

### La guerra e il femminile nel teatro arabo-americano: *The Black Eyed* di Betty Shamieh e *9 Parts of Desire* di Heather Raffo

Cinzia Schiavini\*

I am silent. My silence is silent.  
(Bina Sharif, *Afghan Woman*)

#### Le geografie di guerra e la linea del genere

Per il teatro arabo-americano, aggregatosi e riconosciutosi come entità collettiva intorno alle macerie dell'Undici settembre e alle conseguenze che questo evento ha avuto su un gruppo etnico fino ad allora quasi invisibile dentro alla società statunitense, il nesso fra *performance* e guerra è stato per molti versi inevitabile. Da Yussef El Guindi con *Back of the Throat* (2006) e *Language Rooms* (2010) a Ismail Khalidi e il suo *Truth Serum Blues* (2005), le opere forse più famose del teatro *Arab-American* hanno istituito un legame profondo fra la tragedia degli attacchi terroristici e la nascita di una drammaturgia arabo-americana che su quegli eventi e sulle reazioni a essi si è interrogata e ha interrogato la società statunitense.

Seppur numericamente limitate, queste opere rivelano un'altra caratteristica: con forse l'unica eccezione di Betty Shamieh e il suo (inedito) *Again and Against* (2008), il teatro arabo-americano che ha raccontato la guerra al Terrore inscritta in una geografia domestica è stato quasi esclusivamente maschile, complice forse anche un processo di incasellamento razziale che ha riguardato soprattutto quest'ultima componente, stigmatizzata negli Stati Uniti come il "nemico interno"; una razzializzazione che ha istituito di fatto una logica binaria in termini identitari maschili (*Arab* e *American* come elementi contrapposti) oltre che ripercussioni più evidenti sul piano reale.

Se si allarga lo spettro di indagine alla produzione complessiva dei maggiori drammaturghi arabo-americani, si nota come, con ben poche (anche se significative) eccezioni,<sup>1</sup> la drammaturgia maschile si è quasi esclusivamente concentrata sul racconto dell'esperienza *Arab-American* dentro ai confini nazionali statunitensi e ha raramente guardato fuori di essi, alla dimensione internazionale, se non globale del conflitto.

A questa scrittura maschile rivolta verso una dimensione nazionale se ne è contrapposta una seconda, di matrice femminile e numericamente ben più considerevole, che ha fatto della transnazionalità il suo asse portante – tanto in termini geografici quanto culturali, incorporando e più spesso riportando in toto il focus sui luoghi dell'origine, sovente territori di conflitto quando non di guerra vera e propria. Non è secondario che, dall'Iraq alla Palestina, gli scenari descritti da

queste drammaturghe siano luoghi in cui gli Stati Uniti hanno giocato un ruolo di primo piano in termini politici, quando non apertamente militari – spazi che si riconfigurano così come speculari e strettamente interdipendenti rispetto alle dinamiche interne ai confini nazionali, sia in termine di esperienze private che collettive.

Garantita da una relativa invisibilità mediatica che ne ha disinnescato il potenziale sovversivo (come ipotizza, non senza ironia, la drammaturga Betty Shamieh, “la maggior parte dei drammaturghi arabo-americani sono donne soprattutto perché gli editori e i produttori americani le trovano meno pericolose della controparte maschile”),<sup>2</sup> la componente femminile della drammaturgia ha guardato agli spazi di guerra concentrandosi sulle continuità che legano il “qui” statunitense e “l’altrove” medio-orientale; su come il genere interagisca e agisca nei rapporti di potere fra l’Occidente e le società e le culture di origine; e come esso assuma nuove forme e significati negli spazi interstiziali che nascono da questo incontro/scontro e di conseguenza come re-immaginare l’identità femminile dentro e dopo l’esperienza del conflitto.

Come sottolinea Susan George, proprio per la forza con cui il potere patriarcale agisce in molte società, l’esperienza femminile del razzismo, della xenofobia e di altre forme di discriminazione è aggravata dall’oppressione data dal genere, che fa sì che le donne siano le più vulnerabili all’intersezione degli assi di potere di cui il conflitto bellico non è che un esempio.<sup>3</sup> Proprio per questa vulnerabilità, guerra e genere sono stati a lungo intrecciati nel discorso egemonico. Così, se la donna araba (e poi arabo-americana) è da decenni rappresentata nell’immaginario occidentale come elemento passivo e silente, questo è ancora più significativo quando si tratta di geografie di guerra, in cui ancora maggiore è stata la contrapposizione fra il maschile e il femminile in termini di ruoli e di potere, con un femminile pensato e rappresentato come impotente, da difendere o in attesa di riscatto. Come nota Jasmin Zine, il militarismo odierno è sostenuto e galvanizzato da un atteggiamento patriarcale globale che fa della “erotizzazione del dominio” (l’uso di metafore sessuali associate alla colonizzazione così come al complesso militare industriale) il suo spazio di rappresentazione privilegiato. Se uno degli elementi su cui ha fatto leva la retorica presidenziale statunitense per la campagna militare in Afghanistan e Iraq è stata la donna araba da salvare dall’oppressione del regime e da quella maschile, l’intero immaginario legato alla guerra e alla guerra in Medio Oriente in particolare si è giocato su un terreno in cui il genere ha rivestito un ruolo chiave, complice anche il risorgere di una visione orientalista che ha fortemente condizionato la percezione della regione negli ultimi vent’anni e della componente femminile in particolare.

Di fronte a una invisibilità/passività del femminile perpetuata e presunta tanto nel mondo arabo quanto in quell’Occidente che quel mondo arabo interpreta, Stati Uniti in primis, la risposta è stata la nascita e il consolidamento di un movimento femminista transnazionale anche arabo, che non solo ha contribuito in maniera sostanziale alla ridefinizione della presenza delle donne nelle sfere sociali, culturali, religiose, tanto nei paesi di origine quanto negli Stati Uniti,<sup>4</sup> ma si è anche interrogato sul rapporto fra il femminile e la guerra, decostruendo in particolare

la cosiddetta “scrittura maschile della Guerra al Terrore”, ovvero il modo in cui quest’ultima, così come altri conflitti, sono stati creati e alimentati in uno spazio con forti connotazioni di genere, mostrando l’intreccio fra dinamiche di militarizzazione, mascolinizzazione, razzializzazione, di identità sessuale e di classe a lungo ignorate.<sup>5</sup>

In particolare, per quanto riguarda i conflitti medio-orientali e la guerra al Terrore, non solo il femminile è stato a lungo o invisibile o connotato in termini di passività e impotenza, ma ogni comportamento a vario titolo “attivo” è stato letto come inadeguato. Come sottolineano Krista Hunt e Kim Rygiel,

Le donne quando compaiono sono rappresentate come ciò su cui si agisce invece di agenti. Per quanto riguarda la Guerra al terrore, possiamo notarlo nelle rappresentazioni di donne come vittime degli attacchi dell’Undici settembre, come madri di soldati caduti al fronte, come vittime di dittature repressive, e vedove che ricostruiscono la propria vita dopo la guerra. Quando le donne sono rappresentate come attori internazionali più convenzionali, come le donne soldato nell’esercito statunitense, il loro genere è spesso sovvertito dal loro ruolo politico o usato per screditarle nel loro ruolo di agenti internazionali all’altezza della situazione.<sup>6</sup>

La scrittura di genere della guerra ha implicato che qualsiasi ruolo attivo, soprattutto in scenari internazionali, sia stato concepito e rappresentato come performatività maschile, non da ultimo con un uso della sessualità, della misoginia, dell’erotizzazione della tortura e di umiliazione attraverso la violenza che ha visto, soprattutto in tempi recenti, non solo uomini come agenti e perpetratori, e che tuttavia rimane iscritto nei codici del maschile.

