Cinzia Scarpino su Pearl Buck: "La buona terra nell'editoria italiana. Meduse e Pavoni da Oscar", in Bettina Mottura e Carlo Pagetti, a cura di, *Pearl Buck: una scrittrice americana in Cina*, Trento, Tangram 2018, pp. 65-85 e "Pearl Buck nel catalogo Mondadori, 1933-1960. 'L'Oriente favoloso' di un Nobel americano", in Stefano Rosso e Marina Dossena, a cura di, *Mondi e modi della traduzione*, ombre corte, Verona 2018, pp. 30-54.

21 Gli altri scrittori che compaiono nella serie "Western Stories" del *Corriere della Sera* sono: Lewis Byford Patten, Hunte Ingram, John Benteen, Gordon D. Shirreffs, Robert Macleod, William Robert Cox, Theodore V. Olsen, E.M. Parsons, Al Cody, David Case, Paul Evan Lehman, Walt Coburn, Chuck Martin, T.C. Le Wellen e Burt Arthur.

22 Sulla "rockett-mania" si veda Andrea Carosso, "Disney e la scrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda", in *L'invenzione del west(ern)*, a cura di Stefano Rosso, ombre corte, Verona 2010, pp. 96-107.

23 Sul noto intervento di Turner del 1893 e sui quattro volumi che il futuro Presidente Theodore Roosevelt dedicò alla Frontiera (1889-96) si veda l'attenta analisi critica di Bruno Cartosio nel suo recente *Verso ovest. Storia e mitologia del Far West*, Feltrinelli, Milano 2018, soprattutto le pp. 69-78.

24 Sul mito del West si vedano, tra gli altri, Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in the Twentieth Century*, New York, Athenaeum 1992, e Bruno Cartosio, *Verso ovest. Storia e mitologia del Far West*, cit.

25 Si veda Heinz Ickstadt, "Dagli Usa alla Germania: la Frontiera come metafora del cambiamento culturale", in *L'invenzione del west(ern). Fortuna di un genere nella cultura del Novecen-*

to, Stefano Rosso, a cura di, cit., pp. 51-62. Il successo editoriale di May fu enorme, sia in patria sia all'estero: le cifre variano molto ma si presume che siano state vendute duecento milioni di copie dei suoi romanzi western e non.

26 Si veda Timothy W. Ryback, *La biblioteca di Hitler. Che cosa leggeva il Führer*, trad. it. di Nicoletta Lamberti, Mondadori, Milano 2008, soprattutto le pp. 170-71.

27 Felice Pozzo, messaggio di posta elettronica a Stefano Rosso, 29 novembre 2017.

28 *Ibidem*.

29 *Ibidem*.

30 Su Emilio Salgari si veda Felice Pozzo, *Emilio Salgari e dintorni*, Napoli, Liguori, 2000. Venendo a tempi un po' più vicini ai nostri, un caso di western europeo che vale la pena citare è quello dello spagnolo Marcial Antonio Lafuente Estefania (1903-1984), anche chiamato "il Louis L'Amour spagnolo": pare abbia scritto duemilaseicento western. I romanzi di Estefania oggi sono in parte reperibili in formato ebook, ma, a mia conoscenza, non sono mai stati tradotti in italiano. È probabile che molti siano stati scritti dai figli.

31 La prima di *La fanciulla del West* si tenne a New York nel dicembre 1910, quella italiana l'anno successivo. Su quest'opera di Puccini si veda Julian Budden, *Puccini* (2002), trad. it. di Gabriella Biagi Ravenni, Carocci, Roma 2005, soprattutto le pagine 291-347.

32 Si veda Franco Cristofori e Alberto Menarini, *Eroi del racconto popolare, prima del fumetto*, Edizioni Edison, Bologna 1987, vol. 2, p. 204.

33 Lo studio più completo e informato sui romanzi popolari in Italia, western compreso, è quello, appena citato, di Franco Cristofori e Alberto Menarini, *Eroi del racconto popolare*: la parte relativa al western si trova nel secondo volume ed è davvero preziosissima.

34 Innumerevoli le pubblicazioni relative all'impresa della ditta Bonelli. A questo proposito segnalo Sergio Bonelli, *La fantasia e la realtà*, in Ray Allen Billington, *Storia della conquista del West*, Odoya, Bologna 2009, pp. 7-9, in cui Bonelli ricorda varie pubblicazioni a fumetti dell'epoca di *Tex Willer*, tra cui: *Il piccolo sceriffo*, *Pecos Bill*, *Yuma Kid*, *Capitan Miki*, *Mani in alto!*, *Il Grande Blek*, *Kinowa*, *Gordon Jim* e *Kociss* (p. 7).

35 Sul fumetto western si veda Matteo Sanfilippo, "Western a fumetti? Su alcune pubblicazioni statunitensi e italiane", in *L'invenzione del west(ern)*, a cura di Stefano Rosso, cit., pp. 148-58. Su *Tex* si veda Elisabeth Leake, *Tex Willer. Un cowboy nell'Italia del dopoguerra*, il Mulino, Bologna 2018.

36 John C. Cawelti, *The Six-Gun Mystique Sequel*, Bowling Green State University Popular Press, Bowling Green, OH 1999, p. 1.

37 Alla falsità storica di *Rin Tin Tin* Oliviero Bergamini ha dedicato il divertente saggio "Le pulci di Rin Tin Tin: realtà e mito delle giubbe blu sulla Frontiera", in *L'invenzione del west(ern)*, a cura di Stefano Rosso, cit., pp. 63-71.

38 Cfr. Richard Slotkin, *Regeneration through Violence: The Mythology of the American Frontier, 1600-1860*, Middletown, CT, Wesleyan University Press 1973.

39 Si tratta di dieci volumi usciti dal settembre 1974 al giugno 1975 e recentemente riproposti da *Il Sole 24 ORE* (2015-16) in una ristampa di fumetti western di ben cento volumi.

40 Una certa difficoltà a raggiungere l'Italia hanno avuto le opere dei *westerners* chicanos, Tomás Rivera, José Antonio Villarreal, Alejandro Morales, Rudolfo Anaya, Rolando Hinojosa, Américo Paredes, e ovviamente dei narratori indiani come Scott Momaday, Leslie Marmon Silko, James Welch e Sherman Alexie. Ancora meno noti in Italia gli scrittori western afroamericani, con l'eccezione di Percival Everett.

41 Un discorso a parte andrebbe fatto per i romanzi di Tony Hillerman, una ventina, quasi tutti pubblicati in italiano da Baldini e Castoldi: in questo caso è probabile che queste storie western abbiano avuto successo in Italia perché narrano di indagini della polizia navajo e pertanto vengono percepiti come "polizieschi" più che come neowestern o postwestern.

42 Sono numerose le opere parodiche o "autodecostruttive" che sono state fraintese. Su questo rinvio al mio *Rapsodie della frontiera*, cit., passim.

43 Sulla serie *Deadwood* mi permetto di rinviare al mio "Demitizzare il western: le tre stagioni di *Deadwood* (2004-2006)", in *Ácoma*, nuova serie, 3 (2012), pp. 115-128.

44 Sulle difficoltà di liberarsi dalle costrizioni del codice western si veda Giorgio Mariani, "Reim-

maginare il passato. Il mito della frontiera, la violenza e il cinema western 'revisionista' (1982-1993)", in Stefano Rosso, a cura di, *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, ombre corte, Verona 2006, pp. 108-150.

45 Per una trattazione più ampia di queste opere rimando ai capitoli 3 e 4 del mio *Rapsodie della frontiera*, cit.

46 Rinvio alla mia recensione della nuova traduzione: Stefano Rosso, "Un'enciclopedia del western in forma di romanzo", *L'Indice dei libri del mese*, XXXV, 5 (2018), p. 7.

47 Tra i saggi che ripercorrono in chiave storica la rilettura del West proposta da McMurtry segnalo il recente Tim Lehman, *Up the Trail: How Texas Cowboys Herded Longhorns and Became an American Icon*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2018.

48 I racconti "western" di Annie Proulx sono raccolti in tre volumi: *Close Range: Wyoming Stories* (1999, *Distanza ravvicinata*, Baldini e Castoldi 1999, che contiene il celeberrimo "Brokeback Mountain"), *Bad Dirt: Wyoming Stories 2 (Storie del Wyoming*, Tropea 2004), *Fine Just the Way It Is: Wyoming Stories 3* (2008, *Ho sempre amato questo posto. Storie del Wyoming*, Mondadori 2009). Va ricordato anche il romanzo *That Old Ace in the Hole (Quel vecchio asso nella manica*, Tropea, Milano 2002).

49 Tra gli scrittori "giovani" segnalo Willy Vlautin, romanziere e *band leader* dei "Richmond Fontaine", a cui fa riferimento David Río nel saggio contenuto in questo stesso fascicolo di *Ácoma*. Cinque saggi brevi, a cura di Neil Campbell, compaiono nel fascicolo monografico "Old West and New West/Vecchio e nuovo West" (curato da chi scrive) della rivista *Iperstoria* VII, estate 2016; sull'opera di Vlautin recentemente è uscita una bella raccolta di saggi, *Under the Western Sky: Essays on the Fiction and Music of Willy Vlautin*, sempre a cura di Neil Campbell, University of Nevada Press, Reno 2018. Tra la saggistica recente sul western contemporaneo segnalo Elisa Bordin, *Masculinity and Westerns: Regenerations at the Turn of the New Millennium*, ombre corte, Verona 2014, Neil Campbell, *Affective Critical Regionality*, Rowman & Littlefield International, London 2016, e Lee Clark Mitchell, *Late Westerns: The Persistence of a Genre*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2018.

Reinterpretare il West americano da una prospettiva letteraria urbana. La narrativa contemporanea su Reno, Nevada

*David Río**

Introduzione: le città nella narrativa western americana

La cultura americana ha spesso considerato la città come una fonte di corruzione e disperazione, un'influenza negativa proveniente dall'Europa e un allontanamento da un ideale passato rurale. È senza dubbio consistente il numero di intellettuali americani (tra cui molti scrittori canonizzati come Cooper, Emerson, Thoreau, Hawthorne, Poe o Melville) che, nel Settecento e nell'Ottocento, hanno manifestato diffidenza nei confronti della città, sulla scorta delle celebri idee anti-urbane di Thomas Jefferson. Alcuni studiosi, come Morton e Lucia White, autori dell'importante saggio *The Intellectual Versus the City* (1962), hanno persino parlato di "una forte tradizione anti-urbana nella storia del pensiero statunitense",¹ rimarcando una visione prevalentemente negativa della città nella cultura americana. Rispetto alla sua controparte rurale, la città è stata spesso vista con sospetto o addirittura con timore, e l'espansione urbanistica del paese è stata associata alla scomparsa di un mondo naturale, innocente e pastorale. Questo pregiudizio nei confronti della città e la nostalgia per un'America idealizzata e apparentemente più semplice si diffuse in particolare con l'affermarsi della cultura urbana nei primi anni del ventesimo secolo. Secondo le stime ufficiali, infatti, nel 1920 per la prima volta la maggioranza degli americani viveva in aree cittadine. Solo due anni dopo, Lewis Mumford, uno dei più importanti critici dell'urbanizzazione americana, espose la sua celebre idea secondo cui "costruendo le nostre città abbiamo violato la purezza della *wilderness*".

Questa considerazione negativa non è scomparsa nella cultura americana contemporanea, e il crescente materialismo della vita cittadina ha contribuito al consolidarsi dello stereotipo della città come fonte di corruzione, caos e alienazione. Tuttavia, piuttosto che parlare di un pregiudizio diffuso, nel prendere in esame la rappresentazione della vita urbana da parte degli scrittori statunitensi sarebbe forse più accurato servirsi del termine "ambivalenza". La città infatti non è stata soltanto screditata e dipinta come un ambiente ostile, ma è anche stata celebrata come luogo di opportunità: un'alternativa per coloro che fuggono dalla povertà rurale e dalla discriminazione sociale, nonché un contesto ideale in cui perseguire l'indipendenza e la realizzazione individuali. Su questa linea, alcuni studiosi hanno descritto l'anti-urbanesimo americano come un mito, insistendo piuttosto sulla duplice immagine della città, foriera sia di pericolo sia di opportunità.² Nella letteratura americana classica, per esempio, Leo Marx ha sostenuto che "il pre-

concetto degli intellettuali americani contro 'la città' è più apparente che reale",³ sottolineando che "l'impulso pastorale messo in scena in queste narrazioni tipicamente americane di rado riscuote successo".⁴ Altri studiosi, tra cui Warren I. Susman, hanno anche negato la persistenza di un immaginario anti-urbano nella cultura americana, sostenendo invece una visione della città concepita come sfida: "una volta scoperto che la città in quanto tale era piena di problemi, questi stessi problemi furono accettati come sfide necessarie da affrontare in quanto uomini, cristiani e americani".⁵ Allo stesso modo, Graham Clarke ha sottolineato che "se la città è stata fortemente denigrata come sede di molti degli aspetti negativi della cultura americana, essa è stata altresì associata al trionfo di tutto ciò che è potente e possibile".⁶ Alcuni autori classici americani, infatti, hanno apertamente elogiato le virtù della città, rifiutando la visione idealizzata della vita rurale. Ad esempio, Whitman, nelle sue "Letters from a Travelling Bachelor" (1849), aveva già affermato che "l'isolamento della vita rurale [...] incoraggia l'avarizia, oltre a una singolare forma di egotismo", e, "indipendentemente da ciò che insegnano i moralisti o i metafisici, fuori dalle città la specie umana non evolve e non si adatta così bene a livello morale, intellettuale e fisico".

Nonostante questa ambivalenza intellettuale, la crescente urbanizzazione degli Stati Uniti ha certamente contribuito a rafforzare, nella cultura americana, il pregiudizio contro la vita cittadina. Inoltre, anche la chiusura della frontiera potrebbe essere considerata come un punto di svolta nella concezione dell'ambiente urbano. Come ha dichiarato Richard Lehan, "la chiusura della frontiera pose fine a uno stile di vita, vincolando l'America a un destino urbano assoggettato a poteri urbani".⁷ L'associazione tra la fine della frontiera e lo sviluppo di un'identità legata alla città potrebbe spiegare la persistenza di un punto di vista tradizionalmente fuorviante e stereotipato nella letteratura americana: la quasi esclusiva identificazione della narrativa western con ambientazioni rurali. È innegabile che quel genere di letteratura abbia spesso privilegiato uno scenario in cui i protagonisti si identificano con un mondo naturale, rivelando la propria diffidenza nei confronti della città, prevalentemente descritta come ostile in molte di quelle opere. Tuttavia, è da notare che la cosiddetta *Postfrontier literature* e la narrativa *New western* hanno gradualmente mostrato un crescente interesse per le ambientazioni urbane. Dopo tutto, già nel 1880 la parte occidentale al di là delle Grandi Pianure era la regione più urbanizzata degli Stati Uniti;⁸ e oggi, secondo il censimento del 2010, nove delle dieci città più densamente popolate del paese si trovano a Ovest, sette delle quali in California.

Nelle loro opere gli autori della *Postfrontier literature* hanno messo in discussione molti degli stereotipi legati alla *westernness*, attribuendo sempre maggiore attenzione a un tema fino ad allora ignorato da quel genere, l'ambiente urbano come caratteristica fondamentale del Nuovo West. Come ha scritto Neil Campbell: "la presenza della città è un altro aspetto nascosto nelle storie del West statunitense, una dimensione perduta, sepolta sotto paesaggi mitici e narrazioni di imprese eroiche".⁹ L'emergere di questa prospettiva urbana ha arricchito le opere contemporanee di questo genere, mettendo fine alle considerazioni restrittive riguardo alla letteratura western. A prova di ciò, nel 2015, la cinquantesima conferenza della Western Litera-

ture Association (WLA), tenutasi a Reno (Nevada), aveva per titolo "Visual Cultures of the Urban West".

Gli autori western che usano ambientazioni cittadine per le loro storie tendono a descrivere l'ambiente urbano come qualcosa di tanto affascinante quanto minaccioso, anche se spesso viene posta un'enfasi particolare sul suo lato più duro e squallido. Tra gli scrittori che hanno contribuito a dare nuova visibilità al genere dell'*Urban western* possiamo includere alcuni dei nomi più importanti della letteratura contemporanea americana come Larry McMurtry, Joan Didion, Raymond Carver, Ishmael Reed, Jonathan Franzen e Sherman Alexie. Il crescente successo raggiunto da alcune di queste rappresentazioni della complessità delle moderne città dell'Ovest ha anche consolidato svariati sottogeneri come il "Los Angeles novel" o il "San Francisco novel", entrambi già molto popolari negli anni Trenta; e ne ha anche creati di nuovi, come nel caso del "Las Vegas novel". La crescente visibilità della cosiddetta "Las Vegas fiction" ha dato vita allo stereotipo fuorviante secondo cui la letteratura del Nevada è composta esclusivamente da romanzi ambientati a Las Vegas, spesso dipinta come la patria dell'avidità, della corruzione e degli eccessi; un luogo che pullula di criminali, giocatori d'azzardo, prostitute e turisti che abusano di droghe legali e illegali. Libri come *Fear and Loathing in Las Vegas* (1971) di Hunter S. Thompson, *Casino: Love and Honor in Las Vegas* (1995) di Nicholas Pileggi, *The Last Don* (1996) di Mario Puzo, *The Desert Rose* (1983) di Larry McMurtry o *Leaving Las Vegas* (1990) di John O'Brien hanno ricoperto un ruolo importante nel portare avanti l'archetipo di Las Vegas come "città del peccato", senza parlare poi della miriade di romanzi che fanno leva sull'immagine più sordida di quel luogo. L'enfasi esagerata posta sugli aspetti più squallidi della città ha oscurato non solo gli altri approcci letterari, di solito più realistici e complessi, ma anche il resto della letteratura contemporanea del Nevada, che, di certo, è stata spesso sottovalutata dal mondo della critica.¹⁰ Una delle ragioni di un simile pregiudizio si può individuare nella diffusa concezione negativa di quello Stato e nella sua tradizionale associazione con il divorzio, il gioco d'azzardo, il crimine, la prostituzione e i soldi facili. Questa immagine non è collegata soltanto all'idea del "mito al neon" di Las Vegas ma anche a Reno, la città più grande del Nevada fino al 1953: un luogo nella cui storia si intrecciano decadenza e depravazione. Dalla metà degli anni Cinquanta, Reno è stata senz'altro adombrata dalla straripante popolarità a livello sociale e culturale di Las Vegas. Malgrado ciò, però, la letteratura di Reno ha conosciuto un sostanziale "rinnovamento", e nonostante alcuni autori continuino a servirsi della città come scenario ideale per racconti melodrammatici che sfruttano la sua atmosfera peccaminosa, è possibile sostenere che la narrativa contemporanea di Reno incarni appieno la maturità e il crescente riconoscimento ottenuto dalla letteratura urbana ambientata nel West americano.

2. Reno e le sue rappresentazioni letterarie¹¹

2.1. Qualche nota sulla prima "fioritura" letteraria di Reno

Le origini di Reno, che risalgono al 1868, sono legate all'espansione della ferrovia che le permise di prosperare come centro di rifornimento e spedizione durante gli

anni del boom minerario delle aree circostanti. La città non era molto diversa dalle altre comunità urbane della frontiera mineraria, con le sue “prostitute da saloon, l’oppio e le bische clandestine”.¹² In ogni modo, all’inizio del ventesimo secolo Reno si guadagnò la fama di città del peccato a causa delle sue leggi permissive in materia di gioco d’azzardo e di divorzio: leggi che portarono alla città grandi benefici economici e un numero sempre maggiore di turisti, ma contribuirono anche a danneggiarne l’immagine pubblica. Per alcuni osservatori Reno era una moderna “combinazione di Sodoma, Gomorra e dell’Inferno”,¹³ o più semplicemente “la capitale mondiale del divorzio”. In particolare, fu proprio l’industria del divorzio a ispirare la prima fioritura letteraria della città, basata sostanzialmente su poesie semplicistiche, storie brevi e romanzi che sfruttano quel tema, con trame spesso melodrammatiche e personaggi irrealistici. Questo filone mediocre è ben rappresentato da libri come *Reno: A Book of Short Stories* (1921) di Lylian Stratton, *Reno* (1929) di Cornelius Vanderbilt Jr., *Whirlpool of Reno* (1931) di John Hamlin e *Temporary Address: Reno* (1941) di Faith Baldwin, per citare solo alcuni esempi.

Per gran parte del ventesimo secolo molte opere su Reno si sono concentrate sui temi del vizio, del gioco d’azzardo e del divorzio come base dello stile di vita locale. Probabilmente le due più grandi eccezioni furono il romanzo *The City of Trembling Leaves* (1945) di Walter Van Tilburg Clark e “The Misfits” (1957) di Arthur Miller, nato come racconto breve e divenuto in seguito un noto film diretto da John Huston e interpretato da Clark Gable, Marilyn Monroe e Montgomery Clift. Quello di Clark è un romanzo di formazione che tratta della vita quotidiana degli abitanti di Reno, un luogo presentato come “la città dell’adolescenza”. “The Misfits”, invece, mette in luce il mondo degli emarginati, degli esclusi e dei disadattati senza speranze; è una storia in cui la città è presentata come un luogo ambiguo e contraddittorio, un paradiso tanto per i divorzi quanto per i matrimoni improvvisati. Allo stesso tempo, presenta delle zone di contatto tra Vecchio e Nuovo West, come emerge dalla statua in onore di una famiglia di pionieri collocata di fronte a un tribunale per divorzi brevi. La sua natura contraddittoria è inoltre simboleggiata dal famoso arco al neon che accoglie i visitatori con la scritta: “Benvenuti a Reno, la più grande piccola città del mondo”.¹⁴ Questo elemento iconico, originariamente costruito nel 1926, non rappresenta soltanto il motto della città, ma ne illustra con precisione anche la dualità e l’ambiguità che la caratterizzano. Da una parte allude alla sua piccola dimensione e alla sua connotazione locale, ma dall’altra suggerisce il suo notevole potenziale come spazio di crescita, modernità e opportunità.

2.2. “Rinnovare” la narrativa di Reno da una prospettiva locale

Dopo anni di romanzi ricorrenti e stereotipati che si concentravano sul divorzio e il gioco d’azzardo, verso la fine del ventesimo secolo, sull’onda della crescente richiesta di una rappresentazione letteraria più autentica della vita cittadina nel West americano, anche la letteratura di Reno, così come molte delle altre dedicate alle città dell’Ovest, conobbe un certo rinnovamento. È da notare, per esempio, il crescente riconoscimento di autori locali che hanno offerto approcci più realistici

alla città, distaccandosi dai logori cliché abusati, spesso resi popolari da romanzi e racconti di scrittori soltanto di passaggio. In questo modo, alcuni sono riusciti a rappresentare la dimensione multiculturale di Reno, illustrando la trasformazione del tradizionale immaginario western e mettendo in luce la crescente presenza di minoranze culturali nel West. Il basco-americano Robert Laxalt, per esempio, tra i più importanti autori del Nevada dalla metà del Novecento, utilizza Reno come scenario dell'ultima parte del suo *Child of the Holy Ghost* (1992). Offrendo uno spaccato straordinario della città nei primi anni del Novecento, quel libro ne descrive con una prospettiva realistica le distinzioni etniche e di classe, e, in particolare, l'insieme di tentazioni che quell'ambiente poteva rappresentare per un pastore. La figlia di Laxalt, Monique Urza, originaria di Reno, ambientò lì il suo romanzo *The Deep Blue Memory* (1993), anche se in questo caso il centro della narrazione è la ricerca identitaria delle diverse generazioni di una famiglia basco-americana anziché la città in sé. Un'altra scrittrice originaria di Reno, Verita Black Prothro, ha invece magistralmente ritratto la comunità afro-americana nel suo racconto "Porched Suitcases" (2001). E la dimensione multiculturale riveste un ruolo significativo anche in *From Border Crossing to Campaign Trail: Chronicle of a Latina in Politics* (1998) di Emma Sepúlveda, un efficace esempio di autobiografia come forma di attivismo. Nel suo *memoir*, l'autrice nata in Argentina, cresciuta in Cile e residente a Reno, si distacca dalla tradizionale visione della "città del peccato", per presentarla invece come una città "dalla faccia bianca e dal collo rosso" in cui all'inizio si sentiva "una comparsa sudamericana inserita nel copione di un film per un intermezzo comico".¹⁵

A parte questa dimensione multiculturale, è da notare che negli ultimi dieci anni molti romanzi e racconti degni di nota ambientati a Reno hanno raggiunto un riconoscimento nazionale e internazionale. È il caso, in particolare, di due libri famosi come *The Motel Life* (2006) e *Northline* (2008) di Willy Vlautin, scrittore originario della città del Nevada e cantante e compositore dei testi della band alternative country *Richmond Fontaine* con base a Portland. Anche se i suoi due ultimi libri, *Lean on Pete* (2010) e *The Free* (2014), non sono ambientati nella sua città natale, il successo di Vlautin è fortemente legato alle avvincenti descrizioni contenute nei primi due romanzi, che si distaccano dall'immagine turistica e stereotipata di Reno per mostrarne invece la realtà più cupa dietro al suo "mito al neon".

The Motel Life si potrebbe considerare come un potente esempio di narrativa realistica sugli "affetti del luogo", per usare le parole di Christine Berberich, Neil Campbell e Robert Hudson in *Affective Landscapes in Literature, Art and Everyday Life* (2015), e in particolare della vita nella Reno contemporanea. Il romanzo, diventato un film nel 2012,¹⁶ racconta di due fratelli orfani (Jerry e Frank Flannigan) che lottano contro la povertà e la mancanza di una casa nella periferia e nei bassifondi della città negli anni Novanta. Vlautin si concentra qui sulle differenze di classe e sulla loro rilevanza nell'Ovest degli Stati Uniti. La recente recessione economica sembra avere incrementato l'attenzione posta dai lettori, dagli scrittori e dagli studiosi sulle condizioni difficili della classe operaia del West. Tuttavia, i problemi relativi alle classi sociali e alla povertà sono sempre stati centrali per alcuni autori di quell'area del paese. In effetti, chiunque abbia letto *Of Mice and Men* (1937) di

John Steinbeck potrà riconoscere molti elementi in comune tra quell'opera e il romanzo di Vlautin, in cui si possono ritrovare anche altre influenze letterarie come per esempio quella di Charles Bukowski, di John Fante o di Raymond Carver. Certamente, però, la somiglianza maggiore la si trova con il romanzo di Steinbeck. Come accade in *Of Mice and Men*, anche in *The Motel Life* i due personaggi principali scappano dalla solitudine attraverso un reciproco legame di lealtà in cui uno (Jerry, che ha ucciso un ragazzo mentre guidava ubriaco) dipende dall'altro (il fratello Frank, che è anche il narratore del libro). Allo stesso modo, sempre sulle tracce del lavoro di Steinbeck, uno dei protagonisti del romanzo di Vlautin, Frank, inventa delle storie per fornire a Jerry una fuga immaginaria da un'atmosfera generale di fatalismo. Anche il finale dei due libri non è troppo diverso, ma *The Motel Life* sembra offrire un messaggio più ottimistico, rifiutando il determinismo e rivendicando uno spazio di speranza. Dopo tutto, come dice Frank Flannigan alla fine del romanzo: "la speranza è meglio che non avere assolutamente nulla".¹⁷

In *The Motel Life* Reno stessa diventa protagonista: una città descritta in una prospettiva ambivalente. Da una parte sembra agire come un luogo di negatività e di sventura che si oppone allo sviluppo personale dei due protagonisti. Ad esempio, lo stereotipo associato al gioco d'azzardo viene sottolineato per spiegare l'esistenza sfortunata dei Flannigan, come mostra il commento di Frank riguardo alla dipendenza del padre dal gioco: "Penso sempre che se non avessimo vissuto a Reno, non avrebbe mai giocato d'azzardo. Allora forse tutto sarebbe stato diverso".¹⁸ Dall'altra parte, però, i personaggi principali sembrano identificarsi con la città, anche se sono consapevoli dei suoi difetti e restano incapaci di spiegare le ragioni di questa identificazione. Come dice anche il protagonista di una delle favole della buonanotte inventate da Frank Flannigan per suo fratello: "tutti sappiamo che questa città è un cesso. Ma è il mio cesso".¹⁹ La medesima ambivalenza verso Reno è condivisa anche dallo stesso Willy Vlautin, che in una lezione all'Università dei Paesi Baschi nel 2014 disse: "Mi sono innamorato di Reno nei bar, e ho trovato la mia voce come scrittore [...] Nel bene e nel male sono nato nella città giusta".

