

### “Fabulous Creatures Spin Forward”: l’intersezione tra humour ebraico, camp e il *Fabulous* in *Angels in America*

Anna Ferrari\*

Vorremmo inoltrarci nella vita con grazia e eleganza, sbocciare di rado ma con squisito buon gusto e perfetta scelta del momento, come un’infiorescenza rarissima, un’orchidea zebrata... vorremmo... Ma non succede quasi mai di ottenere quello che si desidera, non è vero? No. Non succede. Si è fottuti. Chiuso. Uno... deve morire a trent’anni, gli vengono scippati... decenni di regalità... Fottuto. Merda. Fottuto. Merda. Assomiglio a un cadavere. Una morticina. Oh mia regina; quando ci si rende conto che persino la finzione è finta, abbiamo la certezza di essere già alla frutta.  
(Tony Kushner, *Angels in America*)

Sviluppatesi tra gli anni Ottanta e Novanta in reazione alle politiche omofobe reaganiane, la *AIDS literature* ha portato una rivoluzione nella letteratura gay americana, fino ad allora più orientata sul racconto di mondi isolati (principalmente *coming-out stories* e la cosiddetta *ghetto fiction*<sup>1</sup>) e non caratterizzata da impegno politico, conferendo al genere una nuova rilevanza letteraria e politica. Prodotto della comunità artistico-letteraria gay, la più colpita dal virus, questa corrente ha creato un nuovo spazio per i contenuti LGBT nel panorama culturale americano, non solo in letteratura: gli *AIDS texts* comprendono la narrativa e il teatro ma anche il saggio, la fotografia, la pittura, il cinema. Generalmente prodotti da persone direttamente colpite dall’epidemia, principalmente uomini gay bianchi contagiati o coinvolti nella cura di malati, questi testi sono nati per rappresentare un’esperienza altrimenti invisibile ai più rivolgendosi alla stessa comunità che rappresentavano. Il mondo rappresentato negli *AIDS texts* ha finito per influenzare l’archetipo di ciò che oggi consideriamo cultura gay:<sup>2</sup> alla fine del millennio, terminata l’emergenza dopo l’avvento delle terapie, i contenuti LGBT hanno guadagnato spazio muovendosi da genere di nicchia alla scena mainstream in parte grazie al successo di specifici testi – prima fra tutti, la pièce *Angels in America* del drammaturgo Tony Kushner andata in scena nei primi anni Novanta. Sicuramente l’*AIDS text* più acclamato, *Angels in America* rappresenta un punto di rottura nel rapporto della cultura mainstream con la sottocultura gay sia dal punto di vista della popolarità presso pubblico e critica che da quello della complessità tematica, senza precedenti nella rappresentazione dell’epidemia. Questo imponente intreccio di temi, unito al successo, ha fatto sì che fra le opere sull’epidemia *Angels* sia di gran lunga la più analizzata dal punto di vista critico. Qui si cercherà di intraprendere l’analisi di quello che è stato definito “ur-text della *AIDS literature*”<sup>3</sup> seguendo un filo che non sempre ha avuto l’attenzione che avrebbe meritato: l’uso dello humour.