## **Il femminile arabo e il conflitto sulla scena**

A lungo terreno di indagine e di rappresentazione privilegiato dell’identità femminile e luogo cruciale nella creazione di uno spazio discorsivo in cui riflettere sulle declinazioni di territorialità, conflitto e *displacement*, il teatro contemporaneo si è negli ultimi due decenni interrogato anche sul mondo arabo e sulle relazioni fra il genere e le diverse forme di potere, interne alla società locale o in termini di *soft* e *hard power* esercitati dagli Stati Uniti in quei territori – dal conflitto bellico alla disseminazione culturale e di cultura materiale statunitense. Alla presenza femminile nel mondo arabo hanno guardato con interesse “dall’esterno” anche drammaturghe statunitensi non di origine araba come Karen Hartman con *Gum* (1999), che attraverso la gomma da masticare del titolo, allude alla promessa di una libertà non da ultimo sensuale che alle protagoniste è vietata nella loro terra di origine; o come Naomi Wallace che con *In The Heart of America* (1996) mette in scena, ben prima dell’Undici settembre, la sovrapposizione fra femminile e violenza in chiave transnazionale, attraverso il racconto intrecciato di due figure femminili che hanno vissuto la guerra, rispettivamente del Vietnam e del Golfo; o ancora la canadese Judith Thompson con *Palace of the End* (2008), un trittico di monologhi

sulla guerra in Iraq, il cui terzo per voce di una donna costretta ad assistere alle torture sul figlio nel palazzo che dà origine alla *pièce* (a cui va aggiunto, sul versante maschile, il Tony Kushner di *Homebody/Kabul*, 2001, 2002, 2004, che intreccia la scomparsa di una donna inglese in un Afghanistan sotto il controllo dei Talebani alla storia di emigrazione di una donna afgana in Inghilterra).

Se è indubbio che questi esempi di teatro non etnico hanno trasformato le donne arabe in catalizzatrici dell'azione e protagoniste sulla scena, ciò è avvenuto da una prospettiva e da un'ottica ancora legata in parte alle suggestioni orientaliste, che codifica la donna araba come vittima, riproponendo l'idea di un'idea di femminile individuale che se è soggetto del racconto, non lo è in toto dell'azione.<sup>7</sup> Ed è nelle voci delle *insider* che bisogna guardare per trovare una problematizzazione del contesto arabo e femminile che vada oltre le suggestioni orientaliste e la dimensione del femminile come elemento privato e singolare. Nella loro capacità di intrecciare lungo la linea del genere il privato e il politico, lo storico e il finzionale, le drammaturghe *Arab-American* danno corpo a quel concetto di *intersezionalità* teorizzato da Kimberly Crenshaw e ripreso da Avatar Brah e Ann Phoenix, in grado di scardinare la categoria omogenea di femminile dalla funzione conservatrice e statica tradizionalmente attribuita.<sup>8</sup> Mettendo in dialogo due delle più famose *performance* arabo-americane al femminile sul tema della guerra, *The Black Eyed* di Betty Shamieh e *9 Parts of Desire* di Heather Raffo, proverò a di illustrare il rapporto che intercorre fra la geografia di guerra e l'identità di genere, in una costruzione genealogica e sincronica che fa della pluralità lo strumento di rivendicazione di una *agency* al femminile, e insieme di decostruzione del discorso egemonico di guerra.

## Genealogie di guerra al femminile: *The Black Eyed*

La prima caratteristica della guerra al femminile in *The Black-Eyed* (2008), di Betty Shamieh è la sua immaterialità e universalità. In un imprecisato aldilà ha luogo l'incontro fra le quattro donne al centro della scena pensata dalla drammaturga di origine palestinese (cresciuta a San Francisco dopo il trasferimento dei genitori da Ramallah). Sono quattro donne di epoche diverse, morte o vissute in circostanze drammatiche, che si incontrano in uno spazio apparentemente vuoto, accomunate dalla ricerca di un parente, un amante o un carnefice – uomini martiri le cui anime si presume siano imprigionate in una stanza in un angolo del paradiso. Le quattro donne, tutte palestinesi o di origine palestinese, non potrebbero essere più diverse fra loro: c'è la Delilah della tradizione biblica, amante e poi traditrice di Sansone; una donna dell'epoca delle crociate chiamata Tamam vittima della violenza dei soldati cristiani; una palestinese suicida di nome Aiesha, che con il suo martirio farà una sola vittima, come verrà rivelato alla fine, una bambina palestinese; e una architetta arabo-americana che morirà a bordo di uno degli aerei dirottati durante l'attacco dell'Undici Settembre.

*The Black Eyed* è uno dei principali approdi di Shamieh nel suo percorso di indagine e scavo sulle dinamiche fra genere e potere, articolato trasversalmente dall'autrice più prolifica della scena arabo-americana attraverso tempi e spazi

molto diversi.<sup>9</sup> Uno dei principali motivi di interesse di *The Black Eyed* sta nella capacità di Shamieh di trasformare l'individuale in collettivo, delineando, attraverso i monologhi e le vicende narrate, i legami fra le figure femminili e le diverse forze che ne plasmano il destino. La stessa genesi di *The Black Eyed* indica un movimento dall'individuale al corale: al primo monologo messo in scena, "Tamam" (2002) è seguito un secondo monologo, "Architecture" (2002), incentrato sul racconto della vittima degli attacchi terroristici – entrambi poi confluiti del lavoro finale a più voci.

Molto è in comune e condiviso nelle vicende narrate: l'incontro delle quattro donne nell'aldilà svela le tante forme di oppressione e di violenza, fisica e psicologica, che le protagoniste hanno subito e sollecita esplicitamente una risposta a "domande inascoltate, risposte non richieste",<sup>10</sup> prima fra tutte "come sopravvivere in un mondo violento senza usare la violenza".<sup>11</sup> Si tratta di una *pièce* interamente al femminile non solo per le vicende messe in scena, ma anche nella *performance* vera e propria. Così come la richiesta fatta in vita alle donne arabe dal mondo maschile, ricordata dall'Architetta, è sempre stata di "occupare meno spazio",<sup>12</sup> in un esplicito dono del contrappasso lo spazio sulla scena è riservato solo a loro, insieme alla visibilità, negata prima della morte; mentre gli uomini divengono qui presenze invisibili, rinchiusi nella stanza dei martiri, uno spazio che replica quello privato che era stato nell'aldilà appannaggio e prigione del femminile.