Nel romanzo Reno è un luogo di lealtà in conflitto, da cui i personaggi principali fanno di tutto per scappare, salvo poi sentirsi disorientati e indifesi quando se ne allontanano anche solo temporaneamente. Questo perché la città garantisce loro un senso di identità locale, e di conseguenza quando sono lontani si sentono smarriti e alienati. Infatti, il loro comportamento potrebbe essere definito come un esempio di "spaesamento post-western".²⁰ I fratelli Flannigan desiderano abbracciare la tradizionale "spinta" americana verso la mobilità, per lasciarsi alle spalle la loro esistenza sventurata; tuttavia quando le circostanze avverse li portano a muoversi oltre i limiti della città, i due non sembrano trarre alcun profitto dall'esperienza. Per fare un esempio, vale la pena ricordare il malessere dei Flannigan nei confronti della *wilderness* quando, nell'andare verso il Montana, rifiutano una possibile vita futura nei boschi: "Succedono cose orribili nei boschi, credimi. Che mi dici di quelle famiglie che sono state assassinate? Orsi, roditori, serpenti e molti più insetti di qualsiasi altra parte del mondo, reduci del Vietnam impazziti e zoticoni".²¹

In *The Motel Life*, Vlautin si distacca da una prospettiva univoca sulla città di Reno, e sceglie piuttosto di sottolinearne la complessità e i suoi molteplici signifi-

cati. In effetti, nel romanzo i motel di Reno rappresentano un modo di andare al di là della dicotomia tra l'attaccamento a un luogo e la mobilità continua, perché essi incarnano anche una mentalità stanziale. Come dice Frank Flannigan nel romanzo: "alcuni di questi non sono più nemmeno dei veri motel. Una volta erano nuovi e ospitavano gente in vacanza o in luna di miele da tutto il paese, oggi a stento sopravvivono come residenze".²² Allo stesso modo, l'ambiguità del romanzo si estende anche ai suoi elementi da tragedia di strada. I protagonisti sono sempre in movimento, ma non riescono a scappare dalla città, né fisicamente né spiritualmente. In linea generale, il romanzo mette in mostra un approccio ambivalente a Reno e alla sua cultura, in cui forze centripete e centrifughe condividono uno stesso spazio ibrido.

Il secondo romanzo di Vlautin, *Northline*, è un altro ritratto realistico e cupo della realtà urbana del Nevada, con Las Vegas e soprattutto Reno come principali ambientazioni. La protagonista qui è Allison Johnson, una giovane cameriera incinta che scappa dal suo violento fidanzato e da Las Vegas, dà in adozione il bambino e fa di tutto per costruirsi una nuova vita a Reno. Allison deve fare i conti con molte difficoltà, inclusa la dipendenza dall'alcol, l'essere povera, i problemi familiari e una bassa autostima; ma la sua volontà di superare queste avversità e instaurare relazioni con altre persone problematiche di certo cattura il lettore.

Come accade in *The Motel Life*, anche in *Northline* i personaggi principali cercano disperatamente di scappare dalla loro esistenza desolata nei bassifondi. Anche se vivono nella "capitale mondiale dell'intrattenimento", non sono dei turisti a Las Vegas; al contrario, fanno parte della classe operaia che deve fare i conti con la dura realtà celata dietro allo sfarzo di quella città. Nel romanzo, il sogno dell'Ovest è rimpiazzato dal sogno del Nord, e l'associazione tradizionale nella mitologia della frontiera tra movimento e rigenerazione è messo in discussione. Il viaggio di Allison Johnson verso Reno, 440 miglia a nord di Las Vegas, non darà una soluzione immediata ai suoi problemi economici né alla sua desolazione spirituale. Nonostante Vlautin sia nativo di Reno, in *Northline* rifiuta di idealizzare ed esaltare la sua città natale, optando invece per un ritratto realistico del luogo e dei suoi abitanti, anche se ciò significa rivelarne il lato più desolato.

Northline illustra anche alcuni pregiudizi tipici verso Reno, riguardo a particolari approcci estetici ("molte persone pensano che questa sia una brutta città")²³, oppure alle sue piccole dimensioni ("Non c'è molto se ricordo bene, che posto di merda").²⁴ Tuttavia, il romanzo mostra anche la potenziale attrattiva legata alla piccola dimensione e alla scala locale di quella città, soprattutto se paragonata a Las Vegas. Infatti, nella narrazione di Vlautin possiamo vedere come Allison sia capace di trarre piacere dal suo tempo trascorso a Reno, nonostante le tragiche esperienze vissute in quel luogo.

L'interesse di Vlautin nell'esplorare la geografia della Reno contemporanea è condiviso anche da altri scrittori del Nevada che hanno giocato un ruolo fondamentale nel "rinnovamento" della narrativa sulla città. Ad esempio va certamente ricordato il perspicace libro di Claire Vaye Watkins, *Battleborn* (2012), vincitore del *The Story Prize*. Si tratta di dieci racconti ambientati a Reno e in altre città del Nevada in cui Watkins presenta un complesso approccio alla soggettività femminile

sullo sfondo della peculiare storia del Nevada. I personaggi principali si trovano spesso a fare i conti con la solitudine e una desolazione fisica e spirituale, anche se alla fine di alcuni di questi racconti sembra esserci anche spazio per la speranza. Una delle storie più interessanti è probabilmente quella che apre la raccolta, "Ghosts, Cowboys", un geniale racconto di formazione ambientato a Reno in cui Watkins mette insieme un approccio storico alla città e ai suoi fondatori con un'immersione autobiografica nei ricordi privati (il padre dell'autrice, Paul Watkins, era stato uno dei seguaci di Charles Manson). Nei suoi racconti, Watkins evoca in modo magistrale il senso di appartenenza, e mette bene in evidenza l'interazione tra i personaggi e alcuni luoghi iconici di Reno, come i casinò ("Un casinò può rendere interessante un uomo mediocre. Le luci sono soffuse, il soffitto basso e specchiato. Le luci delle slot machine illuminano il volto dal basso con un blu tenue e soffuso")²⁵ oppure i ristoranti baschi ("Un Picon Punch ti porterà a comprarne un altro. E due sono troppi. Quella notte ne prendemmo tre a testa").²⁶

I racconti di Watkins, e soprattutto i romanzi di Vlautin, sono un esempio del crescente riconoscimento della narrativa di Reno dedicata alle questioni di classe e scritta da giovani autori cresciuti in Nevada. Sono spesso storie di formazione in cui i protagonisti lottano per la loro sopravvivenza tra le difficoltà economiche, una problematica integrazione sociale e famiglie disagate. Tre esempi interessanti di questo tipo di letteratura recente ambientata a Reno e scritta da autori locali si possono vedere in *Gambler's Quartet* (2010) di Brad Summerhill, *The Flamer* (2012) di Ben Rogers e, soprattutto, *Girlchild* (2012) di Tupelo Hassman. Quest'ultimo romanzo è stato anche selezionato come scelta editoriale del *New York Times Book Review* ed è uno dei più notevoli approcci letterari alla Reno moderna degli ultimi decenni. È ambientato in un parcheggio per roulotte alla periferia della città, che nel libro viene chiamato *Calle de las Flores* e situato "appena a nord di Reno e a sud del nulla".²⁷ Il *Calle* somiglia molto a Sun Valley, il sobborgo di Reno dove Tupelo Hassman è cresciuta negli anni Ottanta. Il suo affascinante nome spagnolo, che evoca il "romanticismo del Vecchio West"²⁸, contrasta profondamente con le condizioni di vita dei suoi abitanti, e incarna le promesse infrante del West. Il parcheggio per roulotte sembra funzionare come simbolo della tradizionale mobilità americana, dell'individualismo e della libertà dalle costrizioni della vita sociale. Ma nella maggior parte dei casi, invece, la casa mobile è sinonimo di difficili condizioni economiche (l'impossibilità di comprare una casa), di attaccamento a una comunità fatta per lo più di residenti squattrinati e di una mobilità veramente scarsa. Come ha sottolineato Nancy Cook: "l'unico vero movimento è quello verso il basso".²⁹

Girlchild potrebbe essere considerato come un tentativo di dare voce ai perdenti del Nuovo West e, in particolare, a quelle donne vittime di povertà e di violenza in una società fortemente materialistica. È un romanzo di formazione in cui la protagonista lotta per scappare dalle difficoltà derivanti dall'essere una povera ragazza che vive nel ghetto.³⁰ Le questioni di classe e la povertà sembrano così acquisire una dimensione deterministica per il personaggio principale e narratore, l'adolescente Rory Hendrix, che mostra sentimenti ambivalenti nei confronti della propria comunità. Da una parte, la ragazza desidera rompere i ponti con la sot-

tocultura che la condanna alla miseria, a una gravidanza adolescenziale e ai suoi problemi familiari; dall'altra, però, rivendica il suo legame con quella stessa comunità. Vale la pena notare il ritratto affascinante che Hassman fa del rapporto tra Rory, la madre e la nonna: tutte vittime di violenza, abbandonate e ridotte in miseria nella periferia di Reno. Ma la città non è condannata per la loro condizione. Ciononostante, l'originaria associazione tra l'ambiente urbano e l'idea di libertà e di nuovo inizio (dovuta all'archetipica idea di "capitale mondiale del divorzio"), nel romanzo è subito oscurata dall'enfasi posta dalla narratrice sulla dimensione più cruda degli ambienti descritti. Particolarmente degno di nota è il paragone tra la naturale bellezza del Lago Tahoe, a un'ora di auto da Reno, e lo squallore della città, un luogo desolato senza nulla di prezioso: "qui non cresce nulla. Invece della vita nella natura abbiamo la vita notturna. Reno è come Tahoe ma senza nulla di bello".³¹ E questa critica è anche giustificata dall'attaccamento dei cittadini al materialismo sfrenato esemplificato da "giocatori, prostitute e turisti così concentrati sulle loro monetine che non possono sprecare nemmeno un centesimo per gli altri". Quindi, la vecchia orgogliosa descrizione di Reno come "la più grande piccola città del mondo" è sostituita nel romanzo con "la più grande piccola merda del mondo".³²

2.3. Il punto di vista letterario dello straniero su Reno nel XXI secolo: due esempi baschi

Le opere su Reno pubblicate negli ultimi vent'anni testimoniano il consolidarsi di una prospettiva urbana sempre più avvincente nella letteratura western americana. Come si è visto, i nuovi autori locali hanno iniziato a contrastare l'immagine dominante di Reno come luogo del vizio e dell'eccesso, perlopiù resa popolare da visitatori di passaggio. Gran parte di loro descrive personaggi che vivono ai margini della società e cercano di superare gravi difficoltà economiche e sociali, oltre a dovere affrontare difficili situazioni familiari. La graduale maturazione e diversità della letteratura del Nevada, e in particolare di quella su Reno, non è dimostrata soltanto dal successo di questi autori ma anche dagli approcci sempre più acuti e complessi offerti dagli scrittori che hanno di recente abitato in città per qualche tempo, e che nei loro lavori hanno preso le distanze dagli stereotipi locali del peccato e del vizio. Per citare soltanto due nomi si potrebbe fare riferimento a Bernardo Atxaga e Javi Cillero, autori baschi che hanno contribuito a far crescere la dimensione multiculturale e transnazionale degli approcci letterari a quella città. Bernardo Atxaga, per esempio, senza dubbio lo scrittore basco contemporaneo più conosciuto, nel suo *Nevadako egunak* (2013), tradotto in spagnolo con *Días de Nevada* (2014)³³ e vincitore del prestigioso Euskadi Prize per la letteratura, si concentra sul suo ricordo del periodo trascorso a Reno (2007-2008), per poi tracciare una relazione tra la sua immersione nella vita della città e il suo passato nei Paesi Baschi. Atxaga va oltre la tradizionale mitologia di Reno, per presentare invece una prospettiva personale, enfatizzando soprattutto il silenzio di quella città come uno dei suoi tratti più famosi:

C'è sempre silenzio a Reno, anche di giorno. I casinò sono edifici impermeabili coperti da moquette, e nessun suono si diffonde più in là delle sale dove si trovano le slot machine e i tavoli da gioco. Non si sente nemmeno il rumore del traffico della via principale, Virginia Street, o quello dei tram che attraversano la città, quelli della linea 80 e della 395, come se anche loro fossero ricoperti di moquette o come se le auto e i camion circolassero in segreto. Quando si fa notte, il silenzio, quello che viene sentito soggettivamente, si fa ancora più profondo".³⁴

Il libro di Atxaga diventa una sorta di cronaca del suo processo di adattamento a una città che gli fornisce una serie di motivi iconici come i casinò, il film *The Misfits* (Gli spostati) o un paesaggio urbano delimitato dal vicino deserto e dalle montagne circostanti. Tuttavia, lo scrittore dà la sua personale interpretazione di queste immagini archetipiche, e non può fare a meno di concentrarsi su altri temi come l'impatto che eventi quali la "Guerra al Terrore", la campagna elettorale di Obama, la crisi economica o la caccia a uno stupratore assassino, ebbero sulla città.

In modo analogo, anche Javi Cillero ha pubblicato due libri ambientati a Reno. Il primo, *Uztailaren lauan, Renon* (1999) [*The Fourth of July in Reno*], è una densa sceneggiatura che vinse il City of San Sebastián Prize come migliore opera teatrale in lingua basca. Il secondo libro, invece, è ancora più interessante ed è una raccolta di racconti pubblicati originariamente in basco con il titolo *Ero hiria* (2006), poi tradotto in spagnolo con *Ciudad de locos* (2010), e infine in inglese con *Hollywood and I and Mad City* (2014). In queste storie Cillero prende le distanze da un approccio univoco alla città, proponendo una varietà di prospettive che giocano con azioni parallele, flashback e differenti punti di vista, al fine di rappresentare un luogo che acquisisce significati molteplici e contraddittori sia per gli abitanti sia per i visitatori. Per alcuni dei suoi personaggi, infatti, Reno è una città noiosa ("A Reno non succede mai nulla; è tutto lento qui"; "Reno non ha molto da offrirmi"; "Cosa si può fare a Reno dopo le cinque del pomeriggio?")³⁵, oppure un luogo decadente ("sembra sporco ora. Questo posto è peggiorato"); per altri invece è una città sorprendente ("strane cose di questo tipo accadono continuamente a Reno") in grado di offrire grandi opportunità ("Tutto è possibile. A Reno ci sono più di ventiquattr'ore al giorno").³⁶

Qualche personaggio sottolinea anche il fascino impressionante di alcuni dei luoghi più caratteristici ("Le stanze dei casinò di Reno sono imbattibili. Economiche e confortevoli, ti fanno sentire come un bambino"), oltre alla bellezza di certi scorci ("Puoi vedere le luci della città dalla collina sopra l'università; sembra una cartolina").³⁷ Nonostante questa molteplicità di prospettive, un generale senso di alienazione e di perdita pervade gran parte di queste storie, e Cillero enfatizza l'incapacità di molti dei personaggi di adattarsi all'ambiente urbano. Anche i costanti riferimenti al film *The Misfits* servono a illustrare il sentimento dominante di smarrimento che sembra cogliere i protagonisti di questi racconti. Ironicamente, questi personaggi non devono fare i conti con un'emarginazione economica o sociale, come nel caso dei romanzi di Vlautin o in *Girlchild* di Hassman, perché appartengono prevalentemente al mondo accademico, dato che molti di loro sono professori universitari; ma questa "facciata" intellettuale non fa che accrescere la loro disperazione.³⁸

Nevadako egunak di Atxaga e *Hollywood and I and Mad City* di Cillero sono esempi della forza con cui Reno stimola l'immaginazione di un pubblico transnazionale e mostrano il grande potenziale di un punto di vista esterno nelle rappresentazioni letterarie della città. Dopo tutto, come ha scritto Michail Bachtin, "nel campo della cultura l'extralocalità è la più possente leva per la comprensione. Una cultura altrui soltanto agli occhi di un'altra cultura si svela in modo completo e profondo".³⁹

3. Conclusione

Per concludere questo saggio, si può quindi affermare che dovremmo rifiutare un modello duale per pensare all'immaginario di Reno, perché le rappresentazioni letterarie della città scritte negli ultimi decenni, sia da autori locali sia da stranieri, hanno riconciliato l'immagine usata per attrarre i turisti con la realtà della vita nella "più grande piccola città del mondo". Come ha osservato Edward Soja, "dobbiamo renderci conto che la visione dall'alto e quella dal basso possono entrambe essere limitanti e rivelatorie allo stesso tempo, [...] necessarie ma sempre insufficienti".⁴⁰ Perciò, un corretto approccio letterario a Reno dovrebbe includere entrambe le prospettive, senza alcun privilegio implicito, ma riconoscendo che finora questa città è stata fin troppo connotata da una serie di immagini sensazionali e impressionistiche, rese popolari dagli stranieri. Per fortuna, la recente narrativa su Reno, così come molte opere dedicate ad altre città dell'Ovest americano, ha rivendicato approcci più eterogenei, dando una maggiore attenzione alla complessità della dimensione urbana del West e alla città intesa come spazio vissuto (per seguire le parole di Henry Lefebvre in *The Production of Space*, 1991), al contempo reale e immaginario. In questi lavori la città diventa un ibrido, o un terzo spazio (per dirla con le parole di Homi Bhabha in *The Location of Culture*, 1994 o con quelle di Edward Soja in *Thirdspace*, 1996), dove l'enfasi maggiore è posta sull'interazione tra i cittadini e il loro ambiente.

Molte delle opere qui prese in considerazione mostrano il consolidamento di problematiche e ambientazioni urbane nella letteratura western americana contemporanea, una tendenza perfettamente esemplificata dalla narrativa su Reno. Oggi esiste un pubblico nazionale e internazionale per questi romanzi dedicati agli ambienti cittadini dell'Ovest degli Stati Uniti, e il fiorire di una narrativa di qualità come quella vista nelle pagine precedenti ha contribuito in modo significativo ad arricchire la nostra idea del *Postfrontier West*. Infatti, la letteratura contemporanea dedicata a Reno mostra perfettamente la complessa interazione tra luogo e scrittura nel West, e contribuisce a porre fine al pregiudizio accademico contro la letteratura western americana.

NOTE

* David Rio insegna letteratura americana all'Università dei Paesi Baschi (Upv/Ehu) a Vitoria-Gasteiz, in Spagna. Si occupa di American Studies e coordina il Gruppo di ricerca internazionale *Rewest* sulla cultura e la letteratura del West americano. Questo saggio, apparso in inglese nel

volume *On the Move: Glancing Backwards To Build a Future in English Studies*, a cura di Aitor Ibarrola-Armendariz e Jon Ortiz de Urbina Arruabarrena (Universidad de Deusto, Servicio de Publicaciones, Bilbao 2016), è stato realizzato con il patrocinio del gruppo di ricerca REWEST, finanziato dal Governo basco (IT 608-13 & IT1026-16) e dall'Università dei Paesi Baschi (UFI 11/06). La ricerca svolta per questo testo è stata anche finanziata dal Ministero dell'Economia e della Competitività spagnolo (codice: FFI2014-52738-P) e dal Ministero della Scienza, dell'Innovazione e delle Università (codice: PGC2018-094659-B-C21).

La traduzione di questo saggio è stata svolta da Giulia Bucchi, Maria Carluccio, Andrea Faustini, Alfred Oberti, Lorenzo Tironi e Virna Vermiglio nell'ambito del laboratorio di traduzione della Laurea magistrale in Lingue e letterature europee e panamericane dell'Università degli Studi di Bergamo, coordinato da Andrea Pitozzi.

- 1 Morton White, Lucia White, *The Intellectual Versus the City: From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright*, Harvard University Press, Cambridge 1962, pp. 2-3.
- 2 John F. Bauman, Roger Biles e Kristin M. Szylvian, *The Ever-Changing American City: 1945-Present*, Rowman & Littlefield, Lanham, MD 2012, pp. 1-29.
- 3 Leo Marx, "The Puzzle of Anti-Urbanism in Classic American Literature", in Michael C. Jaye e Ann Chalmers Watts, a cura di, *Literature and the American Urban Experience: Essays on the City and Literature*, Manchester University Press, Manchester 1981, p. 79.
- 4 Ivi, p. 75.
- 5 Warren I. Susman, *Culture as History: The Transformation of American Society in the Twentieth-Century*, Pantheon, New York 1973, p. 271.
- 6 Graham Clarke, *In the American City: Views and Debates*, Helm Information, Mountfield 1997, p. 30.
- 7 Richard Lehan, *The City in Literature: An Intellectual and Critical History*, University of California Press, Berkeley 1998, p. 193.
- 8 Richard White, "It's Your Misfortune and None of My Own." *A New History of the American West*, University of Oklahoma Press, Norman 1991, p. 391.
- 9 Neil Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, University of Nebraska Press, Lincoln 2013, p. 165.
- 10 Cheryll Glotfelty, "Preface", in Id. *Literary Nevada: Writers from the Silver State*, University of Nevada Press, Reno 2008, p. xxvii.
- 11 Alcune parti di questa sezione sulla narrativa contemporanea di Reno, come per esempio quelle che si riferiscono ai romanzi di Willy Vlautin e a *Girlchild* di Hassman, sono apparse precedentemente, in una versione diversa e più estesa, nel mio libro *New Literary Portraits of the American West: Contemporary Nevada Fiction*, Peter Lang, Berna 2014.
- 12 Eugene P. Moehring, *Reno, Las Vegas, and the Strip: A Tale of Three Cities*, University of Nevada Press, Reno 2014, p. 1.
- 13 Cit. in Robert Laxalt, *Nevada: A Bicentennial History*, Norton, New York 1977, p. 89.
- 14 La scritta posta all'ingresso della città recita: "Welcome to Reno The Biggest Little City in The World".
- 15 Emma Sepúlveda, *From Border Crossings to Campaign Trail: Chronicle of a Latina in Politics*, Azul Editions, Falls Church, VA 1998, p. 80.
- 16 Il film, diretto e prodotto dai fratelli Alan e Gabe Polsky, è stato presentato in anteprima alla Festa del Cinema di Roma nel 2012, dove vinse il Premio del Pubblico, quello per la Migliore sceneggiatura, il Miglior montaggio e il Premio della Critica.
- 17 Willy Vlautin, *The Motel Life*, Harper Collins, New York 2006, p. 206. [Negli ultimi anni varie opere di Willy Vlautin sono state tradotte in italiano. Si segnala anche una breve sezione dedicata a Vlautin, a cura di Neil Campbell, nel fascicolo monografico "Old and New West", *Iperstoria*, VII (estate 2016), a cura di Stefano Rosso, n.d.t.]
- 18 Ivi, p. 126.
- 19 Ivi, p. 66.
- 20 William Lombardi, "'It All Comes Together' in Reno...? Confronting the Postwestern Geographic Imaginary in Willy Vlautin's *The Motel Life*", *Western American Literature* XLVII, 1/2 (Spring/Summer 2013), p. 147.

- 21 Willy Vlautin, *The Motel Life*, cit., p. 20.
- 22 Ivi, p. 112.
- 23 Willy Vlautin, *Northline*, Harper Perennial, New York 2008, p. 191.
- 24 Ivi, p. 97.
- 25 Claire Vaye, *Watkins*, Battleborn, Riverhead, New York 2012, p. 19.
- 26 *Ibid.*
- 27 Tupelo Hassman, *Girlchild*, Picador, New York 2012, p. 6.
- 28 *Ibid.*
- 29 Nancy Cook, "Framing Class in the Rural West: Cowboys, Double-wives, and McMansions", in Nicholas S. Witschi (a cura di), *A Companion to the Literature and Culture of the American West*, Wiley-Blackwell, Malden, MA 2011, p. 211.
- 30 Il romanzo di Hassman, inoltre, ricorda molto il libro di Sandra Cisneros *The House on Mango Street* (1984), soprattutto da un punto di vista formale: entrambi i romanzi sono composti da una serie di ritratti in cui la narratrice riporta la vita della sua comunità di appartenenza e del suo personale processo di maturazione.
- 31 Tupelo Hassman, *Girlchild*, cit., p. 23.
- 32 *Ibid.* Il motto "The Biggest Little City in the World", nel romanzo diventa "The Biggest Little Shitty in the World" giocando sulla quasi omofonia dei termini 'city' e 'shitty' [N.d.t].
- 33 Il libro di Atxaga è stato tradotto in inglese da Amaia Gabantxo come *Nevada Days*, MacLehose Press, 2017. [N.d.T.]
- 34 "Reno beti dago isil-isilik. Kasinoak eraikuntza estankoak dira, dena moketa barrutik, eta ez da hotsik hedatzen joko-makinen edo jantokien esparrutik harago. Kaleetan, Virginia Street nagusian bertan, ez da trafikoa nabarmentzen. Ezta 80 zenbakia daraman autobidean ere, edota 395ean. Iduri luke kaleak eta autobideak berak ere moketaz estalista daudela, edota jendea, autoak, kamioiak, gordean ibiltzen direla. Iluntzen duenean, isiltasuna— isiltasuna dagoelako inpresio subjektiboa—areagotu egiten da". Bernardo Atxaga, *Nevadako egunak*, Pamiela, Iruñea 2013, p. 11.
- 35 Javi Cillero, *Hollywood and I and Mad City*, Engl. Trans. Aritz Branton, Center for Basque Studies, Reno 2014, pp. 305; 238; 257.
- 36 Ivi, 291; 231.
- 37 Ivi, 279; 235.
- 38 Harkaitz Cano, "Javi Cilleroren *Ero hiria* liburuaren aurkezpena textua", 2006, disponibile online.
- 39 Michail Bachtin, *L'autore e l'eroe*, ed. it. a cura di Clara Strada Janovič, Einaudi, Torino 1988 [1979], p. 348.
- 40 Edward Soja, *Thirdspace; Journeys to Los Angeles and Other Real-Imagined Places*, Blackwell, Malden, MA 1996, p. 314.

La rinascita di una nazione: *The Hateful Eight* e la lettera di Lincoln

Enrico Botta*

Considerando che c'è una bufera in arrivo, c'è
parecchia gente che se ne va in giro
(Quentin Tarantino, *The Hateful Eight*)¹

The Hateful Eight rappresenta, rispetto ai due lavori precedenti *Inglorious Basterds* (2009) e *Django Unchained* (2012), un punto di svolta nel processo di rilettura e riscrittura del passato americano intrapreso dal regista di Knoxville negli ultimi dieci anni. Quello che a un primo livello di lettura sembra essere il racconto della violenta convivenza di otto soggetti invischiati in un'imboscata in un emporio del Wyoming isolato da una tempesta di neve qualche anno dopo la conclusione della Guerra Civile è, invece, un lavoro marcatamente ideologico e politico. Condensando nello spazio di una diligenza e di un negozio la geografia americana rappresentata dagli otto protagonisti e i repentini cambiamenti storici di cui essi sono stati e continuano a essere testimoni, il film descrive il periodo della Ricostruzione nazionale attraverso un meccanismo narrativo che fonde realtà storica e finzione.