L’umorismo è una componente fondamentale e fortemente sottovalutata nella

produzione letteraria sull'epidemia. La decisione di molti autori di affrontare la devastazione dell'AIDS, soprattutto negli anni Ottanta, attraverso il filtro dello humour ha costruito una nuova dimensione nella lotta per i diritti. Partendo da una riflessione sull'uso dell'umorismo da parte di minoranze oppresse, in particolare lo humour ebraico, vedremo come *Angels in America* appartenga a questa tradizione e ne rappresenti un passo avanti nel suo impiego della forma di umorismo propria della cultura gay, il camp. Esther Newton aveva anticipato questo parallelo negli anni Settanta, suggerendo che "sarebbe il caso di mettere a confronto il *camp humour* con i sistemi umoristici di altri popoli oppressi (gli ebrei dell'est Europa, i neri, etc.)",<sup>4</sup> ma la critica successiva non lo ha mai analizzato approfonditamente. Dall'epidemia è quindi scaturita una nuova forma di humour: tingendo il camp di rabbia e impegno politico, e influenzato dallo humour ebraico, l'AIDS camp ha rappresentato una chiave essenziale nello sviluppo dei testi che si sono occupati di AIDS. Prenderemo dunque in esame l'evoluzione di questi due sistemi di humour nell'AIDS camp e argomenteremo come nel testo di Kushner le due influenze fondamentali, la cultura ebraica e la cultura gay, si sviluppino in una dimensione tematica e umoristica originale che Kushner definirà "*Fabulous*". Attraverso *Angels* l'analisi verterà sul rapporto tra *AIDS literature* e humour nero, camp e *Fabulous* indagando se, riconoscendo nel *Fabulous* delle connotazioni più a fuoco rispetto al camp pre-AIDS, si possa ipotizzare un'identità tra l'AIDS camp e il concetto di *Fabulous* articolato da Kushner. Nel suo saggio *Note sul Camp*, prima vera articolazione teorica di questo concetto, Susan Sontag aveva argomentato che "è imbarazzante trattare di camp in modo solenne e pomposo. Si corre il rischio di produrre noi stessi un nuovo, scadente prodotto camp".<sup>5</sup> Kushner, da parte sua, le fa eco sostenendo che se possiedi il *Fabulous* "non hai bisogno di chiedere cosa sia. Quando cerchi di definirlo, te ne allontani".<sup>6</sup> L'obiettivo di questa analisi potrebbe dunque già essere perso in partenza. Tuttavia, cercheremo di fare del nostro meglio per analizzare il ridicolo senza renderci ridicoli a nostra volta.

## ***Angels in America*, una rivoluzione nella AIDS literature**

Considerata un sottogenere per gran parte del suo sviluppo, la *AIDS literature* ha contaminato diversi ambiti letterari e artistici. Mentre negli anni Ottanta l'arte e la letteratura scaturite dall'epidemia erano circoscritte all'ambiente underground che le aveva generate, negli anni Novanta si sono avvicinate di più al mainstream principalmente per due ragioni: un'estensione dei contagi tale da rendere impossibile il silenzio da parte di politica e mezzi d'informazione che aveva caratterizzato i primi anni dell'epidemia e il successo ottenuto da *Angels in America*. Dopo il debutto a Broadway nel 1993, la vittoria di un Pulitzer e due Tony Awards come miglior testo *Angels* è entrato a pieno diritto nel canone americano, evento inedito per un *AIDS text* e raro per un testo di letteratura gay. La complessità tematica è data dal fatto che *Angels* combina molti topoi della *AIDS literature*, dalla malattia alla politica ad altri temi come l'ebraismo, articolandoli e intrecciandoli in modo decisamente più ambizioso rispetto ai testi prodotti fino ad allora. In ambito teatrale, soprattutto, si trattava principalmente di testi brevi e potenti concentrati sul

rapporto tra il singolo e la malattia, o tra la comunità gay e il virus. Il teatro nei primi anni dell'epidemia è simbolo di azione sociale più di altri generi in quanto la sua funzione è espletata pubblicamente, la comunità rappresentata sul palco e in platea allo stesso tempo in una sorta di rito da una parte politico, dall'altra esorcizzante nella rappresentazione della malattia. La pièce di Larry Kramer *The Normal Heart* (1985) rappresenta il principale esempio di questo filone e pur essendo attualmente uno dei testi più conosciuti, anche grazie a una versione cinematografica prodotta nel 2014 da HBO, all'epoca non ebbe il successo poi riscosso da Kushner. Fra le pièce più rappresentative di questo stile possiamo ricordare *As Is* di William Hoffman (1985), *A Bright Room Called Day* dello stesso Kushner (1985), *Adam and the Experts* di Victor Bumbalo (1990), *Lips Together, Teeth Apart* di Terrence McNally (1992) e *Jeffrey* di Paul Rudnick (1995). Questi testi hanno caratteristiche comuni: dall'impegno nel ritrarre l'esperienza dell'epidemia all'essenzialità della messa in scena e centralità della parola. *Angels* ha rappresentato un enorme passo in una direzione diversa, trasformando la *AIDS literature* in una creatura più ambiziosa non solo dal punto di vista quantitativo (un testo costituito da due pièce, *Millennium Approaches* e *Perestroika*, sette ore complessive di messa in scena) ma anche da quello tematico.