La passività richiesta alla donna araba (e arabo-americana) è sottolineata dal titolo stesso: "the black eyed" erano definite le vergini, la cui verginità si rinnovava costantemente, destinate ai martiri una volta giunti in paradiso,<sup>13</sup> private di una identità e pensate per soddisfare richieste e desideri del maschile. Una negazione dell'individualità (e della autodeterminazione) del femminile all'origine delle vicende narrate rimarcata anche sia dal nome di una delle protagoniste, "Tamam" ("enough", "basta", come il termine viene tradotto nel testo, a indicare la volontà dei genitori di non avere più figlie femmine), sia dall'anonimato dell'Architetta, che assumerebbe un'identità sociale solo sposandosi con un uomo di origine araba, anche in un contesto apparentemente libero come quello statunitense.

La più evidente forma di violenza che le quattro donne devono affrontare è ovviamente la guerra, che Shamieh usa come *trait d'union* a legare le singole storie. Attraverso la prospettiva delle protagoniste, *The Black Eyed* riconduce la polarizzazione ideologica fra qui e altrove (in termini religiosi, politici, culturali) a una logica maschile sublimata e cristallizzata nel tempo biblico, ma che resiste e si perpetua nel tempo storico, dalle Crociate alla Guerra al Terrore (che non a caso riprende discorsivamente l'impianto ideologico e retorico della Guerra Santa).<sup>14</sup> Nei contesti attraversati dalle quattro donne, religione e violenza militare e politica appaiono sempre come interdipendenti e maschili. In *The Black Eyed* la "gerarchizzazione religiosa" fra i vari credi rende legittimi gli atti di crudeltà perpetrati dal potere occidentale in nome della Guerra Santa, così come le risposte violente di questi ultimi, in una spirale che costantemente alimenta la dicotomia fra Sé e Altro da Sé e fa apparire la violenza come necessaria per la sfera religiosa.<sup>15</sup> Gli uomini in battaglia contro Sansone, tra cui il fratello di Delilah, e Sansone stesso; i fratelli di Tamam e di Aiesha martiri contro l'oppressione di cristiani e israeliani, i terroristi

dell'Undici settembre: sono tutti uomini i carnefici in nome di un Dio creato più a immagine propria che non viceversa.

La violenza, risignificata dal fondamentalismo come elemento positivo di sacrificio a Dio e come lasciapassare verso il paradiso dell'aldilà, non pertiene al femminile, "non bravo a non essere bravo",<sup>16</sup> come la sorte di Aiesha dimostra. Dopo l'attacco suicida, la donna pare attendere l'arrivo delle altre fuori dalla stanza dei martiri. In realtà, Aiesha da quella stanza è stata esclusa: non ha avuto, come si aspettava, cento uomini vergini al suo arrivo (che peraltro nessuna vorrebbe, inesperti e impacciati, commenteranno sarcastiche le altre protagoniste) e si ritrova invece nello spazio esterno, vittima, al pari della bambina palestinese che ha ucciso mentre era stata affidata dalla madre a un gruppo di ragazzi israeliani legatissimi a lei; una bambina di nome Amal, "speranza", la cui madre non potrà più sapere "che ha insegnato alla figlia la lezione più importante / la lezione che devi imparare / per sopravvivere a questa vita con la tua umanità intatta / insegnare alla figlia / come perdonare".<sup>17</sup>

### **"Non era il mio onore, era il tuo": il coloniale e il maschile**

L'esito dell'attacco suicida di Aiesha si ricollega direttamente a un secondo aspetto fondamentale legato al rapporto fra genere e guerra: l'oppressione coloniale/imperialista, di cui la questione religiosa è nel testo giustificazione ideologica sotto cui la prima si cela. Il nesso fra la sfera religiosa e il potere coloniale è esplicitata in tutte e quattro le storie narrate, dall'uccisione di Sansone all'Undici settembre: mostrando le interrelazioni fra religione e colonialismo, Shamieh traccia le continuità fra vecchie e nuove forme di oppressione, culturali e politiche, interrogando al contempo le responsabilità di oppresso e oppressore.<sup>18</sup>

Della violenza del potere coloniale/imperialista va notato come, se l'azione del colonizzatore si manifesta essenzialmente come violazione dell'integrità del soggetto colonizzato, della sua umanità e della sua terra, tutti e tre questi elementi sono nella *performance* intrinsecamente legati al femminile. A partire dalla terra, la cui identità è femminile nell'immaginario di occupazione e conquista. Tale legame è esplicitato in una delle scene più disturbanti dell'opera, lo stupro di Tamam davanti al fratello in carcere da parte dei soldati cristiani, a cui la donna portava ceste di cibo (i frutti della terra) per cercare di rendere più benevoli i carcerieri verso il fratello. Soldati su cui Tamam deciderà di non applicare la stessa violenza una volta giunta nell'aldilà, preferendo alla sofferenza immediata la paura di essa.<sup>19</sup> Ma anche l'umanità (e l'identità sociale) che viene violata dal potere coloniale nelle storie raccontate è soprattutto femminile: dall'harem di Sansone composto da ragazze solo palestinesi, come riferisce Dalilah, che diverrà la favorita; fino all'Architetta, che sarà vittima della risposta violenta al neocoloniale rappresentata dagli attacchi terroristici. E se la violazione dell'integrità del soggetto colonizzato investe anche la sfera del maschile (lo smembramento del fratello di Tamam a opera dei cristiani, di cui la donna vorrebbe seppellire almeno una mano), è però vero che tale violazione è in *The Black Eyed* rappresentata come attiva e volontaria – dai soldati, fra cui il fratello di Dalilah, che si scagliano contro Sansone sapendo di mo-

rire, fino agli attentatori suicidi. Al contrario, il femminile rimane oggetto di una violenza di cui non condivide le logiche, o, come nel caso di Aesha, rendendosi conto solo troppo tardi del prezzo.

Soprattutto, è una violenza che, declinata al maschile, guarda sempre alla sfera individuale, invece che al collettivo – è atto o gesto apparentemente eroico che non tiene conto delle conseguenze sugli altri, anche all'interno della propria comunità. Vittime della religione e del potere coloniale, le donne lo sono anche dell'individuale/maschile all'interno delle loro stesse comunità. Dalilah è vittima, ben più e prima di Sansone, degli anziani del villaggio: usata per sedurre quest'ultimo e scoprirne la vulnerabilità, è poi disprezzata in quanto prostituta. Tamam è vittima non solo dei cristiani, ma anche dell'orgoglio del fratello: "Fratello / hanno bruciato l'intero nostro villaggio / perché hai ucciso quelle persone / ciò che hai fatto non era per il mio, di onore / era per il tuo".<sup>20</sup> Aesha è invece succube non di uomini in carne e ossa, ma del modello maschile che crede di poter fare proprio. Quanto all'Architetta, è vittima due volte del maschile: di attentati per mano di uomini arabi che non si curano dell'identità delle vittime ("Mi è passato accanto e sapeva che ero araba"<sup>21</sup>), sia del modello familiare e nei rapporti di genere introiettati. Se nella (breve) frequentazione con il "Mezzoarabo" di cui si invaghisce è sì una preda che riesce a sfuggire al tentativo di seduzione del predatore, ne diviene poi vittima nelle proprie stesse fantasie: persino in uno spazio libero come quello dell'immaginazione, l'Architetta finisce per vedersi umiliata, ridotta a segretaria e a madre, a servizio di un uomo che le negherà qualsiasi riconoscimento professionale e finirà per tradirla con giovani praticanti. Nei sogni (divenuti incubi) a occhi aperti, l'Architetta mostra come sia difficile persino immaginare rapporti fra uomo e donna diversi da quelli dominanti, in cui la donna è destinata a subire, anche in momenti di apparente pace.