Il saggio si propone di dimostrare come la recente tendenza tarantiniana a riscrivere la storia non si articoli qui attraverso le iperboli e i paradossi che avevano contraddistinto i due film precedenti, ma prende la forma di una serie di artefatti e documenti la cui veridicità resta costantemente in dubbio sia all'interno della cornice cinematografica, che nel suo rapporto con il mondo reale. In particolare, il *leitmotiv* principale dell'opera, cioè la lettera che Abraham Lincoln avrebbe scritto al Maggiore Warren, formula il doppio rapporto realtà-rappresentazione e verità-finzione delineandosi come un simulacro, ovvero come un oggetto che, inesistente nella realtà, diventa un duplicato senza un originale.²

La storia in sovrimpressione degli otto odiosi

Che uomini di colore disarmati vengano colpiti
dai poliziotti non è un fenomeno recente.
(Quentin Tarantino)³

Su *The Hateful Eight* – l'ottavo film di Quentin Tarantino, uscito il 25 dicembre 2015 negli Stati Uniti e il 4 febbraio 2016 in Italia – sono stati scritti articoli accademici, recensioni, post e blog che ne hanno analizzato gli aspetti tecnici e tematici da diverse angolazioni. Si è discusso sulle due differenti versioni, quella ordinaria e quella per il *roadshow*, più lunga di una decina di minuti per la presenza di alcu-

ne scene alternative e di una overture iniziale; è stata analizzata la capacità della pellicola analogica da 70 mm di esaltare il potenziale visivo dell'estensione delle scene all'aperto e della profondità di quelle al chiuso; è stato scritto su come la sceneggiatura fosse trapelata online sui blog *Defamer* e *Gawker* nel gennaio del 2014, e su come Tarantino avesse pensato di rinunciare al film e limitarsi a pubblicare, appunto, la sceneggiatura. Critici, appassionati e fan hanno raccontato il "live read", la lettura drammatica della prima sceneggiatura realizzata allo United Artists Movie Palace di Los Angeles il 19 aprile 2014 dallo stesso Tarantino, nel ruolo di voce narrante, e da molti di quelli che poi sarebbero diventati gli attori del film; c'è chi ha comparato il *The Hateful Eight* del "live read", basato sulla prima sceneggiatura, e il prodotto ufficiale, basato sulla sceneggiatura definitiva. Parte della critica ha individuato le opere che sono alla base del film, tra cui i western *Django*, *Rio Bravo*, *The Great Silence* e *The Magnificent Seven*, ma anche il thriller *Ten Little Niggers* e l'horror *The Thing*; c'è chi si è soffermato sul fumetto uscito sulle pagine di *Playboy* nel dicembre del 2015 con il testo dello stesso Tarantino e i disegni di Zack Meyer. Per quanto concerne le tematiche, invece, la critica ha approfondito le modalità in cui il regista ha trattato il tema della discriminazione razziale e di quella sessuale.⁴

Come accade per ogni opera di Tarantino, i giudizi sono assolutamente discordanti. Uno dei critici più entusiastici, James Berardinelli, ha scritto che *The Hateful Eight* "è un thriller rischioso, pieno di colpi di scena eseguiti magistralmente, dialoghi accattivanti e una narrazione estremamente divertente che galoppa a un ritmo tale da far evaporare tre ore in un istante".⁵ Per Peter Bradshaw del *Guardian* il film è "intimo ma in qualche modo stranamente colossale".⁶ Secondo Owen Gleiberman della *BBC*, invece, si tratta del "peggior film di Tarantino – un fiasco, lento, privo di immaginazione, pieno di veleno, ma non molto intelligente".⁷ Sulla stessa linea, A. O. Scott del *New York Times* sostiene che "l'ambizione intellettuale e il rigore narrativo del signor Tarantino sono venuti meno allo stesso tempo".⁸

In relazione ai due precedenti film "storici" di Tarantino, Serena Fusco riassume un diffuso atteggiamento della critica che può essere applicato anche a *The Hateful Eight*:

Una parte consistente del dibattito non si è concentrata sul valore estetico o sulla qualità della loro realizzazione – argomenti prevalenti, accanto alla sempre scottante tematica della violenza, nelle discussioni intorno ai precedenti lavori di Tarantino – quanto sulle implicazioni del trattare "à la Tarantino", cioè attraverso continui rimandi a diversi generi filmici spesso considerati di puro intrattenimento (arti marziali, *exploitation*, western e soprattutto spaghetti western), periodi ed eventi che hanno fatto la Storia.⁹

Tuttavia, il film si differenzia notevolmente da *Inglorious Basterds* e *Django Unchained*, perché se questi definiscono una sorta di contro-narrativa storica secondo la logica del "what if" – ovvero, secondo la premessa che la storia abbia avuto un corso diverso da quello reale – *The Hateful Eight* cerca di sovrimporre una nuova narrazione della Guerra civile e della fase della Ricostruzione alla storiografia ufficiale.

Per chiarire questo punto è utile far riferimento all'interpretazione ideologica

che Donald Pease propone di *The Patriot* (2000). Secondo lo studioso americano, il testo cinematografico di Roland Emmerich intende definire “un rispecchiamento tra la Rivoluzione americana e la *Lost Cause* del Sud secessionista”, mirando, in particolare, a una “elevazione della *Lost Cause* suprematista bianca a causa patriottica tout court”.¹⁰ L’idea di Pease offre un’opposta chiave di lettura quando viene applicata a un’opera come *The Hateful Eight*.¹¹ Se si invertono i termini dell’allegoria, infatti, emerge come il film di Tarantino non miri tanto a elevare la questione secessionista a questione patriottica quanto, piuttosto, a ricondurre tematiche relative alla mitopoiesi nazionale – l’unità del paese, la discriminazione razziale e la schiavitù – ai tempi della Guerra civile e al periodo della Ricostruzione. In altri termini, Tarantino restringe il campo come in un microscopio per ingrandire i particolari, fino al punto di sgranare il nesso tra la storia e la sua rappresentazione.

E proprio il rapporto fra le vicende storiche e la loro *fictionalization* è alla base della recensione del critico del *Telegraph* Robbie Collin: “*The Hateful Eight* è un’epopea da salotto, un’intera nazione in una sola stanza, un film intriso della sua stessa opacità ma allo stesso tempo vitale, avvincente e reale”.¹² Collin traccia tre coppie antitetiche che definiscono rispettivamente il genere narrativo del film, il suo intento ideologico e il rapporto che esso instaura con la realtà storica. Il comune denominatore di queste tre coppie è proprio l’idea di rappresentazione, in quanto la forma dell’epos viene *rappresentata* attraverso (quelle che sembrano) chiacchiere da salotto; la nazione viene *rappresentata* da personaggi stereotipati inseriti entro lo spazio circoscritto di un emporio; in termini più generali, la specificità storica degli eventi viene *rappresentata* dalla marcata autoreferenzialità del testo.

Quando Lincoln scrisse a Warren

Nessuno delle persone qui dentro l’emporio
ha mai avuto una corrispondenza con Abramo
Lincoln [...] meno di tutti quel negro lì.
[*The Hateful Eight* 1:21:50-1:21:59]

All’interno di un continuo gioco di rimandi tra realtà storica e finzione, *The Hateful Eight* è costruito intorno a una serie di narrazioni e documenti di cui i personaggi si servono per convalidare la propria storia, definire la propria esistenza e raggiungere i propri obiettivi: il cacciatore di taglie John Ruth ha un mandato di cattura cui è affidata la legittimità della prigionia di Daisy, ricercata per omicidio; l’ex confederato Chris Mannix sostiene di essere il nuovo sceriffo di Red Rock; Oswaldo Mobray possiede un atto che dimostra la sua carica di nuovo boia della città; Marquis Warren racconta a Sanford Smithers il modo in cui ha torturato e assassinato suo figlio Chester, che dopo la guerra aveva deciso di mettersi a caccia di uomini di colore; Daisy rivela che altri uomini della banda sono già pronti a intervenire per liberarla. Tutti hanno una storia da raccontare e come ammette lo stesso Tarantino, *The Hateful Eight* insiste proprio sulla possibilità di credere o meno a quanto detto dai personaggi: “[...] volevo che fosse solo una stanza piena di ragazzi cattivi e antipatici [...]”; non avresti potuto credere a niente di quello che avrebbero detto;

[...] ti avrebbero raccontato storie su di loro o avresti ascoltato storie su di loro, ma non avresti potuto credere a una fottuta parola".¹³

In questo contesto si colloca il *leitmotiv* portante dell'opera, vale a dire la presunta lettera del presidente Lincoln.¹⁴ Quella che segue è la trascrizione completa della lettera, così come viene letta ad alta voce da Mannix alla fine del film:

Caro Marquis,
 io spero che questa mia lettera ti trovi in buona salute e in servizio.
 Io sto molto bene, anche se in realtà vorrei che ci fossero più ore in un giorno. Ci sono così tante cose da fare. I tempi cambiano con lentezza, ma con certezza, e sono le persone come te che cambieranno le cose.
 Le tue imprese militari sono un onore, non soltanto per te, ma parimenti per la tua razza. Sono molto fiero ogni volta che mi danno notizie di te.
 Abbiamo ancora di certo molta strada da fare, ma, mano nella mano, io so che arriveremo in fondo. Volevo solo che tu sapessi che sei nei miei pensieri, e spero che le nostre strade si ritroveranno, in futuro. Fino ad allora, io rimango tuo amico.
 La mia cara vecchia Mary mi chiama, quindi immagino sia tempo di andare a dormire. I miei rispetti,
 Abramo Lincoln [*The Hateful Eight* 2:41:20-2:42:50].

La lettera in cui Lincoln ribadisce la sua fiducia nei confronti di un'America unita nell'uguaglianza e nella democrazia rappresenta per il maggiore un lasciapassare all'interno di un paese ancora segregato dopo la fine della Guerra Civile. Tarantino spiega in questi termini il valore della lettera: "Quando quest'uomo di colore mostra una lettera di Lincoln ai bianchi che rispettano il Nord, questi improvvisamente lo guardano in modo diverso. All'improvviso lo trattano in maniera diversa. Hanno un atteggiamento differente nei suoi confronti: 'Accomodati, siediti'. È tutto completamente diverso".¹⁵

Tuttavia, in un punto chiave del film, Warren confessa che la lettera è falsa e spiega al deluso Ruth di averla scritta egli stesso per avere una raccomandazione che lo avrebbe protetto: "Tu non hai alcuna idea di cosa vuol dire essere un nero e dover affrontare l'America" – spiega il maggiore; e poi precisa: "Le uniche volte in cui un nero è in salvo, è quando l'uomo bianco è disarmato. E questa lettera ha avuto il desiderato effetto di disarmare l'uomo bianco" [*The Hateful Eight* 1:23:12-1:23:28].

L'ammissione di Warren ha indotto la critica a investigare la funzione della lettera in quanto falsa; tuttavia, i critici non hanno considerato la possibilità che nel regime narrativo del film essa possa essere vera, cioè che possa essere stata scritta da Lincoln e che Warren abbia strategicamente mentito dichiarandola falsa.¹⁶ Il cambiamento repentino degli eventi e la necessità di stringere nuove alleanze, infatti, potrebbero aver spinto il maggiore a rivedere i suoi piani e ammettere di aver inventato il documento per avvicinarsi a Mannix, il personaggio su cui crede di poter fare maggiore affidamento – oltre che su Ruth e O.B., che comunque saranno uccisi a breve. In altre parole, Warren spiega di aver inizialmente mentito per rimediare a una situazione di svantaggio, per poi ammettere la verità, cioè di

aver inventato la lettera; in questo modo, può (fingere di) riconoscere la superiorità – razziale, o quantomeno strategica, nella situazione specifica in cui si è ritrovato – degli altri personaggi e (far finta di) stigmatizzare il suo vano tentativo di prendersi gioco di loro.

La veridicità o meno della lettera è un punto centrale nel rapporto tra il film come rappresentazione e la storia perché le parole di Lincoln sono lo strumento principale che Tarantino manipola nel suo intento di rivisitazione storiografica. Partendo dal presupposto che la lettera possa essere vera o falsa a seconda della strategia scelta da Warren, essa, rispettivamente, avalla o meno una narrazione della storia nazionale che Lincoln – direttamente o indirettamente attraverso il suo alter ego, il maggiore Warren – immagina caratterizzata dalla convivenza razziale e sociale di bianchi e neri e dall'integrazione politica e ideologica di nordisti e sudisti.

Tutti i personaggi ad ogni modo, credono che la lettera sia falsa. Lo stesso Mannix ha ormai le prove di avere a che fare con un impostore, cosa che, di fatto, consolida le sue idee razziste nei confronti dell'uomo; tuttavia, alla fine del film, lo sceriffo "elogia" le doti narrative e retoriche di Warren, espresse soprattutto nella chiusura dedicata alla moglie del presidente, prima di accartocciare e gettare via quella che è convinto senza ombra di dubbio si tratti di una missiva finta. In ogni caso, la scena finale in cui Mannix rilegge la lettera mentre viene inquadrata Daisy impiccata con una mano ancora ammanettata a quella mozzata di John Ruth sembra negare e ridicolizzare la speranza espressa dal presidente (o da chi per lui) di rifondare il paese procedendo tutti "mano nella mano". Eppure, l'esecuzione di Daisy in qualche modo si allinea a quanto auspicato dal presidente poiché Warren e Mannix – che sin dall'inizio sembrano essere i personaggi più antitetici – si ritrovano alla fine a collaborare per raggiungere un intento comune, vale a dire uccidere la donna.¹⁷ La cooperazione si connota di violenza e vendetta, oltre che di misoginia, ma l'impiccagione di Daisy Domergue da parte dei due superstiti sembra indicare la ricostruzione di un ordine politico, sociale e ideologico da parte di un bianco e di un nero, un uomo del nord e uno del sud, che si alleano per opporsi a chi cerca di sovvertire tale ordine, vale a dire la donna che rappresenta la nazione contesa da due fazioni opposte.¹⁸ Per costruire un nuovo sistema, bianchi e neri, nordisti e sudisti, cooperano con l'obiettivo di distruggere proprio quella nazione che li presuppone e li definisce come nemici.

L'emporio di Minnie

Riposo, figlio di puttana, ho diviso un campo di battaglia con lui [*The Hateful Eight* 1:24:39-1:24:43].

L'ambiguità che caratterizza la lettera e più in generale le vicende che i personaggi raccontano e i documenti che essi presentano si concretizza nella drammatizzazione che avviene all'interno dell'emporio tra gli eventi della trama e quelli della storia. Come sostiene Richard Brody, tutto nel film è drammaticità:¹⁹ "*The Hateful Eight* trasforma la diligenza in un palcoscenico, il saloon in un palcoscenico, e gli

occupanti in interpreti che raccontano storie che servono ai loro scopi, quali che essi siano".²⁰ In particolare, spiega Tarantino nella sceneggiatura: "l'emporio di Minnie è molte cose, eccetto un emporio".²¹ Proprio come in un'aula di tribunale, le storie nell'emporio possono essere vere o false, così come i documenti che tali storie dovrebbero provare.

L'emporio non è più un luogo neutrale di incontro in cui, prima di essere ammazzata, Minnie Mink offriva un riparo e un caffè caldo ai suoi connazionali, indipendentemente dal fatto che essi fossero bianchi o neri, nordisti o sudisti; l'emporio diventa, invece, il palcoscenico in cui gli attori rappresentano ciò che la Guerra civile ha lasciato irrisolto. Quando la convivenza tra gli otto personaggi inizia a degenerare, l'inglese Osvaldo Mobray cerca di mettere pace tra Warren e Smithers collegando ciò che sta avvenendo nell'emporio con quanto storicamente avvenuto durante il conflitto conclusosi pochi anni prima:

Signori miei, so che gli americani non hanno l'abitudine di lasciare che le quisquillie come la resa incondizionata si mettano tra i piedi di una buona guerra. Ma vi suggerisco vivamente di non rimettere in scena la battaglia di Baton Rouge durante una bufera nell'emporio della nostra Minnie" [*The Hateful Eight* 1:06:30-1:06:50].

Per portare a compimento il proprio piano, Mobray deve evitare che i due ex militari arrivino allo scontro e che, metaforicamente, l'emporio diventi il teatro in cui rimettere in scena uno dei più violenti scontri della Guerra civile. L'inglese, così, nega e inverte il corso della storia americana e propone di dividere l'emporio tra il Nord unionista e il Sud confederato:

Perché non dividiamo l'emporio a metà? Il Nord di qua e il Sud di qua; mentre il tavolo da pranzo fungerà da territorio neutrale. Possiamo stabilire che quella parte della stanza, dove si trova il camino, funga da rappresentanza simbolica della Georgia. Mentre il bar rappresenta...Philadelphia. [*The Hateful Eight* 1:07:40-1:08:18].

John Ruth prontamente risponde alla proposta di Mobray: "Finché il bar è Philadelphia, sono d'accordo" [*The Hateful Eight* 1:08:18-1:08:22]. La battuta del boia, di fatto, suggella l'accordo e il nuovo assetto del microcosmo dell'emporio sembra riprodurre quello del macrocosmo della nazione; ma se Mobray, l'inglese, cerca di destabilizzare qualsiasi ordine riproducendo una conformazione geografica contestuale al conflitto, Ruth allude a una configurazione politica e sociale che, per quanto instabile in quella specifica situazione e, più in generale, in quel preciso contesto storico, tiene unito il paese riplasmandolo sul modello della sua fondazione nazionale. In altri termini, Ruth risponde alla contro-narrazione storica avanzata da Mobray, sovraincidendo la fase della fondazione nazionale su quella della ricostruzione dopo la Guerra civile nella seconda metà dell'Ottocento.

Così facendo, Ruth riprende l'idea già espressa da Mannix sulla posizione dei confederati rispetto ai nordisti: "Non eravamo barbari stranieri che picchiano sulle mura della città. Eravamo vostri fratelli" [*The Hateful Eight* 33:51-33:56]. Mannix

riconduce le due differenti entità nazionali definite dall'azione secessionista entro i confini territoriali di un unico sistema politico garante dell'unità del paese. La "Lost Cause" del Sud viene, così, riconfigurata all'interno di un ambito familiare in cui il legame di sangue, nonostante tutto, può ricucire ciò che si è strappato e in cui si può superare l'antinomia iniziale tra civiltà e barbarie che identificava i due paesi. L'affermazione di Mannix sembra far eco al sogno espresso da Lincoln nella lettera indirizzata a Warren e sembra, nel contempo, anticipare la collaborazione che si stabilisce nella conclusione del film: un bianco e un nero cooperano, come la prima coppia di cavalli della diligenza, per ricreare una comunità rappresentata da quella bandiera che la disposizione dei sei cavalli, con quello bianco a simboleggiare la posizione delle stelle e quelli neri quella delle strisce, suggerisce.

Uno spaghetti western americano

Spero di espandere il genere.
(Quentin Tarantino)²²

Con il fine di ristabilire un ordine collettivo, la storia degli otto odiosi si fonde con quella del paese e con la visione politica e ideologica di Tarantino degli Stati Uniti contemporanei: se l'epica da salotto – di cui parla Collin – è una storia probabilmente falsa e se la nazione viene rappresentata da personaggi a cui è difficile credere, è altrettanto vero che i film western sono gli strumenti narrativi che meglio descrivono per il regista "il decennio in America in cui furono prodotti."²³ A differenza di un film come *The Patriot* – in cui Emmerich trova nel passato ciò che serve a legittimare una specifica condizione del presente quale l'emanazione dei Patriot Acts – Tarantino rintraccia nella storia la fase in cui le tensioni sociali, politiche e ideologiche lasciate irrisolte dalla Guerra civile si sono sedimentate nel tessuto nazionale in maniera tanto radicale da arrivare sino alla modernità. In altre parole, se Emmerich è intento a rintracciare una giustificazione storica, Tarantino individua una colpa che rappresenta in un film uscito non a caso nel 2015 – cioè a centocinquanta anni dalla conclusione del conflitto – e sotto forma di western – ossia il genere più rappresentativo, a suo avviso, della realtà statunitense.²⁴

The Hateful Eight, infatti, presenta tutti gli elementi caratterizzanti del genere, sia quello classico di John Ford sia gli spaghetti western di Sergio Leone: ci sono i cacciatori di taglie, lo sceriffo che arriva nella sua nuova città, il boia che parla di giustizia di frontiera, le pistole, i duelli, l'impiccagione, gli stalli alla messicana, i lunghi primi piani e i silenzi carichi di tensione. Tuttavia, come sostiene Scott, l'elemento principale che *The Hateful Eight* condivide con il western tradizionale e in parte con i film di Leone è la presenza di veterani che hanno combattuto su entrambi i fronti.²⁵ La Guerra Civile serve da background, proprio come in *Il buono, il brutto, il cattivo*, eppure, precisa Tarantino, c'è una differenza sostanziale tra il suo lavoro e quello di Leone: "*Il buono, il brutto e il cattivo* non approfondisce i conflitti razziali della Guerra Civile; essa è soltanto un qualcosa che sta avvenendo. Il mio film ha a che fare con il paese lacerato dalla Guerra e con le ripercussioni razziali, a distanza di sei, sette, otto, dieci anni".²⁶

In *The Hateful Eight*, Tarantino mina sia la retorica propagandistica che sottende il western classico, sia il distacco politico e ideologico degli spaghetti western: egli sintetizza le due tipologie per dare vita a una forma di cultura popolare che contribuisce alla costruzione di un'epica e di una mitologia nazionali in maniera più dinamica e attuale, nonché più consapevole e autocritica. In fondo, come scrive Stefano Rosso in merito alla funzione politica e ideologica del genere, “[l]a narrazione epica delle avventure dei pionieri e dei cowboy, della trasformazione dei primi insediamenti commerciali in comunità urbane, delle guerre indiane, e la legittimazione della violenza che a tutte queste vicende si è accompagnata, rappresenta un esempio evidente del ruolo che la cultura popolare può assumere nella costruzione del discorso geopolitico nazionale”.²⁷

Il fatto che *The Hateful Eight* sia un testo che ritrae persone, luoghi e idee da un punto di vista specificamente americano, lo rende una di quelle “narrazioni di finzione che promettono di riassumere l’essenza della nazione”,²⁸ un “Great American Movie” in grado di raccontare come la Guerra Civile abbia riunito il paese – come ci si augura nella lettera di Lincoln – ma abbia anche prodotto migliaia di morti, mercenari e disertori che si muovono spesso senza meta per il paese, unionisti e confederati che ancora si odiano, ex schiavi che cercano ancora la libertà. Se la nazione è di nuovo unita ma fatica a trovare una sua nuova identità – a differenza di *Inglorious Basterds* e *Django Unchained* che reimmaginano la storia – *The Hateful Eight* ricostruisce la narrazione storiografica e la mitologia immaginativa attraverso uno spaghetti western propriamente americano in cui tra la natura ostile e l’emporio isolato, gli otto personaggi rappresentano il periodo chiave della rifondazione e della definitiva ascesa internazionale del paese: Ruth, il boia, e Mannix, lo sceriffo, rappresentano la legge, mentre Daisy Domergue e suo fratello Jody coloro che hanno infranto la legge; il Maggiore Warren e il Generale Smithers sono stati rispettivamente ufficiali dell’esercito unionista e di quello confederato; Joe Gage è il *self-made man* che è diventato ricco grazie al suo bestiame; l’inglese Oswald Mobray e il messicano Bob rappresentano il passato coloniale e il presente imperialista della nuova nazione. Anche gli spazi che occupano i personaggi sono figurativi: la diligenza, con la sua idea di movimento e di esplorazione degli spazi, rimanda alla formazione dell’identità della nuova nazione; l’emporio, simbolo di incontri e transazioni commerciali, indica l’affermazione e l’espansione della società americana.

La Ricostruzione tra politica e postmoderno

In trappola insieme quei ragazzi in una stanza con fuori una bufera di neve, dagli delle armi e guarda cosa succede.
(Quentin Tarantino)²⁹

La linea politica e ideologica sottesa alla lettera di Lincoln sembra fissare i paradigmi entro i quali ogni personaggio definisce il proprio io e conquista una propria posizione; ma negli Stati Uniti della seconda metà dell’Ottocento, delineare la propria identità significa ricollocarsi all’interno della nuova realtà americana, trovando

posto in una carrozza, intrecciando alleanze, giustiziando colpevoli, in ogni caso affermando e gestendo forme di potere personale e collettivo attraverso l'uso della violenza. In fondo, lo stesso regista ha affermato che *The Hateful Eight* è incentrato sulla violenta storia del razzismo americano che è ancora presente nel paese: "Infine, si parla e si affronta la questione della supremazia bianca. Ed è questo di cui parla il film".³⁰ Sostenitore del movimento Black Lives Matter e dei Rise Up contro le violenze perpetrate dai poliziotti nei confronti di cittadini afroamericani – scelta che gli è costata il boicottaggio da parte di alcuni sindacati delle forze dell'ordine – Tarantino ha deciso di marcare politicamente e ideologicamente il suo lavoro in un momento in cui gli Stati Uniti "non sono mai stati così divisi dai tempi della Guerra civile".³¹

La Guerra civile si sarà anche conclusa centocinquanta anni fa ma le polemiche sulla bandiera e sui monumenti confederati dimostrano come le questioni di razza, classe sociale e genere sessuale che avevano determinato e caratterizzato la secessione siano ancora attuali e dividano un paese che – oggi come allora – sembra costruire il proprio presente tra la speranza del futuro e la paura del passato. La lettera di Lincoln, così, oltre a essere uno strumento funzionale allo sviluppo narrativo – il lasciapassare presidenziale del maggiore Warren – è soprattutto un mezzo per ricontestualizzare l'età della Ricostruzione nella modernità e, nello stesso tempo, ancorare il presente al passato. Questo doppio collegamento storico si palesa nei due passaggi chiave della lettera. Le due frasi "I tempi cambiano con lentezza, ma con certezza" e "Abbiamo ancora di certo molta strada da fare, ma, mano nella mano, io so che arriveremo in fondo" sembrano parafrasare le due celebri affermazioni di Martin Luther King "L'arco dell'universo morale è lungo ma inclina verso la giustizia" e "Sogno che [...] bambini e bambine neri saranno in grado di unire le loro mani con i bambini e bambine bianchi come fratelli e sorelle".³² Attraverso la logica dei continui rimandi tra realtà e finzione che caratterizza il film, Tarantino crea un gioco intertestuale in cui la citazione permette non solo di interpretare il contesto storico di *The Hateful Eight* alla luce di quanto auspicato da King ma di proiettare nel post Guerra Civile i sogni di un leader del movimento dei diritti civili che, a cento anni di distanza, sembra riprendere quello che avrebbe desiderato Lincoln.

E allora ha ragione Tarantino: "È un film politico, è vero. Il più politico di tutti i miei otto film".³³ Ma *The Hateful Eight* è anche un film postmoderno in cui politica e ideologia ruotano intorno a un simulacro, la lettera di Lincoln, che non ha alcuna relazione con la realtà e, ciononostante, sembra essere assolutamente vero.³⁴ Più vero del vero, proprio come quell'emporio in cui si raccontano storie vere o false, o forse, vere e false, che comunque sono le storie del mito americano.

NOTE

* Dottore di Ricerca in Generi Letterari, Enrico Botta si occupa di letteratura statunitense del Settecento e dell'Ottocento. Ha tenuto interventi in convegni nazionali e internazionali, e ha pubblicato saggi sulla letteratura, sul cinema e sulla musica americana. Nel 2017 è uscito il suo volume *Fate in His Eye and Empire on His Arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense* (La scuola di Pitagora).