*Angels* è un'opera monumentale, un testo corale popolato da molti personaggi di cui nove principali, diversi dei quali devono essere (come specificato nelle note di regia) interpretati dagli stessi attori al punto che un solo interprete può ricoprire quattro o cinque ruoli. La complessità del testo riguarda anche la messa in scena, che si svolge in una moltitudine di ambientazioni (a volte contemporaneamente) e richiede l'utilizzo di effetti speciali come la comparsa di un libro in fiamme dal pavimento o le apparizioni dell'angelo. La trama è quasi impossibile da sintetizzare: ambientato a New York negli anni di Reagan, il testo segue Prior, giovane uomo gay che ha appena scoperto di avere l'AIDS. La sua diagnosi è il motore di una catena di eventi: Louis, il compagno, lo lascia e inizia una relazione con Joe, mormone repubblicano sposato con Harper, depressa e dipendente dal Valium. Parallelamente alla diagnosi di Prior giunge quella di Roy Cohn, avvocato repubblicano ed ex braccio destro di Joseph McCarthy, mentore di Joe e una delle due figure storiche presenti nel testo. Allo svolgersi degli eventi si aggiungono Hannah, la madre di Joe giunta da Salt Lake City dopo il coming out del figlio, Belize, infermiere di Roy e amico di Prior che si occupa di lui dopo l'abbandono da parte di Louis, e qualche figura soprannaturale tra cui il fantasma di Ethel Rosenberg, tornata a tormentare Roy, e un angelo che appare a Prior per proclamarlo profeta e intimargli (evocando l'angelo della storia di Benjamin) di impedire agli uomini di muoversi in avanti: unica soluzione, l'immobilità, per fermare la catastrofe del mondo. Le vicende dei personaggi si intrecciano in modi inaspettati, creando un mondo dove tutto è collegato. Essendo l'*AIDS text* che ha riscosso più successo, *Angels* è anche quello che più è stato oggetto di attenzione da parte della critica che si è occupata di molti temi, dall'impatto della guerra fredda alla religione. Fra questi studi, un argomento sorprendentemente trascurato dalla critica risulta essere, come già anticipato, l'umorismo. L'uso dello humour nella *AIDS literature* è un elemento che precede Kushner, anzi si potrebbe teorizzare la sua presenza

a partire dal primissimo *AIDS text*, il romanzo *The Terminal Bar* di Larry Mitchell (1982), e anche dalla prima *AIDS play*, *As Is* di Hoffman. L'uso che Kushner ne fa in *Angels*, però, è meritevole di un'analisi a parte.

## Influenze ebraiche e gay: l'intreccio tra *black humour* e camp

La *AIDS literature* è stata grandemente influenzata dalla cultura gay americana, ma un'altra forse inaspettata influenza, soprattutto per quanto riguarda lo humour, è stata la cultura ebraica. In parte per via del fatto che la maggioranza degli autori che si sono occupati dell'epidemia fossero ubicati a New York, ricca di influenze da entrambi gli ambiti, lo humour ebraico e il camp si sono intrecciati per formare uno stile che è diventato un tratto distintivo degli *AIDS texts*, già osservabile negli anni Ottanta, che chiameremo "AIDS camp".

L'influenza dello humour ebraico sull'*AIDS camp* si articola principalmente in due modi. Il primo ha a che fare con la storia di oppressione: secondo Esther Romeyn e Jack Kugelmass, lo humour ebraico "deve essere interpretato attraverso il prisma dell'esperienza ebraica, comunemente considerata un esempio di sofferenza e persecuzione. Data la loro storia, il fatto che gli ebrei abbiano sviluppato un senso dell'umorismo è di per sé prova della speciale natura del riso ebraico".<sup>7</sup> Un esempio è lo humour sull'Olocausto sviluppatosi a partire dagli anni Sessanta, influenza diretta sugli *AIDS texts* e su Kushner in particolare che già vi si era avvicinato in *A Bright Room Called Day*. Lo humour generato dall'oppressione è un aspetto che pervade anche la storia della comunità LGBT da ben prima dell'*AIDS* ma guadagna una nuova dimensione con l'epidemia: lo stesso Kushner ha formulato un parallelo tra l'emarginazione subita dai gay negli anni Ottanta e quella degli ebrei europei negli anni Trenta,<sup>8</sup> articolando esplicitamente un concetto in sostanza già presente nei primi *AIDS texts*. Spesso considerato inappropriato, un approccio leggero che sminuisce l'importanza dei fatti, lo humour a proposito di eventi tragici è invece da interpretarsi come indice di resilienza. In *Angels* questa non è solo un'influenza teorica, come in altri *AIDS texts*, ma si intreccia a elementi culturali specificamente ebraici come il Kaddish che Louis e Ethel recitano per Roy Cohn in *Perestroika*:

BELIZE: Lo ringrazieremo. Per le pastiglie. [...] Come si chiama la preghiera ebraica per i morti?