Se la guerra e le sue conseguenze costituiscono il *trait d'union* delle quattro vicende messe in scena, quanto gradualmente emerge è che la guerra in relazione al femminile non solo non costituisce uno "stato di eccezione" ma una costante; il femminile stesso è spazio di guerra, sempre opposto e violato come è da plurime forze di oppressione e cancellazione identitaria. Non a caso dunque, e solo nell'aldilà, l'Architetta riesce a immaginare un futuro diverso, a sognare di vivere "in una casa senza camera padronale/una casa senza padroni",<sup>22</sup> uno spazio non gerarchico e libero, che in quanto Architetta lei stessa avrebbe, aveva, la capacità di progettare. Se, come recita un biglietto accanto alle donne al loro risveglio nell'aldilà, il paradiso è il "luogo dove ciò che credi vero è tale",<sup>23</sup> è l'immaginario femminile a poter sovvertire ciò che fino a quel momento è stato prerogativa delle decisioni di altri.

## **Ponti che non vengano (solo) calpestati**

Nella dialettica con un maschile assente ma a cui il femminile è inestricabilmente legato, la risposta di quest'ultimo non può che essere di rifiuto alla logica della divisione e del conflitto. Con una violenza che porta solo violenza, il punto di partenza per questo microcosmo femminile è riconoscerne la trasversalità e l'uni-

versalità, insieme a quella del dolore che essa genera. I martiri sono su entrambi i fronti, ci sono tanti Mohammad quanti John nella stanza misteriosa, nota Tamam.<sup>24</sup> Coloro che li piangono e che le quattro protagoniste intravedono da lontano, sono tutte donne che vengono da ogni parte del mondo e da ogni epoca: giapponesi, iraniane, di etnia Tamil, buddiste, irlandesi, ebrei<sup>25</sup> che nell'aldilà hanno erroneamente riprodotto i modelli del mondo prima della morte, dividendosi per etnie e credo religiosi, ed "eccoci qui / qui ci siamo di nuovo segregate".<sup>26</sup> Contro le divisioni e le individualità che generano conflitto, la soluzione non può che essere collettiva e unificatrice, come l'utopia degli "United States of Israel and Palestine"<sup>27</sup> suggerita da Dalilah, Tamam e dall'Architetta lascia intendere. E come soprattutto è unificatrice l'auspicata capacità di divenire ponti che per una volta non vengano solo calpestati, come accade a chi sta in bilico, fra appartenenze, credi o culture: "Non mi risentirei più per il fatto di essere un ponte fra due culture / né mi chiederei / cosa fa un ponte se non essere calpestato?"<sup>28</sup>

Eppure le donne al centro di *The Black Eyed* sono e sono state, pur nella loro vulnerabilità, già agenti oltre che vittime; lo sono state nella loro resilienza e con il loro sguardo rivolto verso gli altri invece che a se stesse: "È più coraggioso / vivere in un luogo / dove nessuno vuole che viviamo / che morire e lasciarmi così / Non volevo vendetta / volevo mio fratello vivo".<sup>29</sup> Legami, fra persone e con il luogo, che non siano pretesti per la difesa, ma aperture che conducano fuori dallo stato di limbo, reale sulla scena e metaforico delle loro precedenti vite, in cui sono state immerse – l'esilio dalla propria comunità di Dalilah, una vita di violenza per Tamam, il campo profughi dove è impossibile immaginare una vita di Aiesha, la vita non vissuta ma solo immaginata dell'Architetta. Legami che si costruiscono con la parola, come lascia intendere sempre l'Architetta, alla ricerca nell'aldilà del suo attentatore, a cui vorrebbe chiedere cosa avrebbe potuto dirgli per fermarlo, se solo avesse saputo parlare l'arabo. Ma forse la via di uscita, lascia intendere Shamieh (interrompendo la *performance* con le quattro donne che ancora non varcano la faticosa soglia) non passa dalla porta della stanza dei martiri e del maschile: quest'ultima potrebbe infatti riportare nell'aldiquà, come più volte suggerito, a ripetere dunque quanto già vissuto; un mondo che resterebbe uguale per le donne, fatto di "domande senza risposte, e risposte non richieste".<sup>30</sup>

Il *refrain* su domande e risposte date o non volute che apre e chiude *The Black Eyed* riporta l'attenzione su uno degli elementi centrali usato da Shamieh per connotare l'*arabness* al femminile: il linguaggio e la voce. La voce che rompe il silenzio e il velo sotto forma di monologo, e afferma un'identità singola e distinta anche attraverso la capacità di parlare per sé invece che essere raccontata si affianca qui alla costruzione della voce al femminile come elemento corale, con le tre protagoniste ai margini a commentare, rimarcare, suggerire, interpretare quanto detto dalla voce in quel momento monologante. Come in una tragedia greca, il coro così creato mette l'accento sui temi più importanti dell'opera, e nel suo ritmico contrappunto è in grado di aprire la struttura chiusa del monologo, e della sfera individuale, per farsi anche attraverso la voce esperienza partecipata, collettiva e condivisa. Un plurale che, nel prendere via via forza, sottolinea come "abbastanza" non sia il femminile, come vorrebbe chi ha così nominato Tamam, ma lo è la

violenza messa in scena e reale, che solo una “rivoluzione fatta di piccole mani”,<sup>31</sup> mani che non possono ferire ma costruire, potrebbe fermare.<sup>32</sup>

## Il corpo come spazio di guerra: *9 Parts of Desire*

Nell'analisi dell'intreccio fra guerra e femminile in *The Black Eyed*, risulta chiaro come le varie forme di violenza siano dirette esplicitamente o coinvolgono il corpo femminile: il corpo di Dalilah usato per sedurre Sansone e poi disprezzato; la violenza sessuale subita da Tamam in prigione davanti al fratello; la violenza sui corpi di Aisha, della bambina palestinese sua vittima e dell'Architetta, dilaniate dalle esplosioni. Se lo spazio del femminile è rappresentato come spazio di conflitto, ancora di più lo è il corpo, che diviene a sua volta sulla scena terreno di scontro, di negoziazione e non da ultimo di condivisione del femminile. Il corpo è uno degli elementi centrali del teatro post-coloniale, utile strumento di analisi di una letteratura come quella *Arab-American* femminile che fa della transnazionalità il suo asse portante. Parlando di teatro post-coloniale, Helen Gilbert nota come il corpo sia uno strumento chiave per la ridefinizione di una soggettività non più solo oggetto di conoscenza come vorrebbe il discorso imperialista, ma “sito di resistenza” nella sua possibilità di autodefinizione e autorappresentazione - su cui fa leva appunto la performance teatrale.<sup>33</sup>