- 1 *The Hateful Eight*, Quentin Tarantino, Shiny Penny-Film Colony, The Weinstein Company 2015, [21:11-21:15]. D'ora in avanti, le citazioni da *The Hateful Eight* sono tratte dalla traccia audio italiana del dvd e sono indicate con il relativo minutaggio tra parentesi quadre. Tutte le altre citazioni dall'inglese sono tradotte da chi scrive.
- 2 Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1994. La tesi del simulacro di Baudrillard è già stata applicata da Aaron Anderson al film di Tarantino *Death Proof*. Si veda in merito Aaron Anderson, "Stuntman Mike, Simulazione e sadismo in *A prova di morte*", *Moviement*, 5, (2010).
- 3 Robbie Collin, "Quentin Tarantino: 'The Confederate Flag Was the American Swastika'", *The Telegraph*, 7/03/2016.
- 4 Su questi punti si vedano, in particolare, Brian Formo, "*The Hateful Eight* Ending Comparison: How Does the Movie Differ from the Original Script?", *Collider*, 4/01/2016; *The Hateful Eight* di Tarantino diventa un fumetto per Playboy, <http://www.fumettologica.it/2015/11/the-eightful-eight-tarantino-diventa-fumetto-playboy>, 12/11/2015. Strumento particolarmente utile per inquadrare *The Hateful Eight* all'interno della produzione di Tarantino è il volume di David Roche, *Quentin Tarantino: Poetics and Politics of Cinematic Metafiction*, University Press of Mississippi, Jackson 2018.
- 5 James Berardinelli, "*The Hateful Eight*", *Reelviews*, 22/12/2015.
- 6 Peter Bradshaw, "*The Hateful Eight* Review: Agatha Christie with Gags, Guns and Samuel L Jackson", *The Guardian*, 16/12/2015.
- 7 Owen Gleiberman, "Is the *Hateful Eight* Tarantino's Worst?", *BBC*, 18/12/2015.
- 8 A. O. Scott, "Review: Quentin Tarantino's *The Hateful Eight* Blends Verbiage and Violence", *New York Times*, 24/12/2015.
- 9 Serena Fusco, "'A Little Somethin' You Can't Take Off': La storia e il cinema di Quentin Tarantino", *Acoma - Oltre il libro: nuove forme di narritività sugli/dagli USA*, 9 n.s. (2015), p. 69.
- 10 Ivi, p. 76. Considerando la ricezione di *The Patriot* all'interno del contesto politico e ideologico dei Patriot Acts, Donald Pease sostiene che Emmerich ha creato un "fantasy" in grado di trasformare il Sud in uno "spazio geografico esemplare" a partire dal quale celebrare le origini della nazione. Donald E. Pease, *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, p. 147.
- 11 Pease spiega come il *lost causism* ebbe origine durante la fase della Ricostruzione come reazione a quella che i sudisti ritenevano una sospensione dei loro diritti civili a opera del governo federale. La *lost cause* – aggiunge – rappresentò il punto focale di una religione laica che innalzava la Guerra civile a Guerra santa e che considerava martiri i soldati che si erano sacrificati per il Sud. Ivi, p. 145.
- 12 Robbie Collin, "*The Hateful Eight* Review: 'Only Tarantino Can Do This'", *The Telegraph*, 7/01/2016.
- 13 Quentin Tarantino, *Quentin: On Writing the Script for The Hateful Eight*, Youtube, 15/01/2016, <https://www.youtube.com/watch?v=B3k3u49jGDc>, ultimo accesso 12 aprile 2019.
- 14 Rispondendo a una domanda di Yahoo Movies, Tarantino parla dell'idea originaria della lettera: "Non so esattamente da dove provenisse. Essenzialmente, ha preso forma rimbalzando tra i vari personaggi". Jeffrey Slonim, "Quentin Tarantino on the *Hateful Eight* Lincoln Letter", *Yahoo*, 25/02/2016.
- 15 Ibid. Nella prima stesura della sceneggiatura la funzione della lettera è minima e Warren non confessa mai di averla scritta egli stesso: "Nella prima bozza," spiega il regista, "compare soltanto nella diligenza: il Maggiore Warren la tira fuori e ne parla con Ruth. Questo è tutto. Non viene più menzionata. Ma quella era solo la prima bozza. Sapevo che avrei ancora avuto a che farne, ma non ero pronto". Nella stesura definitiva della sceneggiatura, Tarantino precisa di aver reso più complessa la funzione della lettera: "E poi, nella seconda bozza, me ne sono occupato ancor di più. E, nell'ultima stesura, l'ho affrontata fino alla fine. Ma era sempre un qualcosa in evoluzione".
- 16 Su tutti, si vedano in particolare l'appena citato studio di Slonim, "Quentin Tarantino on the *Hateful Eight* Lincoln Letter". Un'altra utile analisi è quella di Katherine Cusumano, "Is The Lincoln Letter Real?", *Bustle*, 06/01/2016.
- 17 Come sostiene A. O. Scott, "A un certo punto, [...] *The Hateful Eight* si trasforma da un'esplosione dell'astio razziale in un'orgia di misoginia elaboratamente giustificata". ("Review: Quen-

tin Tarantino's *The Hateful Eight* Blends Verbiage and Violence", cit.) Molti critici hanno enfatizzato il trattamento violento riservato a Daisy Domergue: tra questi si vedano gli articoli di Matt Zoller Seitz, "The *Hateful Eight* Movie Review", *Roger Ebert*, 22/12/2015, <https://www.rogerebert.com/reviews/the-hateful-eight-2015>, ultimo accesso 24 aprile 2019; Juliette Peers, "Elaborately Justified Misogyny: *The Hateful Eight* and Daisy Domergue", *The Conversation*, <http://theconversation.com/elaborately-justified-misogyny-the-hateful-eight-and-daisy-domergue-53046>, ultimo accesso 12 marzo 2019. Ciononostante, c'è chi parla di uguaglianza dei sessi e addirittura di femminismo: "A Feminist Defense Of Quentin Tarantino", <https://bust.com/movies/15393-a-feminist-defense-of-quentin-tarantino.html>, ultimo accesso 24 aprile 2019; Sophie Besl, "Let's All Calm Down for a Minute About *The Hateful Eight*: Analyzing the Leading Lady of a Modern Western", *Bitch Flicks* btchflicks.com/2016/01/the-hateful-eight-analyzing-the-leading-lady-of-a-modern-western.html, <<http://btchflicks.com/2016/01/the-hateful-eight-analyzing-the-leading-lady-of-a-modern-western.html>>, ultimo accesso 24 aprile 2019; Kristopher Tapley, "Claims of *Hateful Eight* Misogyny 'Fishing for Stupidity,' Harvey Weinstein Says", *Variety*, 26/12/2015.

18 Non è un caso che la donna venga sempre inquadrata ammanettata a John Ruth, forse il più americano dei personaggi, che simbolicamente continua a tenerla sotto controllo anche dopo morto.

19 Sostiene in merito Tarantino: "È un'opera che ha del teatrale. È la versione western de *Le lene*". Claudia Casiraghi, "The *Hateful Eight*? 'È la versione western de *Le lene*'", *VanityFair.it*, 29/01/2016.

20 Richard Brody, "The *Hateful Eight*: Quentin Tarantino's Playfully Adolescent Filmmaking", *Newyorker*, 01/01/2016.

21 Quentin Tarantino, *The Hateful Eight: A Screenplay*, Grand Central Pub, New York-Boston 2015, p. 42.

22 Steve Chagollan, "Quentin Tarantino Tackles the Western in Classic Roadshow Fashion", *Variety*, 21/12/2015.

23 Collin, "Quentin Tarantino: 'The Confederate Flag Was the American Swastika'", cit.

24 L'opera – sostiene Tarantino – contiene una serie di generi differenti: "In superficie è un western ma c'è un elemento horror, un elemento comico e poi assolutamente un elemento misterioso che si inseriscono"; il film rientra nel sotto-sotto-genere dei film western: "Una delle cose di questo western riguarda il fatto che mi piace occuparmi di generi, ma mi piace anche trattare di sottogeneri. Quindi ci sono i western, e poi ci sono gli spaghetti western. In questo caso c'è anche il sotto-sotto-genere degli 'snow western': non ce ne sono molti, ma ci sono". Chris Tilly, "The Movies That Influenced *The Hateful Eight*", *IGN*, 05/01/2016.

25 Ciononostante, a differenza dei modelli tradizionali, qui i veterani non pensano al proprio futuro in termini di investimenti nelle ferrovie e corse all'oro. Scott, "Review: Quentin Tarantino's *The Hateful Eight* Blends Verbiage and Violence", cit.

26 Lane Brown, "In Conversation with Quentin Tarantino", *Vulture*, 24/08/2015. Considerando l'ambientazione storica e il fatto che i due protagonisti – Ruth e Warren – sono entrambi cacciatori di taglie, il primo bianco e il secondo nero, i parallelismi con *Django Unchained* sono evidenti. Alla base dei due film, infatti, ci sono i temi della schiavitù e della secessione, affrontati prima e dopo la conclusione della Guerra Civile. Su questo punto è interessante l'articolo di Luca Celada, "Gli otto odiosi si sfidano nella neve", *Il Manifesto*, 22/04/2014.

27 Stefano Rosso, *Le frontiere del Far West: forme di rappresentazione del grande mito americano*, Shake edizioni, Milano 2008, p. 119.

28 Lawrence Buell, "The Unkillable Dream of the Great American Novel: *Moby-Dick* as Test Case", *American Literary History* XX, 1/2 (2008), p. 134.

29 Ben Child, "First Image from Quentin Tarantino's *The Hateful Eight* Revealed", *The Guardian*, 08/05/2015.

30 Facendo riferimento al rapporto tra *The Hateful Eight* e l'uccisione di cittadini africani americani da parte di poliziotti bianchi a Baltimora, Ferguson e Charleston, Tarantino precisa: "Mentre giravamo e mentre i fatti dell'ultimo anno e mezzo continuavano ad accadere, il film divenne sempre più saliente di quanto avremmo mai potuto immaginare." Collin, "Quentin Tarantino: 'The Confederate Flag Was the American Swastika'", cit.

31 *Ibidem.*

32 Martin Luther King, *A Testament of Hope: The Essential Writings and Speeches*, HarperOne, San Francisco 2003, p. 277, p. 219.

33 Enrico Deaglio, "Tarantino: *The Hateful Eight* è il mio film più politico", *Repubblica.it*, 15/01/2016.

34 Su questo punto rimando ancora al volume di Baudrillard ma anche a quello di Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham 1991.

“Un capitolo da un romanzo mai scritto”: la testualità della voce materna in *Transcendental Wild Oats* (1873) di Louisa May Alcott

Raffaella Malandrino*

Transcendental Wild Oats di Louisa May Alcott è probabilmente il resoconto più suggestivo della breve esperienza agrocomunitaria di Fruitlands, fondata nel 1843 da Bronson Alcott e da un gruppo di filosofi trascendentalisti, tutti fermamente credenti nella coesistenza di puri principi spirituali con un forte riformismo sociale e pedagogico, perseguibile attraverso il vegetarianesimo, l'autosufficienza economica, la non violenza e un'interazione sociale e lavorativa egualitaria.

Concepito in forma di romanzo, il cui afflato utopico avrebbe dovuto celebrare l'idealismo di Bronson contro le forze del materialismo, *Transcendental Wild Oats* apparve sul giornale *The Independent* nel 1873, riportando il sottotitolo “A Chapter from an Unwritten Novel”. Offrendosi come breve *memoir* satirico, il racconto fornì all'autrice il materiale narrativo per esprimere le proprie prospettive su problematiche di genere, sulle relazioni familiari e sul lavoro,¹ evidenziando le enormi esigenze affettive e materiali che ricaddero sull'unica donna della comune, la madre di Louisa, Abigail, e quanto nei principi di autosufficienza dell'ideologia utopica e nel conseguente fallimento dell'impresa a stento si fossero considerate le necessità pratiche dell'esistenza.

Uno dei motivi principali della disfatta di Fruitlands, fu, difatti, l'impossibilità concreta di produrre cibo a sufficienza per tutti, in parte dovuta all'inesperienza agricola dei consociati, e in parte a una persistente propensione all'inattività: lacerata da crescenti tensioni, trascinata dall'individualismo dei suoi membri e da atteggiamenti bizzarri e maniacali, dopo solo sette mesi la comune, ormai alla deriva, dovette capitolare nel gennaio del 1844. Gravemente indigenti, gli Alcott furono costretti a ricorrere all'aiuto di alcuni vicini, e fu solo grazie al coraggio e allo spirito pratico di Abigail che la famiglia riuscì a rimanere coesa e a risollevarsi negli anni successivi, non senza risentire, tuttavia, degli effetti traumatici di quell'esperimento sociale.²

Incluso tra le opere “alternative” di Louisa May Alcott – i numerosi articoli, i racconti gotici e le *spy stories* che hanno restituito un profilo diverso dell'autrice di *Little Women* (1868) e di famosi romanzi destinati a giovani lettori – *Transcendental Wild Oats* fu ripubblicato negli Stati Uniti a metà degli anni Settanta dopo decenni di silenzio editoriale, riflettendo le spinte revisionistiche nei confronti del canone letterario statunitense e il contributo di una *scholarship* femminista impegnata a “recuperare” l'opera di Alcott³ e di altre scrittrici dell'Ottocento americano. Della tradizione letteraria utopica che proliferò soprattutto dalla seconda metà dell'Ottocento si mise in rilievo, in particolar modo, l'opera di Elizabeth Stuart Phelps

(*The Gates Ajar*, 1869), Mary Howland (*The Familistère*, 1874), Rebecca Harding Davis (*The Harmonists*, 1866) e Charlotte Perkins Gilman (*Herland*, 1915), autrici che avevano svelato i presupposti patriarcali soggiacenti all'utopismo americano, proponendo un paradigma narrativo volto a scardinare l'quanto semplicistica sintesi tra utopia ed eguaglianza di genere nel simultaneo e "naturale" annullamento reciproco del capitalismo e del patriarcato. Volto a documentare i lasciti delle prime esperienze comunitarie americane,⁴ il racconto di L. M. Alcott si inserì quindi nella scia delle moderne narrazioni utopiche del femminismo, offrendo una visione retrospettiva e alternativa di quel territorio idealizzato della domesticità vittoriana, rivelando quanto questa, invece, incorporasse le realtà concrete della maternità e le durezza del lavoro fisico, e ponendo una sfida critica al radicalismo degli ideali maschili nella rivalutazione dell'idea di famiglia, tradizionalmente intesa come scenario *naturalizzato* della sfera femminile, ma di fatto, luogo in cui si perpetuavano forme di dominio patriarcale.⁵ Formazione fondata su legami tanto biologici quanto più socialmente inclusivi, la Consociata Famiglia di *Transcendental Wild Oats* è reinscenata, carica di ambiguità, su un duplice livello: innanzitutto, attraverso il recupero della centralità della madre dell'autrice Abigail, capace di ri-formare relazionalità forgiate da principi di mutua dipendenza, che, per quanto conflittuali, emergono contro le radicali pretese maschili di autosufficienza rispetto al mondo delle necessità materiali; come suggerisce l'esito fallimentare della comune, l'autonomia promossa dai suoi membri finì per non distaccarsi di molto dal successo, nell'era jacksoniana, del mito del *self-made man*, a cui il riformismo trascendentalista aveva opposto una visione comunitaria e antimaterialista, ma che, in realtà, finì per replicare dinamiche di sfruttamento lavorativo delle donne e dei bambini.⁶ In seconda istanza la narrazione reintegra, con misurato sarcasmo, il fatale idealismo di Bronson Alcott, rimettendo a fuoco il potenziale sperimentale e il progressismo pedagogico al cuore del progetto comunitario.

Se, al volgere del racconto, i lettori sembrano essere ricondotti alle convenzioni del sentimentalismo e rassicurati dal salvifico potere morale della madre, tanto conforme ai ruoli di genere prescritti nel XIX secolo, la costruzione *performativa* del personaggio di Abbie Alcott – la Hope Lamb allegorica del racconto – si svincola, tuttavia, sia dal sovradeterminato ideale culturale della donna sacrificale, passiva e arrendevole, sia da quello della matriarca domestica e insulare, detentrici di valori etici disincarnati e predeterminati. Il "rientro" a una testualità addomesticata, infatti, si muove su orizzonti di fuga che restituiscono alla voce materna la funzione di *raccordo* di mediazioni intersoggettive: piena di dissacrante cinismo – orchestrato, nelle parole della stessa Alcott, "dal cipiglio benevolo e dalla bocca pronta a fulminare il vizio" (28) di Abigail, il cui "senso dell'umorismo l'aveva sostenuta in molte circostanze incresciose" (48) – la ricostruzione trans-storica di Fruitlands valorizza infatti il rapporto tra utopia e pratica sociale, sostenuto da un'energia mediatrice nella quale non esistono barriere tra spirito e azione, ma imperativi che si confrontano reciprocamente in risposta immediata a momenti di crisi.⁷

Il sé scrivente fra pubblico e privato: la ricostruzione biografica di Fruitlands (1843-1844)

L'opera di Louisa May Alcott risulta particolarmente rilevante per una riflessione femminista che, riarticolando il paradigma delle sfere separate, ha evidenziato quanto il *gender* intersecasse il dinamismo letterario della società americana del XIX secolo. È soprattutto la produzione più matura, nell'uso consapevole dei drammi e delle convenzioni della letteratura sentimentale, a rivelare la capacità dell'autrice di manipolare, trasformare e re-dirigere metanarrativamente l'immaginario della propria epoca, nonché di ridefinirne i codici morali ed estetici attraverso le vicissitudini di protagoniste femminili profondamente coinvolte nella vita lavorativa e domestica, ambiguamente sospese tra ruoli tradizionali e aspirazioni personali.⁸

Proiettata, quindi, tra una consapevolezza formale e un personale spirito riformista, la sensibilità letteraria di L. M. Alcott si snoda in un confronto altrettanto attivo con le dinamiche del mercato editoriale: se, da un lato, l'autrice trasse certamente beneficio dall'industria editoriale di massa e dall'accessibilità ai lettori della sfera privata e pubblica di coloro che Nathaniel Hawthorne definì "mob of scribbling women", dall'altro sfruttò i modelli autoriali del tempo per criticare le politiche di *gender* sia del mercato, sia delle dinamiche sociali ed economiche sessualizzate che questo rifletteva, e – al culmine della sua popolarità – attivò strategie per dirottare lo "sguardo desiderante" dei suoi lettori, rifiutando di concedere pienamente la propria identità di scrittrice e il proprio materiale narrativo a interpretazioni riduttive e accomodanti.

Nell'epoca in cui pubblicò *Transcendental Wild Oats* Louisa vantava una solida carriera a tempo pieno, grazie alla quale riuscì a garantire alla sua famiglia, notoriamente vessata da ristrettezze economiche, una stabilità abitativa e materiale. Come molte scrittrici dell'epoca e ben prima dello strepitoso successo di *Little Women*, aveva principalmente tratto la sua sussistenza dal dinamismo della stampa periodica, contribuendo con più di 270 opere, tra racconti sentimentali e *ghost stories*, a numerose riviste; da una salda posizione di figlia responsabile della serenità familiare, si rivolse, quindi, con maggiore disinvoltura e con lo sguardo maturo di una narratrice eclettica all'esperienza d'infanzia nel circolo dei filosofi trascendentalisti.

Transcendental Wild Oats esplora le tensioni sociali e culturali che emersero fra le menti cofondatrici di Fruitlands: da un lato, Charles Lane, caratterizzato dal nome e dal personaggio tirannico di "Timon Lion", e dall'altro Bronson Alcott, un "Abel Lamb" dalla personalità mite e dubbiosa, ma colma delle aspirazioni più pure, accompagnato dalle quattro figliette e dalla moglie, Hope Lamb. Altri membri si unirono al gruppo, così che alla fattoria finiranno per dimorare tredici persone.

I rigori della quotidianità comunitaria prevedevano sveglie all'alba, dolci fredde, l'astensione da ogni prodotto di origine animale e da stimolanti. Ai consociati era permesso indossare esclusivamente indumenti di lino, poiché cotone e lana derivavano dallo sfruttamento di schiavi e animali; era bandito, per gli stessi principi di non-violenza, l'uso di buoi per arare il terreno, e i pasti, puri e frugali, si limitavano ai frutti provenienti dalla coltivazione diretta della terra. Rifiutando "gli affanni e le ingiustizie di un'esistenza sottoposta alle leggi del guadagno" (31)

i membri della comune giuravano fedeltà al principio di crescita divina “nell’essere, piuttosto che Fare” (43) e attraverso una “fiduciosa disponibilità” a compiere attività confacenti alla propria volontà, piuttosto che un “ottuso agire” (43).

Ben presto le immediate conseguenze di questi fondamenti rivelarono quanto il peso del lavoro fisico nel fornire regolarmente cibo e nell’affrontare le sfide dell’ambiente naturale ricadesse principalmente sull’unica donna, e nelle circostanze più critiche, sui bambini della comune: come si evince dai *journals*, con il trascorrere dei mesi Abigail Alcott mostrava una frustrazione crescente per l’immenso carico di incombenze sulle proprie spalle, tanto che l’atteggiamento generale del movimento si riassume efficacemente nella battuta caustica di Sister Hope – “Solo una donna!” (60) – quando, nel racconto di Louisa, una visitatrice chiede se la comunità disponga di bestie da soma. Se, quindi, la sopravvivenza a Fruitlands finì per costituire una priorità quotidiana, ancora più difficile sembrò il confronto con l’inveterata e ottusa misoginia dei consociati: “Sulla Signora Alcott ricade il peso di troppo lavoro”, riconosce Charles Lane in una lettera a David H. Thoreau, non senza prima lamentare che “la più grande necessità [alla fattoria] è una valida compagnia femminile”.⁹ Ulteriormente esacerbata dalle defezioni da compiti di autosostentamento, ben presto la situazione degenerò nella disfatta, con il riconoscimento che il perpetuarsi della divisione sessuale del lavoro e l’incapacità di eradicare, o almeno di redistribuire con pari responsabilità il lavoro fisico avevano finito per avvelenare il patto comunitario.¹⁰

Da un livello più profondo, tuttavia, affiorano tensioni ideologiche che interrogano lo statuto stesso della Consociata Famiglia, e in particolare il ruolo della famiglia biologica: se per Charles Lane questa costituiva un ostacolo ingombrante al sé trascendentale, ed era destinata all’estinzione in aggregazioni sociali più ampie, nella visione di Bronson Alcott la famiglia assumeva la struttura di un’“arbore-scenza” simultaneamente radicata alla realtà terrena e tesa alla trascendenza, una sintesi di materia e spirito coestensiva alla manifestazione della natura divina.¹¹ Ancora una volta, le conseguenze delle speculazioni filosofiche dei cofondatori, vissute come ulteriore violazione dei propri campi di intervento – o come vera e propria usurpazione psichica – si abbattono sulla donna. Preso tra i dissidi di Lane e di un’Abigail in tenace difesa del benessere dei consociati più giovani, Bronson Alcott contemplò l’abbandono dell’impresa per trasferirsi presso gli Shakers, una comune che, al contrario di Fruitlands, si rivelava duratura ma ancora più rigidamente organizzata su regole di separazione sessuale e di celibato. Proprio la rimozione concettuale della corporeità femminile, ulteriore impedimento al raggiungimento della purezza esistenziale, costituiva, infine, il sottaciuto terreno di scontro delle incongruenze ideologiche e fattuali dell’esperimento,

Inscenando la famosa *death bed scene* vittoriana, in cui, in preda all’angoscia del fallimento, Abel Lamb / Bronson Alcott decide di ritirarsi nella sua stanza a morire di inedia, la voce narrante di *Transcendental Wild Oats* volge lo sguardo retrospettivo a quei giorni esaltando il potere della madre eroica: alla fine, dopo aver salvato parte del raccolto, messo al sicuro la famiglia e resuscitato il marito, la donna decide di chiudersi alle spalle le porte dell’utopia al grido accorato di “lascia tutto a Dio – e a me. Lui ha fatto la sua parte; adesso io farò la mia” (82).

Dall'appropriazione delle convenzioni formali del sentimentalismo letterario e della "culture of sympathy" ascritta al potere materno si snoda, sempre più incalzante, una narrazione che sovverte l'ordine dell'"impero della madre" decretato dal pensiero dominante borghese: non più spazio accomodante o serena fermezza, ma scenario di disgregazioni familiari e spazi respingenti, Fruitlands emerge, distopicamente, come campo di sottrazioni del sé. Nell'*incorporazione* narrativa della madre, seguita dalla sua restituzione a un sé narrabile, tuttavia, Louisa rielabora un modello materno non meramente biologico ma esposto, relazionale e teso all'azione: da questo modello, snodo di proiezione a ciò che di lì a pochi decenni sarebbe confluito nelle mosse emancipatorie della *New Woman*, nelle rivendicazioni operaie e nelle lotte per il suffragio, l'autrice rimette in circolo una storia di vita intessuta, inestricabilmente, alle molte altre storie della comune, in dialogo e in aperto confronto con i principi riformatori del trascendentalismo paterno e della Consociata Famiglia.

Operando un ribaltamento della visione catastrofica di Fruitlands, *Transcendental Wild Oats* emerge quindi come "spazio intersoggettivo",¹² il cui potenziale riformista, che modellò in maniera decisiva la concezione di Louisa sulla famiglia e sull'istruzione, riverbera nelle sue prospettive più mature sui rapporti sociali, sia nella sfera domestica sia nell'ambito pubblico e creativo. Indiscutibili fonti di ispirazione, le immagini parentali del testo si stagliano da tale prospettiva, attraverso la voce narrante della ragazzina undicenne che fu testimone diretta dell'esperienza: come molti trascendentalisti, che nutrono le proprie esperienze intellettuali nella dimensione intima e privata del *journal* per riproiettarle su una piattaforma pubblica, Bronson Alcott provò a tradurre i principi trascendentalisti su un piano di ampia portata sociale e pedagogica, coinvolgendo persone di ogni età. I biografici alcottiani evidenziano quanto le sue vedute, che nei decenni antecedenti alla Guerra civile erano considerate inusualmente radicali, costituirono il substrato ideologico in cui crebbe una generazione circondata da un ambiente simile a un esperimento scientifico di stampo comportamentistico,¹³ documentato dalle regolari annotazioni del pedagogo sui progressi di ogni figlia, secondo la convinzione che l'innato spirito divino di ciascun individuo potesse emergere solo se questo, sin dall'infanzia, veniva esposto a influenze amevoli e moralmente tempranti, all'abnegazione materiale e alla resistenza a impulsi mondani, e, al contempo, a una totale libertà artistica e intellettuale. Concepire Fruitlands, quindi, significò ripartire da quei principi formativi che avevano guidato un simile esperimento fondato dallo stesso Bronson nel 1836, la Temple School, volti a rafforzare l'innato intuito morale e spirituale dei bambini; a Fruitlands, dove la coesistenza tra *wilderness* e natura addomesticata favoriva ulteriormente tali aspirazioni, i bambini partecipavano attivamente all'utopismo riformista, in un regime di autodisciplina, ma anche di selvagge scorribande nella magnifica natura circostante, come viene suggestivamente riportato nei diari del periodo. Strumento per eccellenza di quella "disciplinary intimacy" sotto la cui egida si sarebbe strutturata la cultura disciplinare dominante nel corso del secolo,¹⁴ la scrittura diaristica ebbe un'ineguagliabile funzione per il gruppo dei filosofi trascendentalisti, in quanto attività simultaneamente privata e collettiva, e, nel

caso dei bambini, importante officina iniziatica di auto-formazione e coscienza di sé, non di rado sottoposta all'intervento panottico della comunità e alla vigilanza genitoriale. Furono proprio il *journal* e le dinamiche di lettura e di accesso al sé sperimentate in esso a soggiacere alla diffusione della narrativa autobiografica di Louisa May Alcott e all'economia testuale di *Transcendental Wild Oats*: durante il periodo comunitario Abigail e le sue figlie erano solite scambiarsi una prolifica corrispondenza sulla propria esperienza attraverso diari personali che servivano da serbatoi per lo scambio di lettere, messaggi e composizioni letterarie. La scrittura diaristica, quindi, creò un resoconto "sotterraneo" e alternativo, al femminile, dello stesso progetto che Lane e Alcott promuovevano in quei mesi su una piattaforma pubblica attraverso conferenze e pubblicazioni: una narrazione, tuttavia, spesso soggetta all'ispezione patriarcale di Bronson, volta a censurare o attenuare le conseguenze fallimentari dell'impresa sulla coesione familiare e il malcontento che ne emerse.¹⁵

Riterritorializzazione e deterritorializzazione testuale, quindi, si alternano nel racconto: è dalla riesumazione di tracce celate o dimenticate che l'organizzazione narratologica tende, da un lato, alla reintegrazione di *tutti* gli sforzi intellettuali di Fruitlands, quelli su cui si fondavano i principi di eguaglianza e opportunità per i consociati uomini e donne ma che, di fatto, le circostanze storiche sottrassero ad Abigail, costretta all'ambiente domestico e stremata dal troppo lavoro. Se, tuttavia, in termini lacaniani, la Legge del Padre opera esplicitamente tra i registri del linguaggio, Louisa, elaborando una contromemoria degli alti ideali di formazione intessuti in molta della sua produzione giovanile, procede per strappi narrativi e su una struttura frammentaria che sembra resistere all'influenza di Bronson come arbitro della sua espressività artistica, sollevando invece il velo, attraverso l'ironia e un'economia testuale breve e condensata, sui momenti "opachi" dell'esperienza comunitaria, restituendoli trasversalmente in interiorità mutilate e specularità represses. Il sottotitolo del racconto, "A Chapter from an unwritten romance", non appare dunque casuale, in quanto preannuncia l'intento dell'autrice di evitare l'orizzonte epistemologico del *romance*, deludendo probabilmente le aspettative dei suoi lettori, nonché dello stesso Bronson: a quest'ultimo, infatti, declinò l'invito a dedicare un'intera biografia, sottraendo il linguaggio della "figlia virtuosa" e acquiescente alla celebrazione delle gesta paterne.¹⁶

Voice-over metadiegetico, l'io biografico del *memoir* non si svela mai apertamente, se non attraverso commenti esplicativi o sagacemente moraleggianti rivolti ai lettori, reticenza ulteriormente avvalorata dal fatto che niente o poco, per esempio, viene rivelato dei giovani consociati: silenziosi ed eterei spettatori interni delle dinamiche che li circondano, i bambini del racconto appaiono mentre bisbigliano, dormono o zampettano dietro gli adulti. Fulcro parodico dell'immaginario vittoriano di innocenza, nonché del fervore comunitario, incapsulati in un circuito di eccessi e repressioni, vigilano su qualsiasi trasgressione (è uno dei "peeping children" – per prendere in prestito una definizione di Leslie Fiedler¹⁷ – a fare la spia su Miss Gage, la fugace Anna Page respinta dalla confraternita per aver mangiato una coda di pesce), orbitano intorno alle bizzarre attività dei consociati, e convergono, come gli altri personaggi, al lume serale di Hope Lamb, dove la

donna impegna gli unici momenti di riposo a rammendare abiti. Se il ruolo di Hope diventa il punto focale dell'intreccio narrativo, sembra che attraverso il gioco del suo "gettar luce" (49) – un "game" che rinvia ambiguamente al riverbero di una "battaglia" intrapresa attraverso l'incessante lavoro fisico e affettivo – fluisca senza sosta l'emanazione trascendentalista di un'energia capace di intrecciare materia e spirito, laddove l'azione e la prassi umana non costituiscono un ostacolo, ma divengono il puntello di una progressiva elevazione dell'esistente.¹⁸ E a questa immagine si affianca una proiezione trasversale del sé adulto di Louisa, che nel circolo del lavoro esperisce il suo rapporto con la scrittura e una *authorship* intesa non come semplice espressione di professionalità artistica, ma estensione letteraria della laboriosità e del nutrimento ereditati tanto dall'esperienza materna quanto dalla messa in pratica dei principi di *self-reliance*. Non privo di incertezze e di difficoltà, questo rapporto è adombrato dall'introiezione consapevole di modelli di riferimento morali ed estetici, con cui spesso l'autrice si è confrontata in maniera ambigua o recalcitrante;¹⁹ ponendo al centro del suo discorso narrativo l'ordine simbolico del materno,²⁰ tuttavia, Louisa intraprende un circuito di mediazione che tende a una rispondenza feconda tra la sua realtà di soggetto scrivente e le sue rappresentazioni, e rilancia quegli stessi principi proprio attraverso la pratica della dicibilità.