LOUIS: Il Kaddish?

BELIZE: Quella. Dilla.

LOUIS: Accidenti, aspetta. [...] Non dirò nessun cazzo di Kaddish per lui. [...] Non posso credere che tu veramente voglia pregare per...

BELIZE: Louis, pregherei perfino per te. Era una persona tremenda. È morto di una dura morte. Così, forse... Una regina può perdonare il suo nemico sconfitto. Non è facile, non importa se non è facile, è la cosa più difficile. Il perdono. Che forse è il punto in cui amore e giustizia si incontrano. La pace, almeno. Non è questo ciò che chiede il Kaddish?

LOUIS: Oh, è in ebraico, chissà che cosa dice. [...] Probabilmente conosco il Kaddish

meno di te, Belize, sono un ebreo profondamente laico, non ho fatto neppure il Bar Mitzvah.

BELIZE: Fa' del tuo meglio.

*Louis si mette un fazzolettino di carta in testa.*

LOUIS: Yisgadal ve'yiskadash sh'mey rabo, sh'mey de kidshoh, uh... . Boray pre hagoffen. No, questo è il Kiddush, non il... Um, shema Yisroel adonai... è una sciocchezza, Belize, non riesco...

ETHEL (*alzandosi in piedi, dolcemente*): B'olmo deevro chiroosey ve'yamlich malchusey...

LOUIS: B'olmo deevro chiroosey ve'yamlich malchusey...

[...]

LOUIS E ETHEL: L'olam ulolmey olmayoh. Yisborach ve'yishtabach ve'yispoar ve'yisroman ve'yisnasey ve'yis'hadar ve'yisalleh ve'yishallol sh'mey dekadsho...

[...]

ETHEL: Oseh sholom bimromov, hu ya-aseh sholom olenu v'al col Yisroel...

LOUIS: Oseh sholom bimromov, hu ya-aseh sholom olenu v'al col Yisroel...

ETHEL: V'imru omain.

LOUIS: V'imru omain.

ETHEL: Tu figlioditroia.

LOUIS: Tu figlioditroia.<sup>9</sup>

Kushner impiega il Kaddish come espediente per intrecciare umorismo e commo- zione: l'ultima battuta è ciò che rende credibile il pathos dell'intera scena, commo- vamente ma non sentimentale. Pur non facendo sconti a Roy, le sue colpe non impe- discono a Kushner di recitare – per bocca di Louis ed Ethel – il Kaddish per lui, e l'umorismo costituisce l'essenziale ingrediente per preservare l'onestà dell'inten- zione del testo. Questa scena ci consente anche di introdurre il secondo elemento di influenza dello humour ebraico sugli *AIDS texts*: l'appartenenza identitaria. In *Angels*, Kushner formula un parallelo tra la figura dell'ebreo e la figura del gay sieropositivo: “il destino dell'ebreo, come quello del queer, è di essere eternamente altro anche nella utopistica terra che si autoproclama rifugio per ogni straniero”.<sup>10</sup> Il Kaddish viene in certo modo usato da Kushner per riaccogliere Roy in entrambe le comunità che ha tradito in vita,<sup>11</sup> concedendogli la pietà di Ethel Rosenberg<sup>12</sup> e della drag queen Belize, mettendo di fatto “l'omosessualità sullo stesso piano dell'appartenenza etnica”.<sup>13</sup> L'accoglienza, se così si può dire, di Roy all'interno della comunità gay è un tema già trattato al momento del suo ricovero. Nonostan- te gli insulti che Roy riceve da Belize, in un'epoca in cui l'esperienza aveva spesso insegnato più ai gay che ai medici, qualche dritta “sotterranea” per affrontare la terapia:

BELIZE: Io non ti ho detto niente e tu non mi sei simpatico, ma lascia che ti dia un paio di istruzioni. Domani ti porteranno giù per le applicazioni di raggi alle lesioni da sarcoma: tu non devi lasciarle fare, perché i raggi distruggono le cellule T e tu non ne hai abbastanza da permetterti di perderne. Perciò di' al dottore: i raggi, gra- zie no. Lui non vorrà saperne. Convincilo. O ti ucciderà.