Il corpo come spazio di guerra e come simbolo di un'identità femminile plurima è al centro della *solo performance* di Heather Raffo *Nine Parts of Desire*, drammaturga nata e cresciuta negli Stati Uniti da padre iracheno e madre americana. L'opera, rimasta in scena nel 2003 al Manhattan Ensemble Theater di New York con nove mesi di *sold-out*, deve il titolo all'omonimo libro di Geraldine Brooks, in cui l'autrice, giornalista del *Wall Street Journal*, aveva raccontato l'universo femminile arabo grazie ai suoi viaggi e soggiorni nell'area. Alle suggestioni della Brooks si somma poi la visita della Raffo a Baghdad nel 1993, a trovare i parenti paterni. Durante il suo soggiorno, a pochi anni dalla fine della guerra, visitando il museo della città, Raffo scopre la storia dell'artista irachena Al Attar, uccisa durante un raid aereo americano nel giugno del 1993. Alla trasposizione drammaturgica della storia di Al Attar si sommano altre storie di violenza di periodi diversi della storia irachena (dal 1963 agli anni Novanta, con il regime ba'hatista, a cui si aggiungono frammenti sull'Undici settembre e la cattura di Saddam) che Raffo ha raccolto intervistando in un arco temporale di dieci anni donne irachene rimaste in patria o fuggite altrove. Si tratta di una *pièce* solo in parte documentaristica, dal momento che le vicende reali sono state scomposte dalla drammaturga e poi ricomposte come in un mosaico - immagine cruciale questa anche nella *performance*. Più che alla verità storica, Raffo è interessata a una “verità poetica” assume, come dice l'autrice stessa, la forma di canto, in cui gli eventi sono la drammatizzazione di un “composto stilizzato dell'esperienza”.<sup>34</sup>

Come nel caso di *The Black Eyed*, è chiaro fin dal titolo come la drammaturga si allontani dalla superficie di una codificazione del femminile nella cultura dominante religiosa verso la sua messa in discussione e il suo sovvertimento. Le “nove parti di desiderio” alludono a una delle frasi celebri di uno dei cugini del

profeta Maometto e quarto Califfo, che sostenne che quando Dio creò il desiderio sessuale, ne diede nove parti alle donne e uno agli uomini. Come emerge dalle vicende narrate sul palcoscenico, il potenziale (e il relativo pericolo) rappresentato dal femminile è negato dalla storia stessa: le nove parti femminili sono sovrastate da quell'unica parte maschile, che diviene dominante nella storia della nazione, e non solo.

Scandito dalle cinque chiamate alla preghiera di una giornata, dall'alba al tramonto, *Nine Parts of Desire* racconta di chi ha vissuto la guerra e prima di essa l'oppressione del regime di Saddam Hussein – storie di orrore, di donne che nella guerra hanno perso molto, tutto – familiari, amori, o la vita stessa. Introdotta dalla *mullaya*, la donna che conduce tradizionalmente il *call and response* della lamentazione ai funerali, sollecitando con il proprio canto la reazione e partecipazione vocale ed emotiva degli astanti, la Raffo racconta chi è ancora immerso nelle geografie del conflitto e di chi da lontano, a Londra come negli Stati Uniti, assiste impotente davanti agli schermi televisivi o cerca di dimenticare ciò da cui è fuggita. Protagoniste di *9 Parts of Desire* sono Layal, l'artista e curatrice del museo di Bagdad (che solo alla fine scopriremo essere già morta) e il suo complesso e contraddittorio rapporto con il regime e il maschile; Amal, una donna beduina fuggita da Londra da un primo marito fedifrago e da un secondo beduino che le promette, salvo poi negarle, la libertà di una vita altrove, relegandola alla sfera domestica. C'è Huda, intellettuale ora settantenne fuggita a Londra dopo aver sperimentato il carcere e le torture durante le violente repressioni del regime di Saddam, che cerca di dimenticare attraverso l'alcol. C'è La Dottoressa, che a Basra assiste impotente alla nascita di bambini con due teste e a casi di tumori fra i più piccoli – tutte conseguenze dell'uranio impoverito, che teme si possano ripercuotere anche sul bambino che porta in grembo. C'è Sammura, una ragazzina irachena che non viene più mandata a scuola e non esce quasi più di casa da quando i soldati americani controllano la città, immersa nella cultura statunitense attraverso i programmi televisivi; il padre di Sammura è stato portato via e probabilmente ucciso dai soldati dopo che la bambina aveva riferito involontariamente a scuola di un suo commento sul regime di Saddam. C'è Umm Ghada, "la madre di domani", che ha perso i suoi figli fra cui Ghada, "il domani", durante l'attacco al rifugio antimissili di Amiriyya, in cui morirono più di quattrocento iracheni; Umm Ghada vive accanto alle macerie raccontando quanto accaduto ai passanti e mostrando le tracce dei corpi e delle bombe. C'è l'Americana, una donna di origine araba chiusa nella sua casa di New York a guardare impotente alla televisione le immagini della guerra, preoccupata per i parenti che vivono a Baghdad, in un sovrapporsi di frammenti e di telefonate intercontinentali in cui la famiglia si cerca e prova a darsi conforto dopo gli attacchi dell'Undici settembre e la guerra in Medio-Oriente. C'è infine Nanna, che per sopravvivere vende tutto ciò che riesce a trovare fra le macerie di Baghdad, fra cui alla fine anche il quadro più famoso di Layal, *Savagery*.

Come in *The Black Eyed*, anche *9 Parts of Desire* mette in scena e diviene la rielaborazione di un trauma, individuale e collettivo – traumi dovuti alla violenza diretta o a quella a cui le donne hanno assistito o saputo, e che ha lasciato un segno indelebile – l'ottundimento nell'alcol per Huda, il senso di colpa dell'Americana,

L'alienazione di Sammura, il trasformare se stessa in ricordo e monito perenne di Umm Ghada. Più che della morte, quasi tutte queste donne incarnano e raccontano il trauma della vita che, come spiega Cathy Caruth, rappresenta una costante oscillazione fra l'aver incontrato la morte e l'essere sopravvissute, elementi al contempo incompatibili e inestricabili.<sup>35</sup> Sono traumi individuali che divengono paradigmatici del trauma e il "funerale collettivo" di un'intera nazione distrutta dalla guerra, non a caso introdotto dal canto della *mourner*<sup>36</sup>. La nazione e corpo femminile sono strettamente intrecciati sulla scena, a ribadire il continuo oscillare fra individuale e collettivo, fra il personale e il politico: se Huda paragona lo stesso Iraq al corpo di una donna torturata, Layal vede il proprio corpo anche come una mappa, scritta da altri.

L'esperienza del trauma, individuale e collettivo, rivela anche qui il nesso che lega la sfera biologica e quella sociale. Quanto è messo in scena non è solo la violenza, ma anche e soprattutto la memoria della violenza, il cui racconto, come spiega Culbertson, avviene fra i due poli del linguaggio/cultura e del corpo, "essi stessi avvolti nei significati creati o distrutti nel momento della violenza".<sup>37</sup> Sono tanti i corpi violati, o cancellati, in *9 Parts of Desire*: dalle vittime (donne) delle torture in carcere del regime descritte da Huda, ai corpi evaporati con l'esplosione delle bombe nel rifugio antimissili, al corpo da cancellare della madre di Sammura in un disegno a matita fatto dalla ragazzina, rimproverata perché le donne devono restare invisibili anche nelle immagini dell'infanzia. Mai come in quest'opera i corpi femminili sono autentici spazi di guerra e di occupazione, talmente identificati con il luogo e il conflitto da provocare una sorta di straniamento, che porta, come ricorda Layal, a sentire di "abitare il tuo corpo e non essere in grado di viverci",<sup>38</sup> (anche) perché è, culturalmente o materialmente strappato dal sé femminile e dal suo controllo.