Nella "ribellione vocale" di Hope Lamb – un deliberato rifiuto dei principi patriarcali di Fruitlands, ma soprattutto una strategia narrativa di auto-svelamento dei loro limiti – Louisa May Alcott esprime la sua critica al modo in cui la forzatura dell'ambiente domestico minaccia di spegnere il potenziale sovversivo di quelle *unruly tongues*²¹ che a molti dei personaggi femminili della sua narrativa viene intimato di trattenere o censurare per conformarsi agli ideali vittoriani di rispettabilità morale e sociale.²² Ben consapevole dei rischi di un circuito chiuso – reciprocamente costitutivo e implicativo – fra "domesticità" e semplificazione discorsiva, la sperimentazione testuale di *Transcendental Wild Oats* tende a ricreare una relazione con il linguaggio in grado di far erompere i momenti repressi, soppressi o dimenticati dell'esperienza femminile: attraverso di essi la voce narrante redime la voce materna, ne accoglie la richiesta di ascolto, ed esplora il conflitto e la contraddizione come potenziali forme di energia, volte a rimettere a fuoco il peso di modelli culturali e a mobilitare un discorso sulla differenza che non sovrappone l'esperienza femminile alla cultura codificata, ma segna, in relazione a questa, una problematica e viva interazione.

Restituire un'utopia infranta. La matrice relazionale in *Transcendental Wild Oats* (1873)

La seguente lettura di *Transcendental Wild Oats* rintraccerà il reciproco formarsi di madre e figlia come donne e artiste, le cui voci, sorte dalla condivisione di uno spirito trascendentale e dalla sensibilità di una cultura al femminile, documentano una potente trasmissione di capacità creative e relazionali. A tal scopo mi riallaccero alla lettura di Joan Pfaelzer, secondo cui il paradigma dell'intersoggettività come forza attiva "fra eguaglianza e differenza, fra azione individuale e spazio

collettivo”, invoca, nella figura di Hope Lamb, “il materno *sociale*, volto a estendere un ponte fra le ambivalenti pretese dell’individualismo patriarcale e dell’accludimento e della dipendenza materna, operando fermamente contro le polarità di genere”.²³ In tale prospettiva suggerisco che proprio dal potenziale trans-individuale del personaggio che Louisa attribuisce alla madre, supportato da un palinsesto espressivo debitore della performatività teatrale, a Hope Lamb è restituita una soggettività, manifestazione simultanea della libertà creativa di Louisa e di quella figura materna a cui viene riconosciuto il “gioco” dissimulatorio del dramma, volto a riflettere e a controbilanciare le tensioni fisiche ed emotive soggiacenti all’esperienza comunitario.²⁴

Tale rielaborazione performativa emerge in una delle prime scene dello *sketch*, quando la compagnia dei consociati, giunti in prossimità di Fruitlands, si sofferma ad ammirare la vecchia casa e la natura circostante. Il primo scambio dialogico avviene tra Timon Lion e la signora Lamb, la quale esprime le sue perplessità sull’aspetto remoto e solitario del luogo. Al commento dell’uomo, “La Verità giace in fondo a un pozzo, sorella Hope”, la donna ribadisce asciutta quanto raramente, infatti, la si “possa raggiungere”. Poi, incapace di tenere fermo uno specchio a cui si era aggrappata durante il viaggio sul carro, Hope ne perde la presa: l’oggetto scivola, frantumandosi per terra, e Timon Lion, calpestandone i frammenti, procede inesorabile verso la fattoria dichiarando: “Non vogliamo falsi riflessi, qui” (30).

Il commento, che enfatizza l’aderenza della comunità a una dogmatica abnegazione fisica e materiale (confermando, peraltro, il personaggio di Lane come il tirannico antagonista della narrazione) ne anticipa, paradossalmente, l’inattuabilità. La scena dello specchio rotto, infatti, suggerendo un movimento di fuga proprio dal carattere mitologico e *speculativo* dell’utopia – quel mito che, nei termini di Northrop Frye,²⁵ è volto a contenere e a fornire un’immagine della propria idea di società – diviene un momento cruciale, letteralmente inciso nel testo: è come se, attraverso l’artificio meta-narrativo della *mise en abyme*, espresso da quel “qui” (“Non vogliamo falsi riflessi, qui” – sia il *qui* intradiegetico di Fruitlands, il luogo in cui accaddero gli eventi dell’infanzia di Louisa, sia il *qui* extra-diegetico, cioè l’evento letterario del testo), la voce narrante interpellasse direttamente i lettori “dentro” il racconto, a dislocare il carattere mimetico delle vicende biografiche narrate e a confrontarsi con quell’obbligo di Verità imposto dal patriarcato. La scena, quindi, inaugura una strategia di “diversioni trasversali” dal filo della trama che permettono all’autrice di giocare consapevolmente con la presunta coincidenza tra sé scrivente e forma letteraria, di sovrapporsi e svincolarsi da essa, di operare attraverso le discrepanze fra la realtà e la dissimulazione, riconsegnandosi al pubblico in una nuova forma. È, inoltre, attraverso una sapiente sottrazione della specularità di Hope Lamb che la narrazione mobilita strategie di *gender* per denaturalizzare una femminilità idealizzata, sottraendo il corpo materno della donna alla possibilità di esser letto come *oggetto* riflesso: il linguaggio narrativo reagisce contro la sua iscrizione già pre-determinata nella cultura americana del XIX secolo, moltiplicandosi in frammentarie specularità. Pur aderendo al modello del melodramma domestico e alle convenzioni retoriche vittoriane, la matrice femminile del racconto riaffiora circolarmente alla memoria degli eventi attraverso momenti

elusivi e lacunosi, lungo gli strati dell'ironia e di una giocosa performatività, che sfidano costantemente qualsiasi lettura trasparente del testo e dell'esperienza in esso inscritta.²⁶ Da queste linee di rottura la voce narrante di *Transcendental Wild Oats* orchestra una coreografia tra la voce materna e una laboriosa restituzione del pensiero utopico, inducendo i lettori a confrontarsi, attraverso quest'ultimo, anche con il proprio presente come risultato di forze del passato, quasi invitandoli a interrogarsi sull'immagine riflessa di Fruitlands e a ritrovare, in quegli assurdi tentativi, la dedizione allo sperimentalismo sociale ed ecologico e un preludio all'emergere di movimenti riformisti, dall'abolizionismo al femminismo.

Tra gli strati del racconto appaiono alcuni brani degli scambi epistolari tra Bronson e Lane, pubblicati nel 1843 in *The Dial* e *The Herald of Freedom*, le riviste ufficiali del movimento trascendentalista, volti a sintetizzare il manifesto originale di Fruitlands, "una famiglia in armonia con il primigenio istinto dell'uomo" (28), dove "la vita interiore di ogni membro [...] non verrà mai posta in secondo piano" (30). Alla solenne esposizione di questo idillio, tuttavia, segue una dissacrante destrutturazione: dal rinominare *The Dial* come *The Transcendental Tripod*, alla caleidoscopica descrizione dei consociati, ciascuno portatore di caratteristiche bizzarre ("Cavalieri alquanto bislacchi, e alquanto esuberanti alcuni dei loro pasatempi", 52), fino alla scena in cui la defezione degli uomini durante la stagione del raccolto (definita un'emersoniana "call of the Oversoul", 68) lascia la donna e i bambini a gestire da soli un compito vitale, la voce narrante onnisciente a volte sovrascrive, altre volte affianca i drammatici appelli di Hope Lamb: opponendosi e raccordandosi, al contempo, agli eventi che accadono a Fruitlands, si snodano le battute sarcastiche della donna – "E che tipo di lavoro pensi che ti potrà andare a genio?" (42) –, i commenti ironici – "Spero davvero che si voglia gettare qualche sorta di luce su questa impresa" (40) –, le domande angosciate – "Che ne sarà di noi? [...] Chi ci ripagherà di tutto ciò che abbiamo perduto?" (70) –, che ingenerano compartecipazione e presenza, mediando la sua esperienza femminile e le irragionevoli richieste dell'ordine codificato dal potere patriarcale.

Se, nel susseguirsi dei commenti materni, lo humor che pervade il racconto volge a riequilibrare un contesto *intrinsecamente* relazionale, al sé narrabile rimesso a fuoco viene restituita l'appartenenza all'esperienza sensibile, che, snodandosi attraverso il ricordo, diventa il luogo in cui gli esseri umani si raccontano e in cui germinano le storie,²⁷ dove l'intercalare euforico di "un bel mucchio di risate" (51), "scrosci di risate" (61), "gran divertimento dei piccoli" (55) scandisce il recupero delle circostanze più eccentriche e fatali al successo della comunità, vivificando il senso di quella fugace convivenza collettiva.²⁸ L'impianto narrativo di *Transcendental Wild Oats*, quindi, racchiude un rapporto dinamico con relazionalità che trascendono il successo o il fallimento di un soggetto singolo, separato e a sé stante nella sua eccezionalità eroica, proiettando, invece, un rapporto dialettico fra individuo e società, scandito dal circolo della mediazione materna. Richiamando pratiche di creazione e ri-creazione della vita, cioè della cura dei corpi, della preparazione dei cibi, e della coesistenza quotidiana, lo spazio autoriale stabilito tra madre e figlia è disseminato di transizioni interiori sempre in relazione ad altri esseri umani, ai consociati giovani e a quelli adulti, agli oggetti materiali della quotidianità e a

un'operosità che rende possibile, nelle parole di Luisa Muraro, il ritrovamento di "un punto di vista condiviso, teso verso il mantenimento della vita".²⁹

È in qualche modo inevitabile che la restituzione narrativa di Fruitlands reclami la messa in causa della retorica trascendentalista di un'infalibile legge dell'amore, quella "Unswerving Law of Love" (30) sotto la cui logica universalizzante, ma di fatto invalidante, sarebbe dovuta fiorire l'utopia comunitaria. Di nuovo, sbeffeggiando i termini del manifesto programmatico di Fruitlands, l'autrice punta il dito al disconoscimento patriarcale e alla radicalità di pensiero filantropico, risituando un rapporto con l'amore come impegno attivo a negoziare una relazione con la vita, propria e degli altri, a cominciare dai limiti imposti dal proprio essere viventi.

Questa dislocazione concettuale a cui l'autrice sembra riferirsi può essere chiarita a partire dalle aporie al centro di un frammento giovanile di Hegel, *Die Liebe* (1798), in cui vengono espresse le linee di un fallimento teorico nel concepire l'amore come principio di unificazione e conciliazione tra gli individui, a causa della separatezza dettata dalla presenza del corpo. Se, infatti, questo costituisce un elemento di resistenza tra esseri amanti, resta altrettanto irrisolta un'oggettività dove l'amore si presenta come fondamento del legame tra individuo e comunità, e dove il limite emerge nella relazione proprietaria che ciascuna individualità intrattiene con la realtà materiale.³⁰ Evidenziando, in particolare, la persistente preoccupazione del filosofo di conciliare i caratteri oppositivi dell'esperienza umana, Judith Butler propone una rilettura del frammento, soffermandosi proprio dove il filosofo suggerisce la possibilità di trascendere questa opposizione attraverso la capacità dell'amore di accettare l'impossibilità del suo dissolversi nell'altro, una dissoluzione a cui, proprio per sua natura, aspira e che inevitabilmente genera una pulsione mortifera, attivando una catena di relazioni con il concetto di morte e con il potere mortifero degli oggetti. Il riconoscimento della finitudine, quindi, elemento di una simultanea unificazione e separazione delle coscienze e dei corpi, riporta a un movimento concettuale che Butler definisce la capacità di "sentire ciò che nell'altro è vivente".³¹ È, in breve, l'emergere di una pulsione intersoggettiva, quella che pone di fronte alla responsabilità di mantenere intatta una relazione con la vita, in riferimento sia ai limiti imposti alla corporeità degli esseri umani sia alla dimensione materiale del mondo degli oggetti, la cui presenza media tale relazione.

La riattivazione biografica di Louisa May Alcott, quindi, pare schiudersi proprio su un orizzonte impegnato a sottrarre la narrazione allo spettro della morte, e a negoziare il potere "immortalante" della storia eroica: laddove Bronson desidera che si lasci ai posteri la propria presenza in forma di narrazione biografica, Louisa procede verso la fine del racconto sbaragliando il modello sostanziale e autoreferenziale – compatto – del sé, puntando a ricostruire una storia di vita dal posizionamento prospettico di uno spazio plurale e interattivo, entro cui, rincarando la dose dell'espressività mediatrice della madre, documenta le dissonanze tra le norme implicite o esplicite che definiscono i ruoli dei personaggi.

Seguita dal climax tragico del fallimento e dall'abbandono dell'impresa, la scena di chiusura di *Transcendental Wild Oats* in cui i pellegrini si accingono a lasciare Fruitlands si staglia sullo sfondo di un mesto giorno invernale, richiamando la giornata piovosa del loro arrivo, e inanellando nel circuito narrativo l'immagine di

una mela congelata che, quasi a sintetizzare l'effetto della disfatta, cade ai piedi di Abel Lamb. La battuta consolatoria di Hope – “Non ti sembra, mio caro, che Mele Cadenti potrebbe suonare molto più appropriato?” (82)³² – invita il marito a reintegrarsi nel mondo, suggerendo, tuttavia, la possibilità di rivalutare la fine disastrosa dell'esperimento comunitario in maniera diversa rispetto a un Paradiso perduto. Mentre, infatti, si vedono i superstiti riprendere il sentiero, ed entrambi i genitori allontanarsi a piedi dalla fattoria, la traiettoria visuale della donna traccia un movimento ascendente dalla terra ghiacciata verso “garruli bimbi” (94) appollaiati in cima a una slitta carica di oggetti ammassati. Il trasversale e fugace materializzarsi di una corporeità infantile racchiude nell'aggettivo “rosy”, usato nel testo originale, una floridezza tanto fisica quanto emotiva – il volto colorito e la briosa presenza – estendendosi da una rosea e florida fisicità alla sfera di ciò che è promettente, volto al futuro, pieno di speranza. L'immagine dei “rosy children” esorbita così dal cerchio malinconico di scenari “spazzati dalle intemperie”,³³ liquidando per sempre l'utopia visionaria di Fruitlands, e richiamando, al contempo, una persistente vitalità in seno alla perdita. Proprio nell'espressione “sowing wild oats”, nello scherzoso richiamo a gioiose eccentricità, spesso irresponsabili e improduttive, viene sovvertito il tropo dell'individuo disincarnato dal suo vigore fisico, preso nella logica della mortificazione della carne. *Wild Oats*, inoltre, trasporta la metaforica concatenazione di configurazioni sociali storicamente ricodificate come adiacenti, prossimali, ed esorbitanti dall'addomesticazione di identità e istituzioni che si inscrivono sui corpi. L'esperienza e la restituzione narrativa di Fruitlands in *Transcendental Wild Oats* pare quindi rispondere allo statuto stesso di una filosofia patriarcale con le sue pretese di conoscenza piena, trasparente e sistematica dei soggetti, e volge a contrastarne le derive mortificanti, attingendo al tempo stesso a un immaginario che, nel valorizzare la sperimentazione, continua a sollecitare il divenire, a incoraggiare una trasformazione, e a disseminare una carica di futuro.

NOTE

* Raffaella Malandrino è ricercatrice a tempo determinato di Lingue e letterature anglo-americane presso l'Università di Catania, SDS Ragusa. I suoi ambiti di ricerca e di didattica riguardano la cultura letteraria nordamericana e sud asiatica, le letterature multietniche degli Stati Uniti, i *gender studies* e le letterature della migrazione. È autrice della monografia *Engendering Transatlantic Literary Configurations. South Asian Women's Texts in the Nation and in Diaspora* (La Scuola di Pitagora, Napoli 2017), sulle antologie multiculturali negli Stati Uniti e in India, e di saggi su Bharati Mukherjee, Jhumpa Lahiri e Allen Ginsberg.

1 Oltre al racconto di Louisa May Alcott e le annotazioni diaristiche delle sorelle e della madre, le fonti dirette sull'esperienza di Fruitlands sono scarse. I diari di Bronson, inoltre, andarono interamente smarriti. L. M. Alcott include *Transcendental Wild Oats* in *Silver Pitchers; Laurel Leaves. Original Poems, Stories and Essays* del 1876 (William Gill, Boston), mentre un'ulteriore raccolta di scritti dedicati a Fruitlands fu curata da Clara Endicott Sears nel 1915, *Bronson Alcott's Fruitlands* (Houghton Mifflin, Boston e New York), che comprende i *journals* dei consociati e il racconto di Louisa. In questo saggio le citazioni dal testo originale, con numero di pagina riportato tra parentesi, si riferiranno all'edizione curata da Gigliola Nocera, *Furori Transcendentali/ Transcendental Wild Oats*, Tranchida, Milano 1996, con traduzione a fronte.

2 Concepito sull'onda dei movimenti comunitari che fiorirono dai primi decenni dell'Ottocento, nonché antesignano delle comunità hippie di un secolo più tardi, "Utopian Fruitlands" vide la luce nell'estate del 1843 ad opera di Bronson Alcott e Charles Lane, entrambi ispirati dalle "falangi" socialiste di Charles Fourier, o agricomuni fondate su stili di vita semplici e preindustriali. I consociati si ritirarono in una vecchia fattoria a poche miglia da Concord e in prossimità della comunità Shaker a Harvard e di Brook Farm, dove Nathaniel Hawthorne ambienta *The Blithedale Romance* (1852). In Inghilterra Lane era stato un entusiasta sostenitore della pedagogia di Alcott – a sua volta ispirato dalle teorie progressiste di Johan Pestalozzi – tanto da dedicare una scuola a suo nome: una visita di Alcott in Inghilterra lo convinse a unirsi al progetto riformista, ma nonostante il promettente inizio Fruitlands non sopravvisse al rigido inverno del New England, e i suoi membri abbandonarono progressivamente l'impresa; lo stesso Charles Lane ritirò il proprio supporto finanziario, trasferendosi con il figlio presso gli Shakers; nello sconforto del fallimento, la famiglia Alcott fu l'ultima a lasciare la fattoria. Cfr. Richard Francis, *Fruitlands: The Alcott Family and Their Search for Utopia*, Yale University Press, New Haven 2010.

3 Si vedano le antologie curate da Elaine Showalter, *Alternative Alcott*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ 1988 e Madeleine B. Stern, *Behind a Mask: The Unknown Thrillers of Louisa May Alcott*, William Morrow & Co., New York 1975.

4 Sul riformismo comunitario americano influenzato da Fourier, rinvio a Carl J. Guarneri, *The Utopian Alternative. Fourierism in Nineteenth-Century America*, Cornell University Press, Ithaca and London 1991.

5 Nan Bowman Albinski, "Utopia Reconsidered: Women Novelists and Nineteenth-century Utopian Visions", *Signs*, XIII, 4 (1988), pp. 830-841.

6 Questo aspetto aveva forti connotazioni di *gender*. Il rifiuto del modello di una maschilità assertiva da *breadwinner* fa di Bronson Alcott una figura tanto ammirata per l'imperituro idealismo quanto redarguita da amici e conoscenti a causa delle ristrettezze in cui la moglie e le figlie vissero per lungo tempo. I diari familiari mettono in evidenza l'ambivalente posizione di Abigail, riconosciuta come moglie devota e amorevole, la quale, tuttavia, non di rado lamentava le conseguenze laceranti delle idee del filosofo. Non a caso Louisa descrive il coinvolgimento della madre nel progetto utopico paterno definendola scherzosamente "zavorra per la sua testa fra le nuvole" (58).

7 Jana Argersinger e Phyllis Cole, *Toward a Female Genealogy of Transcendentalism*, University of Georgia Press, Athens 2014, p. 5.

8 In particolare, *Hospital Sketches* (1863); *Behind a Mask: or a Woman's Power* (1866, sotto lo pseudonimo di A. M. Barnard); *Work, a Story of Experience* (1872); *A Modern Mephistopheles* (1877).

9 Si vedano anche le annotazioni diaristiche di Abba Alcott, in Martha Saxton, *Louisa May: A Modern Biography of Louisa May Alcott*, Andre Deutsch Ltd., London 1977, e nell'introduzione critica di Gigliola Nocera a *Furori Transcendentali*, cit., pp. 7-21.

10 Appare profetica l'annotazione di Emerson, dopo una visita alla comunità: "Il sole e il cielo della sera non appaiono più sereni di Alcott e della sua famiglia a Fruitlands. Costoro sembrano aver raggiunto davvero la soglia della liberazione da ogni exteriorità, ed esser sereni per questo [...]. Non li incoronerò di successo prima del tempo. Sembrano ben messi, ora che è Luglio. Staremo a vedere in Dicembre". *Journals of Ralph Waldo Emerson, 1820-1876, with annotations*, cit. in Nocera, introduzione a *Furori Transcendentali*, cit., p.18.

11 Richard Francis, "Circumstances and Salvation: The Ideology of the Fruitlands Utopia", *American Quarterly* 25, 2 (1973), pp. 202-34, qui p. 222.

12 Joan Pfaelzer, "Subjectivity as Feminist Utopia", in Jane L. Donawerth e Carol A. Kolmerten, a cura di, *Utopian and Science Fiction by Women: A World of Difference*, Syracuse University Press, Syracuse, N.Y 1994, pp. 93-106, qui p. 99.

13 John Matteson, "An Idea of Order at Concord. Soul and Society in the Mind of Louisa May Alcott", in Robert Paul Lamb, G. R. Thompson, a cura di, *A Companion to American Fiction (1865-1914)*, Blackwell, Oxford 2004, pp. 452-466.

14 Richard H. Brodhead, *Cultures of Letters: Scenes of Reading and Writing in Nineteenth-Century America*, University of Chicago Press, Chicago 1994, p.74.

15 Un aspetto particolarmente evidente nel diario di Anna, che si interrompe bruscamente nel settembre 1843, e dal quale "sembra siano state accuratamente strappate quantità imprecise di pagine, e la scrittura del Sig. Alcott appare in note sparse qui e là, a prova che fu lui a distruggere la storia degli ultimi giorni di Fruitlands, riportati dalla giovane penna di sua figlia". Cit. in Sylvia J. Cooks, *Working Women, Literary Ladies. The Industrial Revolution and Female Aspiration*, Oxford University Press, Oxford 2008, p.102. Sul *journal* come forma letteraria privilegiata dal circolo trascendentalista si veda Gigliola Nocera, *Il Journal di Thoreau. Un modello di scrittura dell'universo*, Edit, Firenze 2012, in particolare pp. 69-111.

16 Sandra Harbert Petrulionis, "By the Light of Her Mother's Lamp: Women's Work and Men's Philosophy in Louisa May Alcott's 'Transcendental Wild Oats'", *Studies in the American Renaissance* (1995), pp. 69-81, evidenza (p. 78) che alcune riedizioni del racconto omettono la presenza del sottotitolo.

17 Leslie Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, Dalkey Archive Press, London 1960, pp. 344-346.

18 L'evocazione spirituale della luce interiore, accompagnata dalla rituale accensione di una lampada meditativa, esprime un percorso di autoconsapevolezza attraverso l'azione distaccata, secondo i principi vedici del *karma yoga* e del *dharma*, ampiamente riconosciuti dal pensiero trascendentalista. L'uso indiretto da parte di L. M. Alcott di tale immaginario suggella probabilmente la circolazione in America dei grandi testi della tradizione filosofica induista – la *Bhagavat Gita*, le *Upanishad*, i *Visnu Purana* – per opera soprattutto di Thoreau, Emerson e dello stesso Bronson.

19 "Sono stanca di scodellare brodaglia moraleggiante per i giovani", fa dire Alcott allo pseudo-alter ego Jo, che in *Jo's Boys* (1886) è ormai scrittrice di successo e matriarca di una nutrita comunità di fanciulli, combattuta tra il piacere della scrittura sensazionalistica, tanto deprecata dal saggio marito Baher, e il tedio di sfornare i romanzi della buona condotta grazie ai quali è divenuta, proprio come la stessa autrice, finanziariamente indipendente e responsabile di una grande famiglia. Nei *journals* adulti Louisa "arranca", "scribacchia" fra numerosi obblighi domestici, lamenta le sottili coercizioni degli editori sugli sviluppi narrativi delle sue opere, si interrompe, e resta avvilluppata in ciò che Ann Douglas, nell'introduzione a *Little Women*, definisce "un bizzarro senso di autodebilitazione in nome della sicurezza economica": cit. in Carolyn R. Maibor, *Labor Pains: Emerson, Hawthorne, & Alcott on Work, and the Woman Question*, Routledge, New York 2004, p. 94.

20 Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, Editori Riuniti, Roma 2006.

21 Martha J. Cutter, *Unruly Tongue: Identity and Voice in American Women's Writing. 1850-1930*, University Press of Mississippi, Jackson 1999.

22 In *Little Women* Marmee, personaggio egualmente modellato su Abigail, redarguisce la personalità esplosiva della figlia Jo suggerendole di contenere il proprio aperto dissenso: "Sono arrabbiata quasi ogni giorno della mia vita, Jo; ma ho imparato a non mostrarlo, e spero ancora di riuscire a non provare più rabbia, dovessi impiegarci ancora quarant'anni". L.M. Alcott, *Little Women*, Sterling Publishing & Co., New York 2004, p. 84.

23 Pfaelzer, "Subjectivity as Feminist Utopia", cit., p. 99.

24 Richard Francis, per esempio, evidenza l'ibridità formale dello *sketch*, a metà tra racconto e atto teatrale, in *Transcendental Utopias: Individual and Community at Brook Farm, Fruitlands, and Walden*, Cornell University Press, Ithaca 2007, p. 166. La dimensione teatrale, pervasiva nell'opera di Louisa May Alcott, si riflette oltremodo nell'ambivalente figura di un'autrice abile tanto nella narrativa convenzionale quanto in quella sensazionalistica, ricorrendo come momento di libera sperimentazione del sé e di strategica sovversione del culto della domesticità e dei ruoli di *gender* codificati: intessuto nell'esperienza familiare dell'autrice, scandito dall'allestimento di *tableaux vivants*, *parlor performances*, estemporanei palcoscenici, il teatro accompagna il viaggio interiore delle sorelle March in *Little Women*, dove pellegrine virtuose sotto l'edificante guida cristiana del *Pilgrim's Progress* di John Bunyan interrompono e riconcertano il proprio percorso esistenziale attraverso esuberanti *performances* domestiche, come "Norna, or The Witch's Curse". Appare evidente, quindi, che la stessa vita familiare venga concepita come un costante scenario sperimentale di azioni auto-formative, volte a disinnescare tensioni e a generare catarsi interiori, riedificando relazionalità solidali. Cfr. Karen Halttunen, "The Domestic Drama of Louisa May Al-

cott", *Feminist Studies*, 10 (1984), pp. 233-54; Daniela Daniele, "Private Theatricals and Feminist Abolitionism: 'Jo's and 'Meg's Sensation Plays", *Iperstoria*, 5 (2015), pp. 112-123, http://www.iperstoria.it/joomla/images/PDF/Numero%205%20giusto/saggi_generale/Daniele_intestato.pdf.