ROY: Sei solo una stronza di infermiera. Perché dovrei dar retta a te e non al mio molto qualificato, molto costoso dottore wasp?

BELIZE: Lui non è frocio. Io sì.

ROY: Non farmi l'occholino. [...] Tu mi odi.

BELIZE: Sì.

ROY: Perché mi dici queste cose?

BELIZE: Vorrei saperlo anch'io.

ROY: Sei un'infermiera menefreghista spia frocia. Penso... devi avere ben poche ragioni per volermi aiutare.

BELIZE: Considerala solidarietà. Da frocio a frocio.<sup>14</sup>

Il riso come fattore di coesione e strumento di rivendicazione identitaria tramite la presenza di elementi propri del gergo culturale è un tratto condiviso da humour ebraico e camp e diventa un aspetto cruciale dell'AIDS camp. Jeremy Dauber sottolinea la presenza di diversi tratti della comicità ebraica nel testo di Kushner, come "le battute tra uomini stereotipate, l'uso dello Yiddish come battuta finale, la trasformazione dei tradizionali battibecchi con Dio in un mix di sublime e ridicolo",<sup>15</sup> ma anche il fatto che Kushner assegni questi elementi, nella maggior parte dei casi, al WASP Prior o al nero Belize, i personaggi che più ricorrono al camp nel testo. Così facendo, Kushner rende la figura dell'uomo gay esplicitamente partecipe dell'ethos dello humour ebraico, che intrecciato al camp esce dai confini etnici.

Pur affondando le radici in uno stile preesistente all'epidemia, prendendosi la libertà di ridere del virus, l'AIDS camp è insieme frivolo e politicamente scorretto, più aggressivo e complesso rispetto al camp nei testi pre-AIDS, e rappresenta un'evoluzione da quello teorizzato da Sontag. Se in *Note sul camp* possiamo individuare caratteristiche<sup>16</sup> che sarebbero state in seguito fondamentali per l'AIDS camp, quest'ultimo si distingue per due aspetti: il riconoscimento dell'importanza dell'esperienza gay e l'impegno politico. Sontag teorizza un camp "disimpegnato, depoliticizzato – o almeno apolitico"<sup>17</sup> e che "propone una visione comica del mondo. Ma non si tratta mai di comicità amara o politica".<sup>18</sup> Sontag inoltre "minimizza i collegamenti tra il camp e la cultura omosessuale maschile",<sup>19</sup> citando esplicitamente l'omosessualità in solo quattro delle cinquantotto note dell'articolo – una delle quali per specificare che il camp *non* è sinonimo di gusto gay: "se gli omosessuali non avessero più o meno inventato il camp, qualcun altro lo avrebbe fatto".<sup>20</sup> Benché tra Sontag e la successiva grande teorica del camp Esther Newton<sup>21</sup> un nuovo ruolo per l'omosessualità americana fosse stato plasmato dalle rivolte di Stonewall e dalla rivoluzione sessuale, Sontag minimizza questo collegamento anche per il suo tempo: la cultura gay è invece essenziale allo sviluppo del camp. Almeno a partire dagli anni Settanta a questo rapporto verrà riconosciuta la funzione, simile a quella dello humour ebraico, di "ridere di fronte a situazioni che [...] sono orribili o tragiche":<sup>22</sup> durante l'epidemia, il camp si trasforma in uno strumento di rivendicazione identitaria e culturale per far fronte all'oppressione omofoba nel quale "è il riso, più che il pianto, il mezzo utilizzato per affrontare le dolorose incongruenze che caratterizzano la situazione sociale dei gay".<sup>23</sup> L'esplosione dell'AIDS ha quindi consolidato alcuni tratti di questo stile rivoluzionandone altri.