Per raccontare la violenza retrospettivamente, suggerisce Culbertson, bisogna rendere la memoria non solo della mente ma anche quella inscritta sul corpo raccontabile – raccontare il corpo e con il corpo come passaggio verso la dematerializzazione del ricordo e la sua trasformazione in parola.<sup>39</sup> Centrale in tal senso è una delle immagini chiave dell'opera, *Savagery*, in cui Layal decide di raffigurare, nelle sembianze del suo stesso corpo e come fosse il ramo di un albero, una giovane e bellissima studentessa universitaria; una vittima del maschile, fatta sbranare dai cani dal figlio di Saddam, rea di aver raccontato a una amica della violenza da lei subita durante un appuntamento con il ragazzo alla cui richiesta non poteva sottrarsi. Il corpo dunque non è solo spazio di guerra e luogo della violenza, ma anche il principio, l'origine di un processo di rigenerazione attraverso la memoria, sublimata attraverso l'arte.

*Savagery* è centrale nella *performance* a due diversi livelli: da un lato, perché raffigurando il corpo della ragazza come un ramo irraggiungibile dai cani, Layal le restituisce, attraverso l'arte, la vita e la bellezza negata dalla violenza maschile. Layal trasforma il mondo dell'arte in uno spazio di riscatto del femminile – e di decostruzione del potere e della *agency* maschile, come il mosaico raffigurante George Bush pensato come il pavimento di un grande albergo (e quindi destinato ad essere calpestato) ulteriormente sottolinea. Sia nell'arte che nella vita, Layal usa il proprio corpo come strumento di seduzione per raggiungere l'indipendenza

artistica, rivendicandone la libertà e la libertà del piacere all'interno di un sistema di violenza maschile di cui è vittima e al contempo complice, cercandone al suo interno (non senza contraddizioni) varchi e spazi di autoaffermazione.

Vi è però un secondo, importante elemento che *Savagery* mette in luce: raffigurando nei propri dipinti il proprio corpo in un atto di apparente narcisismo, l'obiettivo di Layal è in realtà sostituirlo a quelli delle altre donne per proteggerle: "così dipingo il mio corpo / ma il suo corpo, lei stessa dentro di me".<sup>40</sup> Come spiega Ilka Saal, "nel sostituire il suo corpo a quello delle donne vittime di abusi, Layal le protegge letteralmente dal riconoscimento, schermando loro e le loro famiglie da altre persecuzioni. Ma in un modo ritualistico, prende anche su di sé la sofferenza delle altre, la sofferenza collettiva di tutte le donne irachene, identificandosi così con la leggendaria Sharasad, che aveva in modo simile riscattato le sorelle musulmane col suo corpo".<sup>41</sup>

Artefice di un'azione al femminile collettiva e plurale, capace al contempo di incarnare e trascendere il corpo stesso, Layal diviene il tramite fra intradiegetico ed extradiegetico, fra spazio scenico reale e *performance*, rispecchiando la capacità del corpo individuale che diviene corpo collettivo propria di chi interpreta una *solo performance*. Impersonando Layal che fa propri i corpi delle vittime della violenza, Raffo rende il proprio corpo una "casa" condivisa dai personaggi, e una casa della casa che è Layal stessa – un gioco meta-teatrale di scatole cinesi che costituisce il cuore del rapporto fra singolo e plurale, ma anche di locale e globale – suggerendo, come nota Kimberly Wedeven Segall, "l'infinita flessibilità all'interno di identificazioni religiose e nazionale, anche impersonando legami transregionali"<sup>42</sup> in grado di resistere alle imposizioni orientaliste e patriarcali.

## Reinterpretare la tradizione, costruire identità plurali

La creazione di un sé femminile plurale in *9 Parts of Desire* non si realizza esclusivamente attraverso la trasformazione del corpo da spazio occupato a spazio riappropriato, ma contempla le tante sfaccettature che compongono l'intersezione fra identità etnica e genere, soprattutto la relazione con il portato culturale iracheno. La riflessione sull'identità femminile attraverso la *pièce* si articola anche come riflessione sul rapporto fra il femminile e la cultura di origine e le sue geografie, nonché i modi in cui tale riflessione si relaziona ad altri elementi imprescindibili dell'identità reale e scenica, come la voce e il linguaggio.

In *9 Parts of Desire* anche i pochi oggetti presenti in scena sono espedienti usati per rinsaldare il legame fra i personaggi e creare una collettività femminile – oggetti che assumono un ruolo e un significato diverso a seconda del personaggio che li fa propri, ma che sottendono al contempo un significato condiviso. Si pensi al pennello usato da Layal, che si trasforma poi nella penna con cui Umm Ghada chiede a chi accompagna dentro al rifugio di firmare il libro dei visitatori; o allo stesso libro dei visitatori di Umm Ghada che diviene il diario nascosto dal padre di Sammura in cui l'uomo esprime i timori per la propria vita. Se il pennello indica la ricerca del superamento della violenza attraverso l'arte, proprio come fa la messa in scena, che diviene una sorta di elaborazione plurale del trauma mediante il rito

collettivo – quasi catartico,<sup>43</sup> la penna, il libro dei visitatori, il diario sono oggetti che esplicitano il valore della testimonianza e del documento come resistenza alla cancellazione della storia, e ribadiscono la necessità del ricordo chiamando, con quella penna tesa da Umm Ghada verso il pubblico, direttamente lo spettatore ad un ruolo di testimonianza.

Il passaggio stesso degli oggetti da una donna all'altra è a sua volta indicativo della visione del Sé plurale femminile anche in termini strutturali; come nota Megan Stahl, "parti delle storie di ogni donna si materializzano in questi oggetti di uso intimo, e il passaggio di tali segni da una narratrice all'altra rispecchia visivamente la struttura dell'opera stessa. Così come ogni donna ha la sua storia individuale da raccontare e usa gli oggetti di scena in modo da collegarli alla propria narrativa personale, nel corso della *performance* questi oggetti vengono permeati da un significato collettivo di simbolo commemorativo della perdita".<sup>44</sup>

Il più importante *trait d'union* sulla scena e al contempo l'elemento distintivo in termini di identità è l'*abaya*, il tradizionale scialle nero iracheno, che ognuna delle protagoniste veste in modo diverso, a segnalare l'avvicinarsi dei diversi personaggi sulla scena e nel corpo della *performer* stessa. Se da un lato l'*abaya* appare come un elemento divisivo, poiché di fatto costituisce l'unico strumento concreto per indicare le distinte individualità grazie al modo in cui esso viene indossato, questi costituisce anche una connessione fra di loro su plurimi livelli. Passato da una donna all'altra, anche se declinato in modo diverso, è il simbolo della eredità culturale che, metaforicamente e non, ci si porta sulle spalle – un legame voluto o sfuggito ma comunque presente, che diviene talvolta l'unico oggetto tangibile di identità, anche per chi vive dall'altra parte dell'oceano. Come il corpo, anche l'*abaya* è spazio di azione e di interpretazione del femminile: per Layal diviene elemento di seduzione; per Umm Ghada, che lo adagia al suolo, diviene un buco nero, il vuoto che le bombe che hanno distrutto la sua famiglia hanno lasciato sul terreno e dentro di lei; per il dottore, che lo usa come coperta, mostra il desiderio di proteggere un bambino non ancora nato da un destino scritto dalla guerra. Nel suo essere oggetto di azione e interpretazione, l'*abaya* diviene anche il luogo di protesta – pensato per celare in parte il corpo femminile, viene reinterpretato e trasformato in suo elemento distintivo e dinamico – il cui significato muta nella transizione fra un personaggio all'altro.