25 Northrop Frye, "Varieties of Literary Utopias", *The Stubborn Structure. Essays on Criticism and Society*, Cornell University Press, Ithaca 1970, pp. 109-134.

26 Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti. Filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano 1997.

27 Ivi, p. 163.

28 "Le narrazioni umoristiche uniscono piuttosto che separare, riabilitano piuttosto che rimproverare, apportano possibilità generative caratterizzate da un radicale impulso collettivo alla condivisione del piacere [...] implicano la formazione o il mantenimento di comunità – e ciò è intrinsecamente evolutivo e socialmente coesivo". Angela Mills, "A Motley Road: Reweighing Humor's Burden in Louisa May Alcott's 'Transcendental Wild Oats'", *Studies in American Humor*, New Series III, 16 (2007), pp. 5-23, qui p.11.

29 Luisa Muraro, *L'ordine simbolico della madre*, cit., pp.46-49.

30 La critica di Hegel si riconduce in particolare alle prime comunità cristiane, il cui fondamento etico, l'amore incondizionato esteso a tutti, impone agli individui di sacrificare ogni oggetto in favore del bene comune. Tale circostanza si rivela ambiguamente egualitaria: l'amore cristiano opererebbe infatti al servizio di una costante scissione tra soggetto e oggetto, mantenendo inalterato un rapporto iniquo tra coscienze, e generando una meccanica relazionale di "oggetti morti", ostacolo alla vita stessa, al sentimento in cui "il vivente sente il vivente". Cfr. Judith Butler, "To Sense What is Living in the Other. Hegel's Early Love", in *Sense of the Subject*, Fordham University Press, New York 2015, pp. 94-95.

31 Ivi, p. 101.

32 Notoriamente investite del significato biblico del peccato e del fallimento della moralità cristiana, le mele costituiscono quasi un iconico *landmark* dell'opera alcottiana: mele divorate, mangiate distrattamente, cucinate, coltivate, fatte maturare, spesso accompagnano il divenire-donna di personaggi vigorosi e ribelli, o l'esuberante momento della creatività letteraria, simboleggiando, soprattutto per le giovani protagoniste, il valore trasgressivo e prorompente della scrittura. Orchard House, dove gli Alcott avrebbero vissuto per oltre venti anni dopo Fruitlands, veniva scherzosamente soprannominata "Apple Slump"; la scena risolutiva appare quindi condensare sia il ricordo del fallimento comunitario, sia un'autoironica proiezione a un nuovo futuro domestico, riconfigurato, tuttavia, come inestinguibile crogiolo di attività creative, dove Louisa avrebbe scritto gran parte della sua opera. Cfr. Sabrina Vellucci, "'Unbecoming Young Ladies'. Alimentazione, identità di genere e status sociale nella narrativa statunitense per adolescenti del XIX secolo", *Prospero XI* (2004), pp. 189-203.

33 La reiterazione dell'aggettivo *bleak*, difatti, che presiede sia all'inizio che alla fine del racconto, marca i confini di tali scenari. Cfr. Nocera, introduzione a *Furori Transcendentali*, cit., p. 19.

“All Our Choices Will Probably Run Out”. La non-fiction post-apocalittica di William T. Vollmann

Marco Malvestio*

Il cambiamento climatico, la cui portata catastrofica viene percepita con crescente chiarezza da fasce sempre più ampie di pubblico, si è imposto recentemente come un argomento privilegiato di saggistica e narrativa, sia per la sua importanza e pericolosità, confermate con costanza dai rilievi di scienziati e attivisti, sia per le sfide relativamente inedite che pone alla rappresentazione letteraria. In questo articolo intendo illustrare come, nei due volumi di *Carbon Ideologies (No Immediate Danger e No Good Alternative)*,¹ William T. Vollmann proponga una trattazione esaustiva del cambiamento climatico e dell'impatto dell'uomo sull'ambiente attraverso una commistione testuale originale di saggistica, inchiesta e invenzione narrativa.

Il libro è composto di una prima sezione (*Primer*) di quasi duecento pagine dedicata all'esposizione teorica, ricca di dati circa le dimensioni e le conseguenze dell'inquinamento derivato dalla produzione di energia; quindi da cinque sezioni di reportage narrativo, corredato da fotografie, a cui si alternano digressioni sulle condizioni post-apocalittiche del pianeta Terra nel futuro prossimo. Ciascuna di queste sezioni è dedicata a una fonte inquinante di energia, ed è legata all'indagine condotta da Vollmann in luoghi specifici: il nucleare (nel primo volume), che Vollmann tratta in un reportage nella Fukushima post-disastro, il carbone (West Virginia, Kentucky, Bangladesh), il gas naturale e la pratica del *fracking* (fratturazione idraulica; Colorado), e il petrolio (Messico, California, Oklahoma, Emirati Arabi Uniti).

Questa commistione testuale non è casuale; da un lato, l'ibridazione di speculazione teorica e reportage narrativo caratterizza la produzione di Vollmann almeno da *Rising Up and Rising Down* (2003) e *Poor People* (2007) (e del resto Vollmann ha sempre affiancato l'attività di reporter a quella di scrittore, e ha esordito nel 1992 proprio col reportage *Afghanistan Picture Show*); dall'altro, la comprensione di un fenomeno non solo complesso, ma astratto e irrapresentabile, come il cambiamento climatico, non può che passare attraverso il racconto di singole esperienze (dove il reportage) e uno sforzo immaginativo (dove l'immaginario post-apocalittico).² Ancora, e come sempre in Vollmann, la letteratura è uno spazio che serve a mettere il lettore a confronto con problematiche etiche (in questo caso, quelle legate al cambiamento climatico e ai sacrifici concreti che sarebbero necessari per fermarlo) non in maniera astratta e manichea, ma interpretandole come “processi vitali complessi e dinamici, la cui forza etica consiste precisamente nella resistenza che pongono a facili interpretazioni e appropriazioni”:³ la seconda parte dell'articolo sarà dunque dedicata alle implicazioni etiche dei reportage dell'autore, e alla dimensione collettiva della responsabilità che individuano.

“Seeing is Believing”. Teoria e aneddoto

Benché si tratti, come si è detto, di un testo che ibrida varie forme letterarie, *Carbon Ideologies* ha, molto più di altre opere di Vollmann, l’ambizione di essere una trattazione teorica sorretta non dalle opinioni dell’autore circa un dato argomento, ma da precisi dati scientifici; tanto che non solo larga parte del testo è dedicata a una serrata esposizione di cifre e dati, ma online sono anche disponibili per esteso le risorse utilizzate (“fonti, citazioni e calcoli”, vol. 1, p. V),⁴ per un totale di centoventimila parole (circa sedici volte questo articolo). Come si è detto, la dimensione teorica è preponderante nella prima parte del primo volume (e la rende anche, per usare le parole dell’autore, “particolarmente poco invitante”, *ivi*), ampiamente occupata da cifre e tabelle che misurano l’impatto e i pericoli delle diverse fonti di energia discusse nel libro, l’evoluzione dei consumi di energia pro capite, della quantità di diossido di carbonio nell’atmosfera, e l’impatto delle varie attività lavorative (agricoltura, manifattura, trasporti) sull’ambiente. È questa preminenza dei dati scientifici a differenziare questo dagli altri testi di Vollmann, come *Rising Up and Rising Down* o *Poor People*, il cui contenuto teorico, pure rigoroso e soggetto agli stessi procedimenti argomentativi, è slegato dall’evidenza scientifica che invece sorregge quello enucleato in *Carbon Ideologies*.⁵

La prima parte è, in un certo senso, separata dal resto del testo, benché ne sia la necessaria premessa (tanto che l’autore suggerisce che si possa anche saltare oltre nella lettura; vol. 1, p. 19): pur riprendendoli saltuariamente, nei capitoli successivi Vollmann abbandona i riferimenti troppo specialistici all’evidenza scientifica. Allo stesso tempo, niente di tutto quello che scrive dopo avrebbe senso senza la precisione di questi rilievi teorici: l’argomento del testo non è la violenza (come in *Rising Up and Rising Down*) o la povertà (come in *Poor People*), ma l’impatto dell’industria energetica sull’ambiente, e dunque se questi rilievi teorici non ci fossero, se fossero imprecisi, falsi o semplicemente inverificabili, le sezioni successive non avrebbero valore di conferma, ma solo di divagazione impressionistica; e tuttavia, Vollmann sa bene che la loro correttezza non fornisce al lettore una vera *comprensione*, che può essere raggiunta solo attraverso le parti più narrative, in grado di portare il lettore alla partecipazione e all’immedesimazione. È Vollmann stesso a tracciare un paragone con le due opere precedenti, *Rising Up and Rising Down* e *Poor People*, sulla base di un comune procedimento argomentativo: “Tutti e tre i volumi fanno uso dell’induzione per generalizzare da casi di studio soggettivi in categorie analitiche del fenomeno in questione” (vol. 1, p. IX). Il concetto di induzione, in questo caso, è essenziale: è solo a partire dalle singole esperienze che l’autore raccoglie che la conoscenza diventa possibile.

Non si tratta solo di esperienze raccontate, ma anche documentate attraverso le fotografie che occupano gran parte del libro. Queste immagini (che nella grande maggioranza dei casi non tradiscono alcuna ambizione artistica, ma solo una funzione documentaria) servono a testimoniare che gli incontri e le esplorazioni raccontate da Vollmann sono davvero avvenuti e danno loro (a prescindere dal grado di rielaborazione raggiunto dallo scrittore) l’impressione di essere veri, e si fanno garanzia di questo patto con il lettore – perché, per citare l’autore, “vedere è credere” [*seeing is believing*] (vol. 1, p. 20). Allo stesso tempo, la loro funzione

è quella di aumentare la partecipazione del lettore ai fatti narrati, mettendolo a confronto con figure in carne e ossa, solitamente identificate da nomi, cognomi e toponimi precisi, coerentemente con la “retorica dell’esattezza e della precisione”⁶ che caratterizza il reportage, e ritrae spesso in momenti privati della loro vita. Come scrive Vollmann:

Buona parte di questo libro è un tentativo di testimoniare [*witness*]. Sono fermamente convinto che i ricordi della signora Glenna Wiley, ottantanovenne, sopravvissuta all’inondazione di Buffalo Creek del 1972 – un disastro causato dalla negligenza di una compagnia carbonifera – avranno più valore per voi quando vedrete il suo ritratto mentre siede al tavolo della cucina con la porta aperta e la luce che brilla sulla verdura umida; i suoi occhi scuri, il suo volto magro e rugoso, e il suo mezzo sorriso, che definirei allo stesso tempo educato e melanconico, possono dirvi qualcosa di più di quello che ho espresso io; le sue braccia snelle e lentiginose e la mano callosa da lavoratrice in primo piano mostrano che questa donna ha passato parecchio tempo all’aria aperta; il nudo legno del tavolo, coperto in parte da una rozza tovaglietta, è a suo modo coerente con il galletto in stile arte popolare che decora il porta-salviette alle sue spalle. Ecco un’anziana signora gentile e fiduciosa, che mi ha fatto entrare in casa sua anche se non mi aveva mai incontrato prima, né sapeva che sarei venuto; mi ha offerto una soda e ha risposto a tutte le mie domande circa un evento nel quale deve essere stato doloroso essere coinvolti. La mia speranza è che questa fotografia possa aiutarvi a crederle e a ricordarla (vol. 1, p. 20).

Witness: il riferimento alla testimonianza va precisamente nelle due direzioni delineate sopra, quello dell’autenticazione (“questi fatti sono veri perché posso testimoniarli”) e quello della sollecitazione della partecipazione del lettore attraverso la confessione testimoniale.⁷

Naturalmente, Vollmann non finge che le esperienze che raccoglie siano neutrali e oggettive; sa bene che la sua stessa presenza spinge i suoi interlocutori a determinati comportamenti e a determinate affermazioni, e che le sue offerte di denaro in cambio del loro tempo lo collocano al di fuori da ogni pretesa di oggettività giornalistica: “Come purtroppo accadeva spesso mentre conducevo simili ricerche in luoghi di diffusa povertà, la totale, ingiustificata stranezza della mia presenza e del mio desiderio di ascoltare generava qualcosa che avrebbe potuto essere speranza – la mia reificata improbabilità, in breve, causava un’impossibilità il cui vuoto avrebbe potuto essere temporaneamente e forse significativamente colmato se avessi dato loro tutto il denaro che avevo con me” (p. 241).⁸ Se da un lato è chiaro che la sproporzione tra intervistatore e intervistato, che passa anche attraverso uno scambio di denaro, potrebbe rendere poco credibile il lavoro di Vollmann, dall’altro va rilevato di nuovo che questo lavoro si fonda sull’evidenza scientifica; il valore della fotografia non è dunque argomentativo, ma documentario, e semmai suasorio, nella misura in cui mira a rendere in maniera immediata i risultati di quell’indagine scientifica sui cui il testo si poggia.

Questa insistenza sull’importanza della testimonianza e la rilevanza dell’iconotesto sono tanto più significative se si considera che i processi discussi nel libro

sono perlopiù *invisibili*. Il tema dell'invisibilità è espresso da Vollmann anche nel titolo del primo volume di *Carbon Ideologies, No Immediate Danger*: le conseguenze del cambiamento climatico e di un sistema economico basato sull'iperproduzione di energia sono misurabili, e il loro effetto è percepibile sul lungo periodo, ma, salvo rari casi, non producono effetti immediatamente visibili – non producono nessun pericolo immediato, “nessuna complicazione immediata per la salute umana” (vol. 2, p. 131), il che trasmette la falsa impressione che questi pericoli non esistano affatto. La cittadina di Greeley, Colorado, la cui acqua e aria sono avvelenate dall'estrazione di gas naturali, è all'apparenza un luogo piacevole e accogliente, che non offre indizi sui disastri delle ideologie del carbonio o sui loro danni collaterali (vol. 2, p. 397). Vollmann, in altre parole, avverte a proposito dei “pericoli dell'aumento di invisibilità” (vol. 2, p. 293): a interessarlo non sono tanto gli eventi catastrofici (e dunque più facilmente narrabili, più *romanzeschi*), quanto i loro effetti sul lungo periodo; non la paurosa combinazione di tsunami e terremoto che causò l'incidente nucleare di Fukushima, quanto la lenta piaga delle radiazioni. Questo non vale solo per il nucleare, ma per tutte le fonti di energia:

Ci troviamo a procedere dal terremoto-tsunami, il cui orrore era fin troppo ovvio, all'incidente nucleare, la cui spaventosità si è rivelata per gradi, attraverso successivi panorami di inquietanti rovine e soprattutto attraverso gli strumenti di misurazione; poi è venuto l'immediato danno estetico, biochimico e climatologico causato dal carbone, i cui partigiani hanno rigettato questi problemi come bugie politicizzate e hanno esaltato il “patrimonio” per la cui estrazione erano necessari sempre meno uomini; e ora ci rivolgiamo alla fratturazione idraulica, la cui contaminazione acquifera è occorsa discretamente sottoterra, e i cui immediati effetti sulla salute sembravano percepibili solo da una minoranza (vol. 2, p. 293).

Il problema alla base di *Carbon Ideologies* (e cioè: come rappresentare un fenomeno che, per dimensioni, proporzioni ed estensione temporale, sfida la percezione umana?) è di fatto il problema centrale di ogni resa testuale del cambiamento climatico. Come ha scritto Timothy Clark, il *climate change* è un fenomeno comprensibile solo attraverso approssimazioni e metafore; per dare un'idea dell'impatto del singolo sull'ambiente, per esempio, occorre utilizzare un concetto figurato come quello di *carbon footprint*, “impronta di carbonio”, che trasferisce un dato astratto (la quantità di emissioni di carbonio di cui un singolo è immediatamente responsabile) in un'immagine sensibile, quella dell'impronta;⁹ ma questo a costo di sacrificarne la complessità attraverso un articolato processo di mediazione immaginativa.

Per usare la categoria ragionativa del teorico ecologista Timothy Morton, il cambiamento climatico e le attività di produzione energetica di cui discute Vollmann sono *iperoggetti*, “fenomeni massivamente distribuiti nel tempo e nello spazio in proporzione agli esseri umani”¹⁰ – come il *global warming* o una perdita petrolifera. Gli iperoggetti sono identificati da caratteristiche che ne minano la possibilità di comprensione: *viscosità*, nella misura in cui inglobano gli esseri che vi sono locati, e non offrono loro alternative; *non-località*, nella misura in cui non possono essere percepiti nella loro interezza, ma solo come somma di fenomeni parziali; e infine la

capacità di mettere in discussione le categorie cognitive umane.¹¹ Per esempio, il riscaldamento globale o un'esplosione atomica sono iperoggetti nella misura in cui sono fenomeni che, per i soggetti che vi si interfacciano, esistono in ogni momento e in ogni luogo della loro diffusione (il *global warming* esiste ovunque ci spostiamo sulla Terra, a prescindere dalle condizioni climatiche di un dato punto e di un dato momento; e solo chi è in malafede potrà sostenere, come scrive sarcasticamente Vollmann, che "ogni giornata di freddo smentisce ogni volta il riscaldamento globale", vol. 1, p. 11), e sono "massivamente distribuiti nel tempo e nello spazio", nella misura in cui le loro singole manifestazioni non offrono una comprensione del fenomeno nella sua interezza (chi viene colpito da una bomba atomica, come è accaduto a Hiroshima, potrà riportare la propria esperienza singolare, ma non avrà avuto esperienza dell'esplosione atomica nella sua totalità). Allo stesso tempo, le scale temporali in cui il riscaldamento globale o un'esplosione atomica continueranno ad avere effetto sono tali (decine di migliaia di anni) da far percepire inevitabilmente la finitezza e la relatività della posizione umana.¹²

Questa invisibilità non rende questi pericoli soltanto ignorabili da parte del pubblico e di quanti, per secondi fini più o meno espliciti, sono interessati a trascurare il problema: li rende anche non raccontabili. Mentre un disastro è, anche letterariamente, più narrabile, e le radiazioni e i livelli di gas serra si possono misurare con relativa precisione, molto più complesso è rendere la sinistra concatenazione di cause materiali e culturali, di interessi corporativi e privati, di giustificazioni economiche e financo religiose, i lunghi decenni di scavi e l'avvelenamento e l'acidificazione degli ecosistemi che hanno caratterizzato, per esempio, l'attività carbonifera in West Virginia. Davanti a fenomeni complessi, di cui non è identificabile un singolo colpevole o una singola causa, e i cui effetti sono perlopiù indiretti e non percepibili, Vollmann deve ricorrere alle vive voci (pure contraddittorie, pure imprecise) di chi ha vissuto in quei contesti: "Come potevo rappresentare questa sinistra confusione di conseguenze se non come un insieme di storie frammentarie?" (vol. 1, p. 189).

In questo senso, le testimonianze e i confronti di cui è intessuto *Carbon Ideologies* sono la manifestazione comprensibile delle spiegazioni teoriche della prima parte. C'è un passaggio dove questo emerge con particolare chiarezza, ed è nella breve sezione "What Was the Work For? (Continued)" (vol. 2, pp. 430-433). "A che è servito il lavoro?", "What Was the Work For?", era anche il titolo dei primi tre capitoli della prima sezione del primo volume, dedicati agli sprechi energetici e alla crescita del consumo energetico pro capite. In quest'altro capitolo, invece, Vollmann descrive il tragitto in auto dall'aeroporto di Dakha, Bangladesh, all'albergo, e il relativo traffico: "Il mio hotel era dall'altra parte della strada. Ci sarebbero potuti volere ancora più di venti minuti per essere portati lì. [...] Dall'aeroporto all'hotel ci possono volere due o tre ore. Senza traffico ci sarebbero voluti quindici minuti" (vol. 2, p. 430). La descrizione delle affollatissime e inquinatissime strade di Dakha, e dell'ecosistema urbano che questo traffico crea in termini di circolazione delle persone e dei servizi (rendendo per esempio impossibile il pronto intervento sanitario), e anche dei suoi risvolti economici, dato che la grande quantità di auto ferme favorisce la possibilità di chiedere l'elemosina, altro non sono che le

conseguenze pratiche e tangibili di quei dati astratti sul consumo energetico che affollavano la prima sezione. Per renderli immediatamente comprensibili, e per trasmetterne la minacciosità, occorre però ricorrere alla prima persona narrativa, e alla forza dell'aneddoto.

“Your Hot and Dark Future”. Un’apocalisse ecologica

Finora ci siamo concentrati su quella che è la parte preponderante di *Carbon Ideologies*, e cioè la commistione di teoria scientifica e reportage narrativo; e in questo senso, al netto delle differenze già evidenziate, il libro non sarebbe così diverso dagli altri due precedenti menzionati, *Rising Up and Rising Down* e *Poor People*. A marcare questa differenza è tuttavia l'adozione, da parte di Vollmann, di un ulteriore registro comunicativo, che è quello dell'immaginario post-apocalittico. *Carbon Ideologies* è dedicato non tanto, genericamente, alle generazioni future, ma più precisamente agli abitanti “di un pianeta più caldo, più pericoloso, e biologicamente più povero rispetto a quello in cui ho vissuto” (vol. 1, p. 3).

Naturalmente, lo spazio dedicato all'immaginario post-apocalittico è molto contenuto rispetto al resto, ma tende a occuparne i luoghi salienti, come le pagine introduttive e conclusive. In queste sezioni, come nelle sue opere di narrativa storica (*Europe Central* o il ciclo dei *Seven Dreams*¹³), Vollmann ibrida la figura del narratore con i tempi e il linguaggio dei personaggi di cui parla: e dunque, nel descrivere il tempo futuro in cui il cambiamento climatico avrà già manifestato tutti i suoi effetti più perniciosi, Vollmann scrive *al passato*, come se il tempo del racconto fosse quello dei suoi immaginari interlocutori: “quando ero vivo c'erano elefanti e api; nel Golfo Persico la gente sopravviveva d'estate senza bisogno di tute protettive; il permafrost artico aveva appena cominciato a rilasciare metano; San Francisco torreggiava sulle acque, ed esistevano perfino ancora le isole Marshall; il Giappone era a malapena radioattivo, l'Africa non interamente desertificata” (vol. 1, pp. 12-13). Il panorama che Vollmann delinea sembra uscito da un romanzo o da un film di fantascienza catastrofica: estinzioni di massa, città sommerse, paesi desertificati o atomizzati. Gli stessi individui saranno diversi da quelli che vivono oggi, induriti e abbruttiti dal “mondo caldo e oscuro” in cui vivono, mentre le società saranno regredite a uno stadio tribale, come spiega Vollmann, rivolgendosi al proprio ipotetico interlocutore nel futuro:

Verosimilmente, sei una persona dura, arrabbiata. Per i miei standard devi essere piuttosto incolto, dal momento che abbiamo consumato molta della magia che avrebbe tenuto accese le tue lampadine. Quanto bene sai leggere? A questo proposito, quanto buona è la tua vista? Gli occhiali esistono ancora? Afflitto da inondazioni, siccità, malattie e invasioni di insetti, senza la possibilità di girare per il mondo come facevo io, ma cionondimeno probabilmente conscio che l'isola di abitabilità umana è in costante diminuzione; impegnato in guerre per il cibo, e unito solo dall'odio tribale (i vostri campioni contro i loro), avvelenato dalle radiazioni, in pensiero per i molti pericoli che minacciano i tuoi figli, come puoi provare qualcosa di meglio che sdegno impaziente per me e mia figlia, che abbiamo vissuto così prodigalmente per

perseguire il nostro piacere? Se *Carbon Ideologies* arriva fino alla tua epoca, può essere che esista solo in forma di frammento strappato o danneggiato dall'acqua. Se stai leggendo questo frammento, forse ti stai facendo luce con una lampada a carbone. Come è possibile che tu possa permetterti il lusso di preoccuparti del *tuo* futuro? (vol. 2, p. 598)

Si tratta, come è evidente, di un immaginario di derivazione fantascientifica, genere che ha una lunga tradizione di riflessione ecologica: basti pensare a pietre miliari come *The Day of the Triffids* di John Wyndham (1951), i primi romanzi di J.G. Ballard (*The Wind from Nowhere*, 1961, *The Drowned World*, 1962, *The Burning World*, 1964, *The Crystal World*, 1966), o *The Sheep Look Up* di John Brunner (1972).¹⁴ Ancora, come ha rilevato Daniel Lukes, il tema "della preservazione (materiale e ideologica) dei testi attraverso il tempo"¹⁵ è comune a molta fantascienza contemporanea: Lukes menziona a proposito di questo passaggio *Riddley Walker* di Russel Hoban (1980), *The Book of Dave* di Will Self (2006) e *The Three-Body Problem* di Cixin Liu (2008-2010), ai quali affiancherei anche *A Canticle for Leibowitz* di Walter M. Miller (1959), capolavoro della fantascienza novecentesca e indicato da Vollmann come una delle sue fonti di ispirazione sin dagli inizi della sua carriera letteraria.¹⁶ La prima parte del romanzo di Miller, "Fiat Homo", è appunto incentrata sul ritrovamento da parte di un giovane monaco, in un futuro post-atomico, di un frammento di appunti del Beato Leibowitz, ingegnere e fondatore dell'ordine monastico che porta il suo nome, e del lungo processo di decifrazione e di accertamento dell'autenticità di queste poche pagine, che sono poi venerate come reliquie. Come *Carbon Ideologies*, *A Canticle for Leibowitz* riflette diffusamente sulla responsabilità del progresso nella distruzione del pianeta e della difficoltà di preservare conoscenze e modi di vivere che diamo per scontati. Peraltro, come Miller, rappresentando monaci incapaci di leggere i testi che conservano e venerano e di comprendere le categorie concettuali che li hanno generati, insieme sottolinea l'importanza della conoscenza scientifica ma mette in guardia da una sua adorazione acritica, anche Vollmann invita i lettori a problematizzare il proprio rapporto con la scienza, mettendo a disposizione del lettore tutte le fonti impiegate e unendo al rilievo scientifico la ricerca in prima persona.

L'impiego di un simile immaginario potrebbe sembrare incongruo con il rigore delle altre sezioni di *Carbon Ideologies*: ma vale la pena di notare che simili previsioni apocalittiche, pure descritte con un certo compiacimento e una nota di distanza ironica, sono tutto fuorché fantasie irrealizzabili, ma sono semmai la diretta conseguenza dei processi economici e produttivi descritti nelle pagine teoriche e di inchiesta. La trasformazione di ecosistemi e bioregioni in *necroregioni*, per usare il lessico di Serebella Iovino, è già ampiamente documentata e in atto:¹⁷ tutto quello che fa Vollmann è dargli corpo attraverso uno sforzo immaginativo, senza il quale la comprensione del cambiamento climatico sarebbe ancora più difficile di quanto già non sia.

Nel paragrafo conclusivo del libro, Vollmann osserva che il rapporto dell'umanità con la produzione energetica è simile a un patto col diavolo: l'uomo sa che prima o poi il diavolo gli chiederà il conto, ma il diavolo lo consola – il futuro, in fondo, è ancora ben lontano. E l'autore stesso, dopo mille pagine di saggio, deve

osservare che, in effetti, si ritrova a scrivere quel libro “incapace di comprendere fino in fondo che un giorno le nostre opzioni probabilmente si esauriranno [*all our choices will probably run out*]” (vol. 2, p. 656). L’immaginario post-apocalittico, in altre parole, è necessario a dare corpo a prospettive che altrimenti sarebbero semplicemente inconcepibili.

Se non si può dire che queste parentesi nel testo abbiano una funzione argomentativa, va senz’altro notato che riescono a materializzare con efficacia gli sviluppi futuri delle devastazioni ambientali delineate teoricamente nella prima sezione, e illustrate con dovizia nelle sezioni di reportage. Soprattutto, queste parti, che si rivolgono direttamente ai futuri abitanti del pianeta, esprimono un tema che percorre tutto *Carbon Ideologies*, come vedremo nella prossima sezione: quello della responsabilità. A distinguere il narratore dal suo ipotetico interlocutore nel futuro è anche, soprattutto, la colpa che lui e gli uomini del suo tempo hanno verso i propri posteri: se individuare il grado di colpa individuale all’interno di processi così vasti e complessi è quasi privo di senso, Vollmann afferma con sicurezza la dimensione collettiva e sociale della responsabilità.