Durante l'epidemia, Fran Lebowitz ha commentato<sup>24</sup> che il camp non sarebbe più stato possibile dopo l'AIDS poiché l'enormità della tragedia avrebbe irrimediabilmente corroso gli aspetti divertenti e frivoli propri di questo stile. In parte, Lebowitz ha ragione: il camp non sarà mai più ciò che era prima. Tuttavia, il camp non solo coesiste con l'AIDS ma guadagna un ruolo fondamentale: se Patrick O'Neill definisce lo humour nero come "espressione di un senso di disorientamento più che un frivolo desiderio di scioccare",<sup>25</sup> nel contesto dell'epidemia lo shock, il frivolo, il femminile e l'androgino diventano elementi cruciali e la loro rivendicazione costituisce di per sé un atto inevitabilmente politico e non può essere interpretata meramente come leggerezza. In parte per l'ampio spazio che gli autori ebrei occupano nel canone della *AIDS literature* e in parte perché questo intreccio di sistemi di humour rappresenta uno strumento retorico di grande efficacia nell'affrontare le difficoltà socio-politiche dell'epidemia, l'AIDS camp si sviluppa in una dimensione a sé, dando una nuova funzione a elementi come il sarcasmo e sviluppandoli in una direzione più impegnata integrando il disimpegno fino ad allora tipico del camp con la militanza necessaria alla protesta. Su queste premesse, Kushner sviluppa l'AIDS camp in una nuova declinazione. *Angels* è intriso di questo tipo di humour, ma in modo ancora più capillare rispetto agli *AIDS texts* precedenti: "il camp pervade tutti gli stili della pièce: [...] è intessuto nello spirito di Prior e Belize e, in minor quantità, nel linguaggio e nelle azioni di Louis; lo stesso montaggio stilistico del testo può essere interpretato come un atto di camp teatrale da parte del drammaturgo. Nel testo il camp emerge come modalità teatrale di interazione sociale [...] che sovverte le aspettative della cultura mainstream sull'identità socio-sessuale".<sup>26</sup> Per la comunità gay, l'AIDS camp si afferma come strumento di autodifesa che, in un momento di minaccia esistenziale per la comunità, non poteva non avere una connotazione sovversiva: grazie alla sua diffusione, *Angels* ha messo questa sovversione in una luce diversa. Un esempio di questo camp è la schiettezza amara che troviamo in bocca alle drag queen, outsider che attraverso lo humour sono spesso in questi testi fonte di brutale onestà. In *Angels* questo ruolo è ricoperto da Belize, a tutti gli effetti bocca della verità e centro morale del testo.<sup>27</sup> Belize è molto diretto con Louis, ma il camp condisce la sua impietosa schiettezza:

LOUIS: Mi sento morire.

BELIZE: Lui sta morendo. Tu semplicemente lo vorresti. Dai, tirati su, Louis. Dai un'occhiata a quel cielo là fuori...

LOUIS: Viola.

BELIZE: *Viola?* Ragazzo, ma che omosessuale sarai mai? Non è viola, Vergine Santa, quel colore è (*enfaticamente*) *mauve*.<sup>28</sup>

L'uso di incongruenze e doppi sensi rende il camp, nella definizione di Philip Core, "il falso che dice il vero"<sup>29</sup> – ma in questo momento storico il vero coincide con una realtà spietata, soprattutto per quanto riguarda il decorso della malattia.

## Il corpo: Eros e Thanatos

Durante l'epidemia la rappresentazione del corpo diventa per necessità un altro aspetto da affrontare con humour, non solo per quanto riguarda la malattia ma anche la sessualità. Mentre David Halperin, individuando il femminile come aspetto centrale del camp e quindi della cultura gay, identifica "contrasti tra l'omosessualità maschile come pratica sessuale e come pratica culturale"<sup>30</sup> argomentando in favore di un'incompatibilità tra cultura e sessualità gay, questo concetto evolve durante l'epidemia. Parte della rivendicazione identitaria porta, infatti, la necessità di rappresentare gli uomini gay come esseri umani a tutto tondo e quindi sessualizzati, e al contempo presenta toni ironici e teatrali che pongono il diritto all'effeminatezza fra gli elementi centrali della rappresentazione. In un momento in cui rappresentava ancora un tema scottante, dunque, anche la sessualità viene presentata con toni camp:

PRIOR: Sono fradicio di ssspuh.

BELIZE: Ssspuh?

PRIOR: Sborra, schizzo, sperma. [...] Ho fatto un sogno erotico.

BELIZE: Era ora. Mister Pisello era a digiuno. Avrà messo da parte beaucoup de ssspuh.

PRIOR: Era una donna.

BELIZE: Adesso mi diventi normale?

PRIOR: Non una donna qualsiasi.