La connotazione di dinamicità legata al femminile si ritrova anche nell'elemento naturale a essa qui associato, l'acqua: il fiume quasi prosciugato che attraversa la scena inizialmente è sinonimo di morte, contaminato come è anche nel colore dalle suole di scarpe rotte appartenute alle vittime di guerra. Ma è la *pièce* stessa a rompere tale staticità; se sulla scena tutto inizia a scorrere, un *panta rei* che si riferisce tanto al tempo, quanto alla narrazione, che tornano a scorrere sempre più veloci con il dipanarsi della *performance*, anche l'acqua alla fine recupera il suo originale ruolo purificatore. Col raccogliere le "soles", le suole, ciò che la *mullaya* raccoglie sono le "souls", le anime – i frammenti di storie e di vite prosciugate dalla guerra. Storie che vengono riportate alla vita dal racconto stesso, recuperate dalla *mullaya* che, immergendole nel racconto/fiume, le "resuscita nel suo canto di lamentazione".<sup>45</sup>

La capacità di resurrezione della parola è cruciale come elemento di dialettica fra il singolare e il collettivo che, come per *The Black Eyed*, anche qui si avvale della dimensione della voce. Recuperando metaforicamente storie e anime dal fiume, la *mullaya* con il suo *call and response* trasforma le singole voci in una corallità, unite nel processo di morte e rinascita. Se la *mullaya* istituisce un legame che si potrebbe definire sincronico all'interno del testo, connettendo le storie fra loro, un secondo elemento unificante legato alla voce si ritrova nuovamente nella dimensione meta-teatrale che, come per il corpo, ha come elemento di raccordo ancora Layal. Questa, nel distruggere gli oggetti nel suo studio per creare i frammenti con cui comporrà il mosaico del volto di Bush come pavimento del Rashid Hotel, finisce per andare a sua volta in mille pezzi, e con lei la sua voce, con il suo ultimo monologo che incorpora le tante voci, con i frammenti di frasi delle altre protagoniste, che divengono attraverso di lei una sorta di urlo.<sup>46</sup> Una cacofonia di voci subito ripresa dalla Mullaya, che prosegue nel processo di scomposizione e ricomposizione delle voci altrui nella propria, trascendendo il significato della parola stessa, frammenti il cui senso è l'"appartenenza" collettiva all'esperienza.

Oltre al sincretismo della voce della Mullaya e di Layal, l'uso stesso di un multilinguismo in cui inglese e arabo si intrecciano risulta qui inclusivo invece che escludente, portando la voce femminile in uno stato di deterritorializzazione culturale non vincolata allo spazio fisico. Soprattutto, la doppia affiliazione linguistica re-inscrive l'appartenenza culturale in una dimensione non imposta, ma voluta dal femminile. Se già *The Black Eyed* sottolineava come un'appartenenza linguistica plurale potesse costituire un elemento di libertà invece che discriminazione (con l'Architetta che, non parlando arabo, non può interagire con gli attentatori), in *9 Parts of Desire* la lingua è un importante terreno di negoziazione e di scelta, non solo femminile.

È solo il suo bellissimo inglese incerto / mi chiama il suo cuore / figlia / mio zio Behnam / che cerca / di contattarmi / da tre giorni / hanno visto la polvere e la carta che volavano / tutto ciò che di New York hanno visto in TV / Mi ha chiamato per dirmi / che gli dispiaceva / riesci a crederci? / Dispiaciuto per la mia grande città / e spera che questo non succeda mai più.<sup>47</sup>

L'inglese stentato della voce fuori scena dello zio di Baghdad che chiama preoccupato la nipote americana per sentirne di persona la voce, addolorato dagli attacchi terroristici, è l'unica parentesi del maschile sulla scena; importante poiché rimarca come una condivisione familiare transnazionale attraverso una appartenenza basata sull'affetto sia non solo lo strumento per trascendere la dimensione (e le logiche) politiche, ma anche il mezzo per attraversare la barriera del genere.

La condivisione del corpo, della cultura che metaforicamente lo riveste con l'*abaya*, della voce e della lingua, sono tutti elementi che non solo muovono verso una ridefinizione di identità connesse, ma che in questa connessione oltre gli spazi e i tempi interroga, come già in *The Black Eyed* di Shamieh, il senso di qualsiasi differenziazione e divisione – una domanda particolarmente significativa soprattutto quando a essere messo in scena e in discussione è lo spazio di guerra.

## Conclusioni

Come re-immaginare dunque l'identità dopo le atrocità del conflitto, dei conflitti di cui il femminile è vittima e/o testimone: *The Black Eyed* e *9 Parts of Desire* indicano la scena, la memoria e la parola come spazi di resistenza alla cancellazione/passivazione del femminile arabo, specialmente nel contesto della guerra. Il primo atto di resistenza delle due *pièce* è la re-inscrizione del femminile nella narrativa delle politiche e del potere nel contesto di guerra; una visibilità e una autorappresentazione, da parte delle protagoniste, che muove verso una ridefinizione di una *Arabness* al femminile costruita in relazione al maschile, alla storia e alle culture. Base comune è la rappresentazione di un plurale femminile come resistenza alle rigidità della costruzione identitaria – una dimensione collettiva che libera le storie di violenza narrate dalla sfera privata e dalla vittimizzazione a essa legata che permetta di riacquisire una *agency* sulle proprie vite.

Se in *The Black Eyed* Betty Shamieh istituisce una sorta di genealogia al femminile seguendo una linea diacronica dai tempi antichi fino ai nostri giorni con un uso del corale affidato a diversi personaggi, in *9 Parts of Desire* di Raffo la scomposizione dell'identità femminile si articola in un periodo più limitato di tempo ma ugualmente multi-locale, in cui il corale è reso attraverso una condivisione del corpo della *solo performer* da parte delle nove protagoniste, con una di queste, Layal, a rispecchiare dentro alla rappresentazione la funzione dell'artista e dell'arte.

Quanto emerge da entrambe le *performance* è una interiorizzazione del significato e delle forme della guerra, con un femminile che è da sempre e ovunque uno spazio di conflitto e come tale viene risignificato. La ri-significazione dello spazio di guerra parte dalla sua riappropriazione. Se la guerra è quella scritta dal corpo e oggettificata nel suo essere parte e simbolo di un territorio, se è il trauma che chiude la voce nel silenzio e nello spazio del dolore privato, è riappropriandosi di un corpo e delle sue parti vitali di desiderio, di una voce capace di dire per sé e per le altre che questo processo di risignificazione può avere luogo; nel pensarsi appunto come un plurale unito nel racconto e nel potere di rigenerazione della parola, in una rielaborazione plurale del trauma, perché plurali (sociali, politiche, storiche) sono le forze che lo hanno generato.