“The Average Assyrian King”. Responsabilità individuale e collettiva del cambiamento climatico

Un evento invisibile, pervasivo, e che si manifesta in una pluralità di fenomeni distinti, è anche, per sua natura, un evento privo di responsabili precisi – e soprattutto un problema privo di soluzioni. A differenza di altri testi sul cambiamento climatico, Vollmann non intende né scrivere un libro che denunci colpe immediate, né prescrivere soluzioni da adottare nella vita di tutti i giorni o a livello di collettività per salvare il pianeta: “Niente può essere fatto per salvare [il pianeta]; dunque, non c’è bisogno di fare niente. Quindi questo piccolo libro gratta la superficie del problema senza offrire soluzioni. Non ce n’erano; non ne avevamo” (vol. 1, p. 3); e in effetti, il fatto stesso che il libro abbia come lettore ideale un ipotetico futuro abitante del pianeta Terra, invece dei contemporanei dell’autore, segnala che non intende offrire a questi ultimi nessun consiglio, nessuna prescrizione. Se non si possono individuare colpevoli, non si possono individuare soluzioni: senz’altro la prospettiva di Vollmann non è ecofobica (dato che la sua preoccupazione non è rivolta contro la natura,¹⁸ bensì contro i danni irreversibili inflitti dall’uomo all’ambiente), ma fuori di dubbio quella che traspare in *Carbon Ideologies* è l’ansia per una “mancanza di agenzia” davanti alla prepotente riemersione di una agenzia non-umana che si credeva addomesticata.¹⁹

Se nessuno è colpevole, d’altra parte, è perché lo siamo tutti. Vollmann insiste continuamente sulla dimensione collettiva della responsabilità del cambiamento climatico, una responsabilità da cui l’autore stesso non può sottrarsi: “[Chris Hamilton, vice-presidente della West Virginia Coal Association] mi ha chiesto di dirgli subito se ero un ambientalista. Gli ho detto che non lo ero, non veramente, perché come avrei potuto definirmi tale e vivere nel modo in cui vivevo?” (vol. 2, p. 130). E allo stesso tempo, data la dimensione collettiva e l’ineluttabilità dei processi di riscaldamento globale, l’impatto della responsabilità individuale sembra

annullato, e anche i singoli interventi che si potrebbero mettere in atto perdono di importanza, e il relativo egoismo di tenere l'aria condizionata accesa può essere giudicato con ironia: "Come avrei potuto scrivere *Carbon Ideologies* senza starmene al fresco? Soprattutto visto che pativo così tanto il jet-lag in quel momento – per non parlare dell'anidride carbonica che avevo prodotto per arrivare qui [a Dubai] – perché ero in missione ufficiale per una rivista!" (vol. 2, p. 95).

Questi riferimenti polemici e ironici allo stile di vita dell'autore, prima ancora che delle persone con cui si interfaccia, hanno due scopi: da un lato, accomunando se stesso ai comportamenti che descrive nelle pagine di reportage, che potrebbero essere interpretate come critiche, fa sì che la sua opinione appaia meno severa al lettore, esercitando quell'astensione dal giudizio morale di cui discuteremo tra poco; dall'altro, pone l'accento sulla pervasività dello spreco energetico e della dipendenza dall'energia fossile nel nostro stile di vita. Come rileva Vollmann, che i carburanti fossili siano il fondamento della nostra prosperità economica non è vero in qualche senso universale e astratto, ma nel senso più concreto che la maggior parte dei comfort che diamo per scontati dipende da essi (vol. 1, p. 190).

Tutto questo è riassunto nel concetto di *ideologia*, evidenziato anche nel titolo: alla radice del cambiamento climatico non c'è un insieme di azioni intenzionali, dunque, ma un complesso di idee, concetti e rappresentazioni simboliche che è pervasivo alla società in cui viviamo.²⁰ Anche le possibili alternative al carbonio nascono appunto come reazione all'abuso di energia fossile, e non si pongono al di fuori di una dialettica con essi. Scrive Vollmann:

Cosa avremmo dovuto fare? Molte delle risposte contraddittorie a questa domanda derivano dalle varie ideologie della produzione energetica, a proposito delle quali farò riferimento come "ideologie del carbonio", in onore del loro membro più quotidiano, utile, e in definitiva famigerato. [...] Alcune di esse favorivano la produzione di emissioni al carbonio, e le altre vi si opponevano. Secondo la mia definizione, l'energia nucleare, quella solare, l'estrazione di carbone, l'estrazione di petrolio, la fratturazione, l'energia idroelettrica e le pale eoliche possono essere tutte definite ideologie del carbonio – perché "che fare del carbonio" stava diventando la domanda del giorno (vol. 1, p. 104).

Di nuovo, una simile considerazione non resta astratta nella sua genericità, ma ne viene mostrata la manifestazione reale. Durante il suo reportage in West Virginia, Vollmann osserva nei monumenti pubblici e nelle dichiarazioni dei politici locali la strettissima connessione tra l'estrazione di carbone (che dà lavoro a migliaia di famiglie dell'area e che ne ha fatto storicamente la fortuna) e l'ideologia imperiale americana: "Sosteniamo i veterani. Continuiamo a bruciare carbone", recitano i cartelli (vol. 2, p. 197), mentre il portavoce del Partito Democratico dello Stato afferma che, grazie alla sua produzione energetica, "il West Virginia ... ha vinto due guerre mondiali" (ivi). In sintesi, è il carbone a garantire non solo alla gente del posto, ma agli interi Stati Uniti, "tutte le libertà, tutti i privilegi" (ivi). La dipendenza dal carbone non è solo un fatto pratico, ma informa un'intera società e la sua visione del mondo e della Storia.

L'attenzione posta da Vollmann, nei reportage, a non colpevolizzare mai l'interlocutore, coerentemente con la presa di coscienza della natura collettiva e non individuale della responsabilità per il cambiamento climatico, è in linea con quell'attitudine a non giudicare tipica tanto della sua fiction quanto della sua non-fiction, che Coffman ha definito "non-interventismo morale".²¹ Questa poetica di non-interventismo è esplicitata con cura nell'introduzione a *Rising Up and Rising Down* (libro che racconta crimini ben più immediati e cruenti di quelli contro l'ambiente), in cui Vollmann evidenzia il suo rifiuto di esprimere un giudizio morale senza piena conoscenza del contesto in cui gli eventi hanno luogo.²² L'autore ha l'obbligo di dire la verità, e, quando le responsabilità individuali si rivelano prive di dubbi, come nel caso di un Eichmann, di condannare; ma anche allora, "mai senza rispettare l'essere umano dentro il malfattore".²³

Vollmann per primo ha ben chiara la difficoltà, già delineata, di avere una comprensione chiara non solo del cambiamento climatico, ma in generale di un pensiero ecologista molto distante sia da un paradigma culturale ecofobico come quello Occidentale, sia dalla vita quotidiana in una città contemporanea, per cui i disastri tangibili del cambiamento climatico sono una prospettiva distante, e "un ecosistema [è] qualcosa da guardare in televisione mangiando una pizza da asporto" (vol. 1, p. 5). Allo stesso tempo, coerentemente con quanto abbiamo appena evidenziato, Vollmann non compie l'errore di incolpare chi si trova a dipendere economicamente dalle energie fossili, non fosse altro perché si trova in un sistema il cui benessere economico è fondato su di esse. Parlando di un uomo che difende il lavoro del figlio in una miniera, un lavoro necessario a mantenere i suoi nipoti, Vollmann commenta: "Non lo celebrerò, ma mi rifiuto di colpevolizzarlo. Perché la sua famiglia dovrebbe soffrire la fame?" (vol. 1, p. 7). In sintesi, "coloro che si sono ritrovati per ragioni economiche a essere complici della produzione, distribuzione e consumo di energie dannose possono non essere nobili e non meritare di definirsi vittime, ma non sono particolarmente colpevoli. Per loro, i combustibili fossili erano pura sussistenza" (vol. 2, p. 587). Vollmann riconosce che persino quanti negano il cambiamento climatico non lo fanno, il più delle volte, in malafede, ma per l'intrinseca difficoltà di riconoscere il fenomeno e la maniera in cui si manifesta (vol. 1, pp. 93-95).

Ci sono senz'altro individui che si possono ritenere più colpevoli di altri, benché Vollmann tenda a rifiutare il giudizio moralistico anche nei casi più severi. Senz'altro l'empatia dell'autore non è tale da impedirgli di notare che gli apparati governativi e le corporazioni che negano il cambiamento climatico e i suoi effetti sull'ambiente sono disinteressati al benessere delle popolazioni che vivono nelle aree che amministrano (vol. 2, p. 378); e senz'altro questa forma di "grossolana negligenza" da parte, per esempio, dei pubblici ufficiali della West Virginia, dei lobbisti del Colorado e dai membri della Camera di Commercio dell'Oklahoma, le cui agende politiche promuovono l'energia fossile e rifiutano di discutere il cambiamento climatico, può portare ad accusarli, se non altro, di "partigianeria autoritaria" (vol. 2, p. 588).

Di nuovo, tuttavia, è difficile ascrivere questa responsabilità a dei singoli individui, perché le loro scelte e i loro comportamenti sono, in realtà, assecondati

dall'intero corpo sociale. Scrivendo di Fukushima e del risparmio nelle misure di prevenzione del disastro nucleare, Vollmann afferma:

Normalizziamo le nostre vite per diminuire il nostro dolore. La maggior parte degli esseri umani sopporta quello a cui non può porre rimedio, e cerca di adattarvisi. Accade che alcuni siano incaricati di decisioni politiche, col dovere di proteggere, sostenere e perseguire l'interesse del resto. La gente i cui capitali commerciali edificano una centrale nucleare possono pure avere come scopo (sono a favore delle buone intenzioni!) di proteggerci dal calore, dal freddo, dall'oscurità e da altre circostanze talvolta indesiderabili, facendo funzionare i nostri elettrodomestici a un prezzo ragionevole, migliorando la nostra esistenza con incentivi per le tasse e posti di lavoro, e tutto questo mentre allontanano il riscaldamento globale. Per essere sicuri, potremmo anche desiderare che monitorino il pericolo di incidenti radioattivi. Ma loro, a loro volta, desiderano lenire il proprio dolore, che pare così spesso essere di natura finanziaria. Alzare il muro protettivo in caso il prossimo tsunami sia più alto dell'ultimo costa bei soldi, e potrebbe spaventarci fino a farci desiderare che loro e i loro progetti vadano lontano da qui. Ricollocare i loro generatori di supporto su un terreno più elevato sarebbe costoso, e noi non lo apprezzeremmo (soprattutto se ci comportasse un aumento delle tasse). Normalizzano le loro vite d'affari aumentando i loro benefici e diminuendo i costi. Normalizzare l'inaspettato e negare l'impensabile favorisce i profitti a breve termine. [...] Donde il tema di questo libro. Mentre contaminavamo le nostre case, riscaldavamo la nostra atmosfera e acidificavamo i nostri mari, qualsiasi cosa sarebbe accaduta dopo rimaneva confortabilmente impensabile, o perlomeno potenzialmente accettabile, ai tempi in cui ero vivo (vol. 1, pp. 509-511).

Se senz'altro i dirigenti hanno un tornaconto economico personale sia nella costruzione delle centrali che nella negligenza relativamente alla loro messa in sicurezza, è la società ad assecondarli, per non rischiare spese troppo elevate, o un aumento delle tasse. Il testo si muove, come sempre, su un doppio binario: da un lato, la necessità di misure rapide; dall'altro, l'evidenza della loro impossibilità, perché questa dimensione di spreco energetico è quanto, in definitiva, garantisce il nostro stile di vita anche nei suoi aspetti più irrinunciabili.

Carbon Ideologies, verso la conclusione, riporta un paragone tutto sommato curioso per un volume dedicato al cambiamento climatico – quello con gli antichi assiri: “Considerate questo epitaffio per gli antichi assiri: *‘Pur essendo così sorprendenti la loro intelligenza e la loro cultura, ecco tuttavia un popolo così puramente e solamente distruttivo, così totalmente privo del minimo desiderio di portare qualsiasi vero contributo al benessere dell’umanità’*” (vol. 2, p. 579). Senz'altro, puntualizza Vollmann, l'industria e i sistemi politici del nostro tempo non sono crudeli come “il tipico re assiro [*the average Assyrian king*]” (ivi), e senz'altro manifestano anche maggiore altruismo, né si dedicano al saccheggio, allo stupro, alle esecuzioni di massa; ma la ricerca del profitto che regola le loro decisioni non è meno distruttiva. Ancora, questo riferimento agli assiri, una civiltà tramontata tra le sabbie della Mesopotamia, richiama alla mente il mondo in rovina descritto nelle sezioni post-apocalittiche del testo.

La mancanza di spazio d'azione che viene evidenziata in *Carbon Ideologies*, insieme al suo pessimismo, sono stati delineati dai recensori;²⁴ così come è stata attaccata la svalutazione che viene fatta dell'energia nucleare come sostituto dei carburanti fossili.²⁵ Il pessimismo di Vollmann è senz'altro palpabile, e reso evidente dalle vivide descrizioni post-apocalittiche del mondo di domani; allo stesso tempo, la dimensione collettiva del riscaldamento globale, insieme alla coscienza che misure di reazione, se possono essere prese, devono essere rapide e draconiane (il che d'altra parte le rende perlomeno improbabili) offre un'immagine del cambiamento climatico come di un fenomeno al quale è impossibile opporsi. L'unico tipo di risposta che offre Vollmann è un ripensamento radicale non tanto dei sistemi di produzione di energia, quanto proprio del nostro stile di vita, sia a livello individuale che a livello collettivo (dove i frequenti riferimenti, oltre che a uomini di scienza, a figure religiose come il Buddha e l'attuale pontefice): in altre parole, "non c'è pace né sosta nel perseguimento dell'interesse materiale" (vol. 2, p. 584). Del resto, la genericità e la radicalità con cui è formulata questa posizione ne segnalano, di fatto, l'impraticabilità. La critica dell'energia nucleare, che pure è indicata da molti come la vera alternativa ai carburanti fossili, non viene solo dalla constatazione dei disastri che può provocare, e che Vollmann documenta bene nelle pagine dedicate a Fukushima, ma anche dalla presa di coscienza che, quando si iscrive, pure con segno diverso, nella medesima prospettiva di accelerazione e profitto che caratterizza l'abuso di carburanti fossili, non può rappresentare una vera alternativa.

L'atteggiamento massimalista di Vollmann è ancora più significativo se paragonato a un altro recente saggio divulgativo sul cambiamento climatico *We Are the Weather. Saving the Planet Begins at Breakfast* di Jonathan Safran Foer (2019). Il saggio di Foer, significativamente più agile e di più facile consultazione rispetto a *Carbon Ideologies*, pone l'accento su due elementi della crisi climatica che emergono con importanza anche nel saggio di Vollmann: la sua urgenza, e la sua irrepresentabilità secondo canoni narrativi tradizionali ("Di qui l'impulso a rappresentare i cambiamenti climatici – sempre che li si rappresenti – come un dramma apocalittico ambientato nel futuro"²⁶ – chissà se Foer ha sfogliato questa fatica di Vollmann). Al contrario di *Carbon Ideologies*, il libro di Foer (parte divulgazione saggistica, parte *mémoire*) propone invece delle soluzioni molto pratiche per limitare lo sviluppo e le conseguenze del riscaldamento globale, la principale delle quali è l'astenersi dai prodotti di origine animale. Per quanto *We Are the Weather*, pure spesso piuttosto sentimentalista, non indulga in un facile ottimismo, la differenza dalla posizione di Vollmann è radicale. Mentre Foer vede un futuro per l'umanità, a patto di impegnarsi in uno sforzo collettivo, Vollmann non vede altro che rovine.

Nella sua intervista con Ted Hamilton, Vollmann riflette sulle difficoltà di composizione di *Carbon Ideologies*, un libro che lo ha costretto a uscire dalla sua *comfort zone* per confrontarsi con una terminologia e un metodo scientifico con cui non aveva confidenza, rischiando in continuazione di fare errori di misurazione e di equivalenze; il libro, conclude Vollmann, era destinato a essere un fallimento, perché troppo di quanto si sarebbe potuto dire è dovuto rimanere fuori, e perché la capacità e la strumentazione di un singolo individuo non bastano.²⁷ Questo è

forse vero per gli scopi del libro – senz'altro *Carbon Ideologies* non è una summa di tutto quello che c'è da sapere sugli effetti della produzione energetica, né ne è il sunto più accessibile. A livello formale, tuttavia, quello che realizza Vollmann nel bilanciare le tre parti del suo discorso (esposizione scientifica, immaginazione fantascientifica, reportage narrativo) riesce a rendere con cura il panorama etico e ideologico in cui questa produzione ha luogo: l'instancabilità di Vollmann nell'accogliere nel suo discorso ogni voce favorevole o contraria alla sua tesi, insieme al perenne tentativo di contestualizzarla e di capirne le ragioni, rifiutandosi di giudicarla, offre la misura in cui la responsabilità del cambiamento climatico e dei disastri ecologici non appartiene, come si potrebbe immaginare in semplificazioni narrativamente più semplici, a singoli individui o a gruppi di potere, ma alla collettività intera. È possibile che il messaggio finale di Vollmann ("Niente può essere fatto per salvare [il pianeta]; dunque, non c'è bisogno di fare niente") sia di un pessimismo tanto estremo da portare al lassismo e all'inazione; ma il fine di *Carbon Ideologies* non è quello di fornire soluzioni, bensì di tracciare il ritratto di un sistema di vita e di pensiero che ha portato conseguenze intollerabili sul pianeta terra; ed è proprio grazie a una commistione testuale che unisce testimonianza, riflessione, slancio immaginativo e serrata esposizione scientifica che Vollmann raggiunge il suo scopo.

NOTE

* Marco Malvestio è Postdoctoral Fellow al Department of Italian Studies dell'Università di Toronto, dove lavora sulle preoccupazioni ecologiche della fantascienza italiana di inizio millennio. Ha curato con Valentina Sturli il volume sull'horror contemporaneo *Vecchi maestri e nuovi mostri* (Mimesis 2019), e con Giuseppe Carrara una sezione monografica su William T. Vollmann della rivista *Enthymema* (23, 2019). Il suo libro *The Conflict Revisited: The Second World War in Post-Postmodern Fiction* sarà pubblicato per Peter Lang nel 2020.

1 William T. Vollmann, *Carbon Ideologies. No Immediate Danger/No Good Alternative*, New York, Penguin, 2018, 2 voll.; da qui in poi citati nel testo, rispettivamente come volume 1 e 2. Dal momento che *Carbon Ideologies* è un singolo libro diviso in due volumi per ragioni editoriali, vi farò riferimento sempre al singolare.

2 Richard Kerridge, "Ecocritical Approaches to Literary Form and Genre: Urgency, Depth, Provisionality, Temporality", in Greg Garrard, a cura di, *The Oxford Handbook of Ecocriticism*, Oxford University Press, Oxford 2014, pp. 361-377, pp. 372-373.

3 Hubert Zapf, *Literature as Cultural Ecology: Sustainable Texts*, Bloomsbury Academic, London 2016, p. 244.

4 Consultabili a <http://www.penguinrandomhouse.com/carbonideologies> [ultimo accesso: 12 maggio 2019].

5 Questa differenza è latamente indicata anche da Vollmann, che sottolinea le premesse scientifiche di *Carbon Ideologies* rispetto a *Rising Up and Rising Down*; si veda vol. 2, p. 586, nota. In *Poor People* compaiono statistiche relative alla povertà, ma la loro importanza non è nemmeno lontanamente paragonabile a quella che rivestono in *Carbon Ideologies*.

6 Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 214.

7 Lorenzo Marchese, *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction?*, Quodlibet, Macerata 2019, pp. 169-172.

8 Anche questa è una costante del Vollmann autore di reportage: si veda, a proposito di *Poor*

People, Giuseppe Carrara, "Il problema (est)etico della rappresentazione: *Poor People* di William T. Vollmann", *Enthymema* 23, 2019, pp. 6-19.

9 Timothy Clark, "Phenomenology", in Greg Garrard, op. cit., pp. 276-289, pp. 285-286.

10 Timothy Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, University of Minneapolis Press, Minneapolis 2013, p. 1. Ho discusso di ecologia, fantascienza e iperoggetti anche in "Ecologia del terrore. Paesaggio ed ecosistema nella *Southern Reach Trilogy* di Jeff VanderMeer", in Marco Malvestio and Valentina Sturli, a cura di, *Vecchi maestri e nuovi mostri. Tendenze e prospettive delle letterature horror all'inizio del nuovo millennio*, Milano, Mimesis 2019, pp. 215-228.

11 *Ibid.*

12 Ivi, pp. 58-60.

13 Si vedano, sul narratore dei romanzi storici di Vollmann, Marco Malvestio, "Europe Central tra raccolta di racconti e romanzo massimalista", *Nuova prosa* 67, pp. 99-122 e Filippo Pennacchio, "'[M]y text is no more than a pack of lies'. The Fictional Pacts of William T. Vollmann in the *Seven Dreams*", *Enthymema* 23, 2019, pp. 82-97.

14 Sul valore ecologico dell'immaginario fantascientifico si vedano Brian Stableford, "Science Fiction and Ecology", in David Seed, a cura di, *A Companion to Science Fiction*, Blackwell, Oxford 2004, pp. 127-141, e Chris Pak, *Terraforming. Ecopolitical Transformations and Environmentalism in Science Fiction*, Liverpool University Press, Liverpool 2016.

15 Daniel Lukes, "Ma chi lo conosce William T. Vollmann? Mistero e autoconstruzione nelle interviste e nei testi di William T. Vollmann", *Enthymema* 23, 2019, pp. 36-56, pp. 52-53.

16 William T. Vollmann, "List of 'Contemporary' Books Most Admired by Vollmann [1990]", in Larry McCaffery e Michael Hemmingson, a cura di, *Expelled from Heaven. A William T. Vollmann Reader*, Thunder's Mouth Press, New York 2005, pp. 35-37, p. 37.

17 Serenella Iovino, "Restoring the Imagination of Place. Narrative Reinhabitation and the Po Valley", in Cheryl Glotfelty, Karla Armbruster e Tom Lynch, a cura di, *The Bioregional Imagination. Literature, Ecology, and Place*, University of Georgia Press, Athens 2011, pp. 100-117, p. 102.

18 Il concetto di natura è frutto di una reificazione (o di un'idealizzazione) che continua a rappresentarlo come altro dall'umano; l'ambiente, al contrario, è uno "spazio di relazione [...] tra il soggetto e ciò che si trova nel suo stesso territorio" (Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia*, Carocci, Roma 2017, p. 32).

19 Simon C. Estok, *The Ecophobia Hypothesis*, Routledge, New York 2018, pp. 1-2.

20 Questa ideologia non è limitata all'Occidente, ma assume, in un sistema economico globalizzato, una dimensione mondiale, come rimarcato dai diversi riferimenti che fa Vollmann alle economie pianificate di Cina (per esempio vol. 1, p. 7) e Unione Sovietica (vol. 2, p. 584), e come testimoniano d'altra parte anche le parti di reportage in Bangladesh.

21 Christopher K. Coffman, "Introduction: Lonely Atoms", in Christopher K. Coffman e Daniel Luke, a cura di, *William T. Vollmann. A Critical Companion*, University of Delaware Press, Newark 2015, pp. 1-22, p. 15. Ho discusso questo aspetto della poetica di Vollmann anche in "Europe Central", op. cit., e in "Trading Butterflies: The Representation of Asian Sex Workers in Vollmann and Houellebecq", *Enthymema* 23, pp. 57-72.

22 William T. Vollmann, *Rising Up and Rising Down. Some Thoughts on Violence, Freedom, and Urgent Means*, Gerald Duckworth & Co, London 2005, p. 36.

23 Ivi, p. 44.

24 Si veda per esempio quanto scrive John Schwartz, "William T. Vollmann Would Like a Word or Two About Climate Change. Or 1,200 Pages", *The New York Times*, 6 agosto 2018, consultabile presso: <https://www.nytimes.com/2018/08/06/books/review/william-t-vollmann-carbon-ideologies-no-immediate-danger-no-good-alternative.html> [ultimo accesso: 12 maggio 2019].

25 È il contenuto di un lungo pezzo di Will Boisvert, che rileva anche alcuni errori nei calcoli della prima sezione di *Carbon Ideologies* (ripresi anche nella summenzionata recensione del *New York Times*), e contesta il valore delle misurazioni di radiazioni di Vollmann. Si veda "The Ideology of Fear: William T. Vollmann and Nuclear Power", consultabile presso: http://progressandperil.com/2018/04/09/the-ideology-of-fear-william-t-vollman-and-nuclear-power/?fbclid=IwAR252k-Du_8Rx5QRT3Lj0P2hZMoz8eSMlkCPEjbQOmJLWdG2x_AMEWXSt0Q [ultimo accesso: 12 maggio 2019].

26 Jonathan Safran Foer, *We Are the Weather. Saving the Planet Begins at Breakfast*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2019, trad. it. *Possiamo salvare il mondo, prima di cena*, Modena, Guanda, 2019, edizione Kindle.

27 L'intervista di Hamilton è apparsa in forma ridotta in *Boston Review* (11/04/2018); le considerazioni a cui mi riferisco sono però riprese dall'edizione integrale dell'intervista, contenuta in Daniel Lukes (a cura di), *Conversations with William T. Vollmann*, Jackson, University Press of Mississippi. La pubblicazione del volume è prevista per il 2020, e ringrazio l'autore per avermi concesso di consultare una copia del manoscritto.

Ácoma ricorda Toni Morrison

con un'intervista di Bruno Cartosio e Alessandro Portelli apparsa su Ácoma (n. 5, prima serie, 1995) e realizzata a Milano il 22 novembre 1994

Nota di Alessandro Portelli (novembre 2019)

Toni Morrison era arrivata in Italia subito dopo il conferimento del premio Nobel – un evento inaspettato e inspiegabile per media e operatori culturali italiani (la TV che annunciava il premio credendo che si chiamasse “Tony” e fosse un uomo, i giornali che lamentavano la correttezza politica di un premio a una sconosciuta donna nera americana invece che a molto più meritevoli poeti italiani...) e, sospettai, persino ai suoi editori che avevano pubblicato i suoi libri in traduzioni d’occasione e senza uno straccio di prefazione e apparato critico. Ma alla Statale di Milano l’accolse un’aula magna gremita e solidale.

*Lei mi stupì in quei giorni, e in altre occasioni, per la leggerezza e la disponibilità. Penso a due momenti. Il primo, in quell’incontro alla Statale, qualcuno le chiese che aveva pensato quando le annunciarono il Nobel e lei rispose con una battuta: “Mi dissi: this is not gonna happen again, questa non è una cosa che succederà di nuovo!” E il giorno dopo, quando prima di cominciare l’intervista insieme con Bruno Cartosio le chiesi se per favore mi firmava delle copie e lei, guardando un po’ sgomenta il borzone di libri che mi portavo appresso, si preparava comunque a firmarmi tutti, prima che le dicessi che no, le chiedevo solo due firme, una per me su *Beloved* e una per una laureanda su *Sula*. Anni dopo, quando accettò di incontrare gli studenti della mia facoltà a Roma, sentendo delle osservazioni sui suoi libri a cui non aveva pensato, reagì ridendo: “See how good I am? Visto come sono brava?”*

Toni Morrison è sempre stata molto attenta a proteggere i propri spazi, ma anche estremamente disponibile e generosa, e grazie a questo ha fatto dell’intervista uno dei generi letterari e discorsivi in cui si è espressa. In primo luogo, naturalmente, l’intervista implica la presenza della voce, l’oralità come forma di comunicazione plurale e interattiva. Non è un caso che lei le chiami piuttosto “conversazioni”, call-and-response fra voci di pari dignità. Mi colpì molto in quel primo incontro il modo in cui Toni Morrison ascoltava le nostre domande e si impegnava a rispondere in modo non scontato, prendendole sul serio e pensandoci sopra. In secondo luogo, le interviste sono il luogo dove la scrittura di Toni Morrison si salda con la sua formazione di editor, sottolineando la sua consapevolezza dello scrivere come lavoro e come tecnica, il rapporto con l’industria editoriale e il mercato, e il legame con una tradizione letteraria di donne nere che lei stessa ha contribuito a costruire.

Soprattutto, la generosità con cui si espone in pubblico mette in evidenza il suo consapevole ruolo di “public intellectual”. Per generazioni, gli artisti afroamericani hanno sentito come un peso la responsabilità di venire additati come portavoce per tutti gli afroamericani, quasi come se non avessero un’identità individuale, ma fossero esemplari di laboratorio su cui misurare l’umanità di tutti. Morrison capovolge la relazione; non scrive

e non parla per conto di o a nome di, ma grazie a, a partire da tutta la storia che ha alle spalle e tutti i rapporti che ha intorno a sé, grazie agli antenati e grazie ai familiari. Non parla per loro, ma da loro e a loro. Come Milkman che in *Song of Solomon* non vola per andare fuori dall'America ma verso dentro, per prendersi le sue responsabilità, costi quel che costi, la voce di Toni Morrison non parla per lettori altri a cui dimostrare qualcosa ma per lettori simili a cui mostrare gratitudine. Ancora una volta, la libertà comporta responsabilità. E viceversa.