### NOTE

\* Cinzia Schiavini insegna Letteratura Americana presso l'Università degli Studi di Milano. È autrice di *Strade d'America. L'autobiografia di viaggio statunitense contemporanea* (Shake, Milano 2011) e *Leggere Twain* (Carocci, Roma 2013). Si è occupata di letteratura dell'Ottocento (Mark Twain, Herman Melville) e del Novecento (Henry Roth, J. D. Salinger, William Least Heat-Moon e altri scrittori di viaggio, David Foster Wallace). Fa parte della redazione di *Ácoma* e collabora con *L'Indice dei Libri del Mese*.

1 Un'eccezione è rappresentata da Ishmail Khalidi, con *Tennis in Nablus* (2010) e Misha Shulman, con *Desert Sunrise* (2006).

2 Betty Shamieh, cit. in Yasser Fouad Selim, "The Representation of Arab America in Betty

Shamieh's *Roar and The Black Eyed*", *Comparative American Studies. An International Journal*, 10, 4 (2012), pp. 293-303, qui p. 295. Sul discorso dell'invisibilità e il femminile in ambito Arab-American si veda fra gli altri Amira Jarmakani, "Arab American Feminisms. Mobilizing the Politics of Invisibility", in Rabab Abdulhadi, Evelyn Alsultany, Nadine Naber, a cura di, *Arab & Arab American Feminisms. Gender, Violence and Belonging*, Syracuse University Press, Syracuse 2011.

3 Susan George, 'Why Intersectionality Works', *Women in Action*, 2, [www.isiswomen.org/pub/wia/wiawcar/intersectionality.htm](http://www.isiswomen.org/pub/wia/wiawcar/intersectionality.htm) (October 5, 2004). Ultimo accesso 30 gennaio 2021.

4 Si veda Cassandra Balchin, "Emergence of a Transnational Muslim Feminist Consciousness among Women in the WENAA Z (Western Europe, North America, Australia and New Zealand) Context", in Haideh Moghissi, Halleh Ghorashi, a cura di, *Muslim Diaspora in the West. Negotiating Gender, Home and Belonging*, Ashgate, London 2010, pp. 39-51; Nadine Naber, *Arab America. Gender, Cultural Politics, and Activism*, New York University Press, New York 2012 (in particolare il capitolo 5); Suzanne Gauch, *Liberating Shahrzad: Feminism, Postcolonialism, and Islam*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006.

5 Si veda Krista Hunt, Kim Rygiel, *(En)Gendering the War on Terror. War Stories and Camouflaged Politics*, Ashgate, London 2008, p. 3.

6 Ivi, p.1. Sul rapporto fra femminile, teatro e guerra veda anche Sharon Friedman, "The Gendered Terrain in Contemporary Theatre of War by Women", *Theatre Journal*, 62 (2010), pp. 593-610.

7 Erith Jaffe-Berg, "Deterritorializing Voices: Staging the Middle East in American Theatre", in Silvija Jestrovic, Jana Meerzon, a cura di, *Performance, Exile and "America"*, Palgrave, New York 2009, pp. 179-207.

8 Avtar Brah e Ann Phoenix, "Ain't I A Woman? Revisiting Intersectionality", *Journal of International Women's Studies*, 5, 3 (2004), pp. 75-86, qui p. 82.

9 Fra cui gli Stati Uniti di *Chocolate in the Heat*, 2001, e di *Roar* 2004, all'epoca delle Crociate in *Territories*, 2015, all'Algeria di *The Strangest*, 2018; e indietro fino all'Egitto dei faraoni di *Fit for a Queen*, 2018.

10 Betty Shamieh, *The Black Eyed*, in Holly Hill e Dina Amin, a cura di, *Salaam. Peace. An Anthology of Middle Eastern-American Drama*, Theatre Communication Group, New York 2009, pp. 265-366, qui p. 277.

11 Ivi, p. 360.

12 Ivi, p. 333.

13 Ivi, p. 305.

14 Si veda Jasmin Zine, "Between Orientalism and Fundamentalism: Muslim Women and Feminist Engagement", in Hunt, Ryegel, cit., p. 29.

15 Mohammad Almostafa, "Re-thinking the Stereotypes and Violence Against Arabs and Arab Americans in El Guindi's *Back of the Throat* and Shamieh's *The Black Eyed*", *Studies in Literature and Language*, 10, 4 (2015), pp. 41-50, qui p. 42-43.

16 Shamieh, cit., p. 357.

17 Ivi, p. 356.

18 Ivi, p. 45.

19 Ivi, p. 320.

20 Ivi, p. 317.

21 Ivi, p. 280.

22 Ivi, p. 329.

23 Ivi, p. 393.

24 Ivi, p. 292.

25 Ivi, p. 298.

26 Ivi, p. 300.

27 Ivi, p. 318.

28 Ivi, pp. 342-43.

29 Ivi, p. 317.

30 Ivi, p. 277, p. 363.

31 Ivi, p. 364.

- 32 Amelia Howe Kritzer, "Enough! Women Playwrights Confront the Israeli-Palestinian Conflict", *Theatre Journal*, 62, 4 (2010), pp. 611-26.
- 33 Si veda Helen Gilbert, Joanne Thompkins, *Post-Colonial Drama: Theory, practice, politics*, Routledge, London 1996, p. 204.
- 34 Ilka Saal, "Documenting War: Theatrical Interventions by Emily Mann and Heather Raffo", in Barbara Ozieblo, Noelia Hernando-Real, a cura di, *Performing Gender Violence. Plays by Contemporary American Women Dramatists*, Palgrave, London 2012, pp. 131-54, qui p. 144.
- 35 Cathy Caruth, *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore 1996, p. 7.
- 36 Saal, cit., p. 145.
- 37 Roberta Culbertson, "Embodied Memory, Transcendence, and Telling: Recounting Trauma, Re-Establishing the Self", *New Literary History*, 26, 1 (Inverno 1995), pp. 169-95, qui p. 173.
- 38 Heather Raffo, *9 Parts of Desire*, in Holly Hill e Dina Amin, cit., pp. 109-70, qui p. 138.
- 39 Si veda Culbertson, cit., p. 179.
- 40 Raffo, cit., p. 119.
- 41 Saal, cit., p. 148.
- 42 Kimberly Wedeven Segall, *Performing Democracy in Iraq and South Africa. Gender, Media, and Resistance*, Syracuse UP, Syracuse 2016, p. 65.
- 43 Saal, cit., pp. 149-50.
- 44 Megan Stahl, *Arab and Muslim American Female Playwrights: Resistance and Revision Through Solo Performance* (PHD dissertation), Tufts University, 2016, p. 135.
- 45 Saal, cit., p. 149. Risulta chiara dunque una delle poche indicazioni di scena della Raffo, per cui in ogni rappresentazione della *pièce* ci dovesse essere acqua, in qualche forma, sul palcoscenico.
- 46 Raffo, cit., pp. 161-62.
- 47 Ivi, p. 156. Una appartenenza che è costruita in senso oppositivo rispetto all'altra geografia familiare della donna arabo-americana, quella statunitense: "And / my mom's family in Michigan / they called my parents in Michigan to see if I was okay [...] and my Iraqi family are calling from halfway around the world / calling New York / they didn't stop until / they heard my voice." *Ibidem*.