La nostra amatissima: intervista con Toni Morrison

a cura di Bruno Cartosio e Alessandro Portelli

Una sera a Harlem, dopo l'assegnazione del Premio Nobel, ho visto un cartello nella vetrina di una piccola libreria. Diceva: "Congratulazioni, Toni Morrison, la nostra amatissima" ("our beloved"). Che effetto le fa quel "nostra"?

Non mi dispiace affatto. Anzi, mi fa piacere assumermi la responsabilità che si accompagna col fatto di essere rappresentativa. Non mi ci obbliga nessuno, e mi hanno avvertita più volte che poteva essere un peso troppo grande. Ma nei miei libri come nella mia vita io penso molto alle persone che non hanno mai potuto parlare, i ragazzi con le menti bloccate, nelle strade, nella droga. E penso al debito che ho verso le persone che hanno fatto delle cose da cui io ho tratto dei benefici. Penso che non sarebbe giusto dimenticare quel debito, e prendo su di me il debito di persone che non conosco. È importante esserne all'altezza; è importante per me sapere che la mia famiglia, mia nonna, il mio bisnonno, i miei antenati, non gradirebbero affatto che io diventassi una persona privata, disimpegnata, irresponsabile, solo perché sono una scrittrice di successo. La mia vita è facile in confronto a quello che hanno passato loro. Perciò quel cartello, "our beloved", è un segno di riconoscimento a cui tengo molto. Perché vuol dire che non sono sola. C'è stato chi ha fatto cose molto importanti affinché io non fossi sola e affinché potessi essere il più libera possibile. Questa libertà comporta obblighi, e mi dà forza: ci sono moltissime cose che non riuscirei a sopportare, se dovessi farlo solo a mio nome.

I titoli con cui il "Corriere della Sera" e la "Repubblica" in questi giorni presentano le sue interviste mettono in evidenza la sua ricerca di un "paradiso dove la razza non conta". Alla luce di quello che dice sulla responsabilità collettiva e sull'identità, sul rapporto con gli antenati – sarebbe davvero un paradiso?

Lo vedremo dopo che avrò scritto questo libro. Perché voglio capire che effetto fa scrivere senza etichette razziali. Certe volte, per esempio in Hemingway, leggi: un cubano e un nero passavano per la strada. Sono cubani tutti e due, ma il nero non ha nazione. La letteratura fa continuamente divisioni di questo genere: si capisce che i personaggi sono bianchi perché nessuno dice niente della loro razza. Allora io voglio eliminare le parole che segnalano la razza, forse non in tutto il libro ma almeno in alcune parti, e misurarmi con la sfida di creare un personaggio che il lettore senta di conoscere tanto a fondo da sapere tutto di lui, eccetto la razza. Voglio dire che la razza conta, ma che non ha significato.

Cioè, non ha significato intrinseco, è solo una costruzione storica e culturale? Precisamente.

Esistono libri come The Uncalled di Paul Lawrence Dunbar o Giovanni's Room di James Baldwin, che si sforzano di superare la razza e ne sono in realtà ossessionati (Morrison ride). C'è molta più ossessione per la razza in Giovanni's Room che, mettiamo, in Jazz, dove la sua centralità è scontata. Non corre anche lei lo stesso rischio?

È un progetto molto ambizioso. Ho provato a farlo in un racconto, non molto ben riuscito, che si intitola "Recitatif" ed è un tentativo di usare il linguaggio in modo da evitare le etichette razziali. Parla di due bambine, una nera e una bianca, che sono cresciute in un orfanotrofio. Escono dall'orfanotrofio, crescono, si ritrovano da adulte, e io non dico mai se l'una o l'altra è bianca o nera. Tempo fa mi telefona una professoressa di Berkeley, che faceva un seminario su quel racconto; lei aveva sempre dato per scontato che A era bianca e B nera, finché una ragazza nera del suo corso le ha detto "guarda che ti sbagli, è il contrario". Così l'ha riletta, ne hanno discusso, poi mi ha chiamato per chiedermi chi aveva ragione, e mi ha fatto molto piacere perché il senso del racconto sta proprio nel fatto che richiede al lettore di fare i conti col bagaglio che si porta appresso. Puoi usare codici di classe come codici di razza: tutti danno per scontato che se i personaggi sono di classe media, allora sono bianchi; o se gli piace un certo musicista allora sono o l'una cosa o l'altra. Io volevo mettere in evidenza questi stereotipi, questo linguaggio codificato, questi presupposti seppelliti così nel profondo che non li vediamo nemmeno. Era un esperimento per vedere che cosa faceva il lettore col testo, più che per vedere chi è bianca e chi è nera. Comunque, aveva ragione la professoressa.

Perciò lei un'idea in mente su chi era bianca e chi era nera ce l'aveva.
Io lo so sempre. Precisamente.

Si potrebbe fare lo stesso esperimento col genere?
In un certo senso l'ho fatto, con l'io narrante in Jazz.

Io ho sempre dato per scontato che è una donna.

Lo so! (ride). E nera! Ma evitare le connotazioni di genere del linguaggio è un problema più grave nelle traduzioni in francese o in italiano che in inglese, dove si può usare il neutro.

Infatti – se possiamo fare una digressione, vorrei parlare non solo delle traduzioni, ma della gestione complessiva del suo lavoro. Spesso ho avuto l'impressione che gli editori non si rendessero conto di che cosa avevano fra le mani. Lo si vede anche dalla sciatteria delle prime traduzioni. Per esempio, le ultime parole di Nell in Sula – "all that time, all that time, I thought I was missing Jude" – in italiano vengono fuori "lo sapevo, lo sapevo che stavo perdendo Jude".

Ma è sbagliato! Che cosa deprimente.

Capovolge tutto il senso del libro. Forse perché il traduttore era un uomo e per lui non aveva senso che Nell rimpiangesse più l'amica che il marito.

È terribile. Ho sentito storie spaventose sulle traduzioni. In una traduzione tedesca di *Sula*, nell'episodio in cui la madre stringe il naso alla bambina per non farglielo venire piatto, e le suggerisce addirittura di metterci una molletta, il traduttore la fa mettere sdraiata nel letto, prendere la molletta e mettersela sul naso. Lei quella molletta la odiava, non se la sarebbe mai messa addosso di sua volontà! Si prendono ogni sorta di libertà coi testi, ma è una cosa troppo difficile da controllare, paese per paese. Sono cose criminali, delitti veri e propri, perché nelle case editrici ci dovrebbero essere persone responsabili di assicurarsi che almeno il senso sia mantenuto.

Tornando alla questione della responsabilità: come mai continua a insegnare? Sente che fa parte del debito, dell'impegno preso? Che significato attribuisce al suo lavoro di insegnante?

È un lavoro che so fare. Non mi sono mai fidata di uno scrittore la cui vita non comprende il lavoro. Delle volte sogno di poter solo scrivere, senza lavorare; ma non credo che sarei adatta. Insegnare mi piace; mi porta via da certi pensieri, mi mette in condizione di dover essere attenta a tutti i nuovi sviluppi, alle nuove idee. Gli studenti ti tengono in forma – anche se sono faticosi, ed esigenti. Mi piace essere messa in discussione; altrimenti ho paura che diventerei troppo isolata, troppo introversa, troppo viziata, in un certo senso. Credo sia più questione di carattere che del mestiere di scrivere, perché ci sono sia persone che fanno tutte e due le cose benissimo, sia altre che non ci riescono. Però io non riesco a scrivere e insegnare nello stesso tempo, perché il ragionamento analitico che devi usare quando scomponi la letteratura per insegnarla interferisce col modo di ragionare e di creare di cui ho bisogno quando scrivo un romanzo. Perciò c'è un conflitto in termini operativi, fra modi di pensare e di scrivere; ma insegnare mi piace, mi piace essere coinvolta.

Come le sembra l'università oggi in America? Che spazio è?

Credo che stia cambiando, più in fretta di quanto tanta gente non si renda conto. Io sono tornata all'insegnamento nel 1985 – fino all'83 ho lavorato nell'editoria – e la differenza fra gli studenti che trovai nell'85 e quelli del '92 è davvero notevole. Gli studenti del 1985 erano alla ricerca del lavoro più redditizio; oggi, persino a Princeton, dove tanti vengono da famiglie benestanti e sono tutti molto protetti e coccolati, tuttavia ne sento molti che dicono che non vogliono andare a Wall Street ma vogliono insegnare. Questa generazione di studenti ha una fame disperata di qualcosa che non sia solo l'acquisizione di oggetti. Non sanno che cosa cercano, non gli basta un po' di lavoro volontario estivo, e vogliono lasciare un segno, cambiare le cose. Anche se nessuno li incoraggia. Mi hanno raccontato che Jimmy Carter è andato all'università del Michigan a parlare del suo progetto Habitat, che consiste nel costruire case per i poveri. Ha preso la sala più grande del Michigan, settemila posti, ma sono venuti quindicimila studenti. Perché era una cosa che potevano fare; potevano andare da qualche parte, costruire una casa

per una persona che ne ha bisogno. Non era una cosa "politica"; non sto dicendo che stanno costruendo un movimento politico. Ma non era egoistica; sono meno egoisti di quanto sembrano. Gli faceva piacere non di cambiare *il* mondo, ma di essere coinvolti in qualcosa *nel* mondo. E non vogliono avere niente a che fare con gli anni Sessanta, perché quel movimento è stato screditato – intenzionalmente screditato. È stato ridotto a "sesso droga e rock and roll", ed è stata cancellata la sua bellezza, la sua importanza, la sua nobiltà. La lotta contro quella guerra, i diritti civili... È stato il miglior decennio della storia degli Stati Uniti. E adesso tutti dicono, "ah, tutti i nostri problemi sono il risultato di quegli anni". Il linguaggio è totalmente distorto, tanto che la gente si vergogna persino a dire che ci è cresciuta, negli anni Sessanta. Non era solo una cosa bellissima in termini romantici: funzionava, funzionava davvero.

Ha fatto finire una guerra.

Precisamente. Ha fatto cadere interi regimi. Molte idee di oggi, come l'ambientalismo, sono parte di quell'eredità. Ma adesso si sforzano di farla a pezzi – non solo legislativamente o economicamente, o in termini di politica sociale, ma anche nel modo in cui la gente lo immagina, nei vestiti, nello stile... E c'è complicità da parte di quelli che adesso hanno cinquant'anni, che erano il movimento e che adesso, tanti di loro, sono indotti a vergognarsene, a vergognarsi della loro magnifica giovinezza. Ci vorrebbe gente come Hemingway o Fitzgerald, che erano capaci di scrivere della loro giovinezza e darle splendore, darle potere, tanto da renderla significativa per la generazione degli anni cinquanta. Questo non è successo per gli anni Sessanta e Settanta.

È per questo che la memoria è così importante nei suoi libri, per esempio in Beloved, dove il passato è anche presente...

E tu devi stare lì e guardarlo in faccia. O almeno provarci. E se non lo fai, se non hai almeno un minimo di dialogo col passato, non puoi capire il senso del presente. Tanto meno del futuro.

Lei è anche una madre. Non è facile far crescere dei figli, specie maschi, dandogli l'idea di un futuro possibile. È più difficile ancora per i neri?

Penso di sì, perché gli anni Sessanta e Settanta avevano davvero prodotto delle aspettative, e nessuno era preparato per il livello di successo che hanno avuto quei movimenti. Quando l'opposizione ha capito che cosa stava succedendo, ha preso misure draconiane per mettervi fine e per manipolarli, per cambiarne completamente il senso, anche con la complicità dei media. E c'è stato un crollo, una specie di crollo psicologico. Credo che i genitori abbiano smesso di dire le cose ai figli. C'è stata una frattura: una disperazione, una disperazione enorme. Sapete la battuta che circolava negli anni Ottanta: vince la partita quello che muore con più cose in mano. È un atteggiamento che entra nelle vene di una generazione, anche fra i poveri. Oggi negli Stati Uniti se non hai soldi sei un bambino, sei trattato come un bambino, sei totalmente dipendente. Ti concedono le cose o te le negano, ti dicono dove andare e dove non andare... Sei un bambino, un infante. I soldi sono l'unica

cosa che ti fa adulto negli Stati Uniti. Quando era giovane mio padre, lui poteva dimostrare di essere un uomo in molti modi che non avevano a che fare con i soldi: poteva fare un lavoro ben fatto, andare a caccia, costruire una casa. C'erano cose che un adulto poteva fare, per sentirsi tale, anche se era povero. Adesso non c'è niente che puoi fare, eccetto possedere cose o fare figli. Le strade per diventare adulti sono pochissime: l'istruzione, il lavoro, fare figli. E l'idea che devi possedere un sacco di vestiti, o una macchina, è debilitante, è deprimente. Non c'è nessuna guida da parte del governo o dello stato che ti incoraggi a fare di meglio. Anche quando c'è un'ipotesi – come il piano di Clinton per un servizio sanitario nazionale, che piaceva a tutti – i bambini delle classi inferiori non possono permettersi di andare a scuola; e non solo i neri: parlo di classe, non di razza – hanno fatto finta che fosse tutto un imbroglio. Dicono che i programmi sociali sono tutti uno spreco: gli americani si sono fatti convincere che tutto quello che si meritano è uno spreco.

Il suo lavoro viene letto soprattutto come narrazione femminile, la storia della madre. Ma mi pare che ci sia anche dell'altro. Per esempio, in Beloved, ho l'impressione che la figura più eroica sia Denver, che è molto legata all'immagine del padre. C'è tutto questo aspetto della ricostruzione di un'identità maschile, modi alternativi di diventare uomini.

Quello che dite è importante per me, perché io non ho mai voluto scrivere un libro in cui c'erano solo maschi periferici che non contavano niente. Anche in *Song of Solomon*, per me era importante che Pilate, la figura più forte e resistente, per dodici anni era stata cresciuta dal padre e dal fratello, e aveva imparato da loro un senso del proprio potere, dei propri diritti, della propria indipendenza. Quando dico questo alle donne, si seccano moltissimo. Dicono: "E Hagar? perché è così debole, con una madre simile?". Gli rispondo che Hagar non ha mai avuto quello che aveva avuto Pilate: è sempre stata totalmente isolata dagli uomini, così quando si è innamorata di un uomo ha perso completamente la testa. Non aveva fratelli, capite, non era mai stata in una casa dove c'erano degli uomini. Questo per me era importante anche rispetto al modo in cui le donne diventano donne. E naturalmente Denver, in quella casa blindata; ma la nonna le parla del padre, e lei aspetta che lui venga a prenderla. Questo le dà quel tanto di indipendenza che le permette di uscirne.

Ma suo padre non c'è, quindi deve imparare a gestire l'assenza.

Sì, si tratta proprio di questo. Per me, sono tutte domande, capite. Forse è perché ho avuto due figli maschi, sono divorziata, ho dovuto crescerli io. E mi sono domandata come fanno gli uomini a diventare – non maschi, ma uomini. Era appena morto mio padre, e io ne ho sofferto tantissimo, per molto tempo. Mio padre era una persona straordinaria, ma io non me ne rendevo conto, credevo che in vita mia avrei incontrato sempre uomini così. Ma mi ricordo che quando cominciai a scrivere *Song of Solomon* pensavo che forse non sarei riuscita a farlo bene perché i personaggi centrali erano maschi. E mi ricordo che pensai: chissà che cosa sapeva mio padre di queste cose. Cominciai a pensare a lui, agli uomini che conosceva, al suo ambiente; e a scrivere quasi come se lui fosse dietro le mie spalle, ma non in senso sentimentale. Sentivo che avevo accesso a delle conoscenze che altrimenti non avrei avuto, e se mi sporgevo un po' dalla sua parte potevo vedere le cose che

vedevano gli uomini, le loro priorità, e renderli come persone complicate: potenti, vulnerabili, interessanti. Fanno errori, fanno cose giuste, e comunque sono in grado di crescere, come Milkman, e migliorare la qualità della propria vita. Quel romanzo è in un certo senso la mia ricerca su che effetto fa crescere maschi.

Una ragione per cui mi aveva colpito quella parola, “nostra” nel cartello della libreria a Harlem è che più leggo Beloved e più ho la sensazione che lei usi la schiavitù anche come metafora di altri rapporti – la schiavitù è un rapporto in cui si posseggono delle persone, ma anche nella famiglia, o nella comunità, c’è possesso...

Essere proprietari dei propri figli – che è quello che pensa Sethe: “Loro, gli schiavisti, hanno la proprietà dei miei figli? no, ce l’ho io.” La vera questione che c’è sotto la sua esperienza, quello che lei veramente impara, è che liberarsi è una cosa, ma diventare padroni di se stessi è un’altra.

La critica parla molto della sua ricerca del suono, della voce. Eppure gran parte del suo lavoro in realtà ha per argomento la scrittura. In Jazz mi sembra che il testo esplori fino a che punto si può arrivare nello scrivere la voce, nell’immettere voce nella scrittura, e conclude che si può arrivare solo fino a un certo punto, e non oltre.

(Ride) Sì, sono arrivata a quel punto. Ma quello che stavo veramente cercando di fare era creare una voce narrante che a mano a mano si problematizza e diventa quasi paralizzata come voce, così che non è più totalitaria, monocromatica, so-tutto-io... Comincia dicendo “La conosco, quella donna” – in una posizione di conoscenza – e poi finisce con un’epifania, dopo che è stata spogliata un poco per volta. In realtà volevo fare precisamente quello che dite, giocare il più possibile con quest’idea della voce narrativa rassicurante, affidabile, attendibile: un bellissimo autoinganno.

Parlavo anche in termini letterali, materiali, del suono: ci sono parti del libro in cui si mette in evidenza che è realmente impossibile scrivere i suoni (Morrison ride). Tutti leggono Jazz come un libro che parla di suono, di musica. A me invece, specie dopo che ci si rende conto che la voce narrante è il libro stesso, sembra che il testo dica: qui si parla di scrittura.

(Ride). Lo so: mi sono divertita ad aprire il libro con quell’onomatopea...

Che in realtà non si può scrivere.

Già. Non si può scrivere.

O la sai...

O sai che suono è, oppure ti chiedi: “che cos’è?”. Perché non si può scrivere. Eppure l’artificio rimane: si tratta di scrivere, cercare di scrivere, con queste ventisei lettere, queste cose che non si possono scrivere.

Ho due domande da parte dei miei studenti. Una è una studentessa che ha scritto una tesi di laurea su Beloved e The Scarlet Letter, e ha trovato una quantità di corrispondenze, tante che a un certo punto si è chiesta: me le sto inventando? Ha mai pensato a The Scarlet Letter, mentre scriveva?

No, ma adesso che mi ci fate pensare – le bambine... Hester... Può darsi. Qualcun altro mi ha detto la stessa cosa. Non credo che sia una lettura forzata: ci dev'essere qualcosa.

L'altra riguarda Sula e il rapporto col tragico. Lei ha studiato letteratura classica all'università; da dove viene il suo senso della tragedia?

Il mio uso del coro è influenzato dall'esempio della tragedia classica. Il senso del coro formale nella tragedia greca somiglia molto all'antifonalità, il *call-and-response* delle chiese o dei gruppi vocali neri: la gente della città o del quartiere che risponde, trasforma, spettegola, sussurra... Questo senso di stupore o di premonizione può essere presente nella voce narrante, o nella comunità stessa che segue l'azione o vi partecipa. Queste strategie narrative mirano a fondere i rituali culturali delle comunità nere con quello che so della forma della tragedia greca.

C'entra anche Faulkner?

Non nelle cose che scrivo, ma Faulkner l'ho studiato molto, e mi sono sempre sentita molto coinvolta dal suo approccio sperimentale. Il suo modo di dire attraverso le strutture, cose che il contenuto non potrebbe dire, è stato molto importante per me. Anche se non sempre condivido l'evoluzione dei suoi personaggi, il modo come ne sopprime alcuni e ne fa tacere altri.

Political and Correct. Student Protests, Online Activism and the Cult of Purity*Valeria Gennero*

This essay investigates the role played by the cultural protocols associated with the term “woke” in the new season of (mainly) online activism that has been shaping U.S. society in recent years. Gennero describes the theoretical framework surrounding the development of a vocabulary of political correctness, which includes expressions like: trigger warnings, entitlement, racial appropriation, deplatforming, safe spaces, privilege, deplatforming, and microaggression. She also explores the controversies about the impact of social media on campus politics and on the rise of movements like #MeToo.

Revisiting Political Correctness*Robert Boyers*

Robert Boyers argues that few ideas now seem as familiar and tired as “political correctness.” Due to the endless debates surrounding it, the term has come to mean so many different things to different people. Yet, as Boyers points out, however tired and tiresome the idea of political correctness might be, it does continue to help us understand the world of contemporary academia, where a large percentage of university professors fear to say anything that will conceivably lead anyone to level at them some complaint.

Why Freedom of Speech Is Not an Academic Value*Stanley Fish*

The title of this essay is intentionally provocative, for there are many who

believe that freedom of speech is the preeminent academic value. Stanley Fish’s challenge to that popular view depends on a distinction between freedom of speech and freedom of inquiry. Freedom of speech is a democratic value. It says that in a democracy government should neither anoint nor stigmatize particular forms of speech, but act as an honest broker providing a framework and a forum for the competition of ideas and policies. In this vision, every voice has a right to be heard, at least theoretically. In the academy, on the other hand, free inquiry not free speech is the reigning ethic, and academic inquiry is engaged in only by those who have been certified as competent; not every voice gets to be heard.

The Controversial History of Charlotte Perkins Gilman’s Reception*Anna De Biasio*

The early part of the essay focuses on the dramatic change in the critical status of Charlotte Perkins Gilman, a major point of reference for feminist criticism through the 1970s and 1980s, who later became the target of accusations of racism in the 1990s. The author first traces the influence of second-wave and third-wave feminism on Gilman studies, and then looks at the ideological and rhetorical common ground shared by certain postures of revisionist criticism in the 1990s along with the culture of political correctness, with special reference to John L. Jackson’s notion of “de cardio racism”.

Political Correctness, Gender, Disability, and Arabophobia in Maysoon Zayid's Stand Up Comedy*Cinzia Schiavini*

The essay investigates the interrelationships between Political Correctness, stand-up comedy, and minority groups, by concentrating on the performances of an Arab-American disabled comedian, the "Palestinian Muslim virgin with cerebral palsy" Maysoon Zayid. Focusing on PC as a set of linguistic practices whose effect is the sanitization of public discourse (especially when minorities are concerned), and stand-up comedy as a set of speech acts aiming at both the affirmation and/or the transgression of identity boundaries, the essay investigates the relationship between PC and comedy, and the way they interact within the three "spaces of minority" Zayid embodies: ethnicity (Arab-Americaness in the wake of 9/11), gender (womanhood and its relation to both Arab and American cultures), and disability, under-represented in American culture and the media.

"My Turn": *House of Cards* after #MeToo*Nicolangelo Becca*

In November 2017, the American media streaming company Netflix removed Kevin Spacey from the cast of its flagship series, *House of Cards*, as a strong reaction against the actor's accusations of sexual misconduct and in direct response to the contemporary rise of the #MeToo movement. Consequently, the sixth and final season of the TV show was rewritten without its main character, Frank

Underwood, while the focus of the story became his wife, Claire (played by the show's co-star Robin Wright). The article aims at offering a corpus-based critical discourse analysis of the wide-ranging shifts between the last two seasons of *House of Cards*, focusing on how the story, its characters, and their language have changed in relation to a new awareness of the role of power and gender relations triggered by the emergence of the #MeToo movement.

WESTERN: UPDATE**Western Fiction in Translation: An Update***Stefano Rosso*

This panoramic bibliographic essay resumes the updates published in *Ácoma* up to 2002 and focuses on the western in Italy. The first section concentrates on American western fiction translated into Italian since 1828; the second on westerns written by Italian writers; and the third on the western in Italy after the "western crisis" of the late 1960s, that is, in the so called "post-western" narratives.

Reinterpreting the American West from An Urban Literary Perspective: Contemporary Reno Writing*David Ríó*

Traditionally western American literature has been exclusively identified with proximity to the land and rural settings. However, this restrictive notion of western writing has been questioned in the last few decades by a growing number of authors who have vindicated the urban quality of

the New West. It is argued that not only large cities such as San Francisco, Los Angeles, Seattle, Houston or Las Vegas have attracted the attention of contemporary writers, but also smaller urban centers, for example, Reno, “the biggest little city,” have recently become the setting of insightful postfrontier writing. The present essay explores contemporary Reno literature, written both by local authors (Willy Vlautin, Tupelo Hassman, Claire Vaye Watkins) and temporary residents (for instance, Bernardo Atxaga and Javi Cillero), as a major example of the consolidation of the urban perspective in recent western American writing.

The Rebirth of a Nation: *The Hateful Eight* and the Lincoln’s Letter

Enrico Botta

Compared to the historical counter-narrative of *Inglorious Basterds* (2009) and *Django Unchained* (2012), *The Hateful Eight* – Quentin Tarantino’s eighth movie (2015) – rewrites the Reconstruction Era in ideological and political terms. By confining in a haberdashery the geography represented by the eight characters and the historical changes they are witnesses to, the film describes a specific period of American history by mingling reality and fiction through a narrative mechanism that focuses on a letter Lincoln is supposed to have written to one of the characters. Whether the letter is true or false is a central point in the film. In line with the President’s confidence in a country reunited under the umbrella of equality and democracy, a northern black and a southern white build a new political, social and ideological structure with the target to execute a woman who

tries to subvert that structure. The haberdashery thus becomes the stage where the actors represent not only what the Civil War has left unresolved, but also a problematic national re-birth.

ESSAYS

“A Chapter from An Unwritten Romance”: The Textuality of the Mother’s Voice in Louisa May Alcott’s *Transcendental Wild Oats* (1873)

Raffaella Malandrino

Louisa May Alcott’s satirical sketch *Transcendental Wild Oats* (1873), written thirty years after the author’s childhood experience at the alternative commune of Fruitlands with her family and other transcendental philosophers, is a semi-autobiographical account of the contradictory principles that regulated life at the farm. These principles directly impacted her mother, who, being the only woman of the group, was overworked by the task of taking care of all practical matters and saving the whole family from starvation and illness. The failure of Fruitlands, which was also due to divergent opinions among its members on family dynamics and kinship relations, resonates in Alcott’s memory as a deep critique of the separate spheres paradigm. The latter, though apparently challenged by the utopian intentions of the consociates, was actually reconfigured as a naturalized material and ideological space, where a woman’s incessant care and labor contained the effects of men’s inertia regarding concrete self-sustenance.

This study examines how the narrative structure of *Transcendental Wild Oats*

confronts these issues by exposing how the complex rendering of the character of Hope Lamb at Fruitlands, from her forced domesticization to the heroic reaffirmation of her moral and salvific power, is only apparently aligned with the sentimental literary tradition of the period. The metatextual strategies of the story subtly deflect the scripted gendered role of the mother, and aim at rehabilitating the utopian principles of Fruitlands through her voice, by creatively projecting bridges across characters and events. At the meta-discursive level, Alcott's trans-historical recomposition of Fruitlands also frames the author's mature stage of writing and her creative engagement with documenting the experience of women involved in the workforce in and out of domestic realms, thus reflecting the author's fluid engagement with social activism and reformist endeavors in the American society of her time.

“All Our Choices Will Probably Run Out”. William's T. Vollmann's Post-Apocalyptic Post-Fiction

Marco Malvestio

With the two volumes of *Carbon Ideologies* (2018), William T. Vollmann provides a complex and innovative treatment of a pen enormously complex topic, climate change. The essay analyses the variety of literary styles, ranging from scientific divulgation to narrative reportage and the science fictional imagination, employed by the author to communicate the perils of climate change and the circumstances in which it manifests itself in everyday life. Coherently with what Coffman calls his 'moral non-intervention' (2015), Vollmann's use of a multilayered

textual strategy merging objective exposition and personal digression refuses to stigmatize the actions and behaviour of the people he interviewed, but rather aims to trace the collective dimension of responsibility behind climate change.

Toni Morrison, *Our Beloved*: Interview with Toni Morrison

Edited by Bruno Cartosio and Sandro Portelli (Reprint, Ácoma 5, Estate/autunno 1995)