BELIZE: Grace Jones?<sup>31</sup>

La schiettezza nella rappresentazione del corpo è impiegata per mostrare anche gli aspetti più disturbanti come la malattia e la morte. *Angels* costituisce un passo avanti nella rappresentazione dell'AIDS, portando gli aspetti più estremi della malattia, fino ad allora descritti solo in prosa, direttamente sul palco: Prior, per indicazione delle note di regia, "se la fa addosso"<sup>32</sup> quando fino ad allora a teatro gli aspetti più crudi e la morte si svolgevano, come nella tragedia greca, dietro le quinte, e il suo interprete (soprattutto Stephen Spinella nelle prime messinscena) si spoglia in scena mostrando un corpo *davvero* pelle e ossa.<sup>33</sup> Dalla diagnosi in poi il camp viene applicato alla realtà del corpo, quindi non solo mostrando la malattia ma ridendone anche, come nel passo in cui Prior annuncia la diagnosi a Louis: "Esse Kappa, baby. Lesione numero uno. Guardala. Il bacio scarlatto dell'angelo della morte. [...] Sono un lesionario. La Lesione Straniera. La Lesione Americana. La peste del lesionario. [...] Non credi che la stia prendendo abbastanza bene? Sto per morire".<sup>34</sup> Il camp affronta la decadenza fisica portata dalla malattia seguendo l'argomentazione già formulata da Newton che lo vede come "sistema di riso di fronte alla propria posizione incongrua invece di piangere. Lo humour, cioè, non copre ma trasforma".<sup>35</sup> La devastazione del corpo viene quindi trasformata in qualcosa che non si arrende alla disperazione. Nel contesto della malattia, il camp e i dettagli frivoli sono ciò che mantiene intatta l'umanità dei personaggi e impedisce la loro trasformazione in figure senza volto né nome, in quanto il mala-



to – chiave fondamentale dell’AIDS camp – *partecipa* allo humour. Questo aspetto è esplicito quando Prior è in ospedale:

PRIOR: Signorina con le palle.

BELIZE: Ma chérie bichette.

PRIOR: Stella.

BELIZE: Stella per star. Fatti vedere. [...] Hai un aspetto di merda, davvero, comme la merde!

PRIOR: Merci.<sup>36</sup>

L’atto di esibire e ironizzare sul pessimo aspetto di un malato è una scelta aggressiva, equivalente a ridere di un evento drammatico: significa riappropriarsene. Borreca interpreta questo stile argomentando che “invece di negare la realtà, [il camp] confronta il dolore del momento con umorismo, accettando la vita come composizione di humour e dolore e riaffermando l’identità condivisa di Belize e Prior in quanto uomini gay”.<sup>37</sup> La combinazione di dolore e celebrazione è uno dei tratti caratteristici, se non *il* tratto caratteristico, dell’AIDS camp. Questo aspetto si estende anche agli inevitabili temi della morte imminente e dei funerali:

PRIOR: Che pacchianata.

BELIZE: È stato divino. Era una delle Grandi Regine Splendenti. Non poteva essere sepolto come un *civile*. Venne al mondo in un turbine di incenso e paillette e in un turbine di incenso e paillette se n’è partito. Buon per lui!

PRIOR: Mi sembrava che le venti lamentatrici siciliane fossero un pochino eccessive. [...] Una grande regina; accidenti. Quel ridicolo spettacolo là dentro era solo una parodia di un funerale di qualcuno *veramente* importante. Noi non siamo niente: finocchi; per il mondo reale siamo solo un brutto sogno e il mondo reale si sta svegliando. E lui è *morto*.<sup>38</sup>

Kushner mescola qui humour e rabbia, poiché la componente seria è “cruciale per il camp”.<sup>39</sup> La rabbia, a tratti, non è nemmeno necessaria grazie alla natura sovversiva dell’AIDS camp: anche il funerale diventa un modo per rivendicare l’identità, affrontando il dolore con toni inappropriati e riflettendo la teoria freudiana dello humour come atto “liberatorio[, ...] l’affermazione vittoriosa dell’invulnerabilità dell’Io [, il rifiuto] di lasciarsi affliggere dalle ragioni della realtà, di lasciarsi costringere alla sofferenza [...] . L’umorismo non è rassegnato, anzi esprime un sentimento di sfida”.<sup>40</sup> La necessità dell’inappropriato e del politicamente scorretto è esplicitamente rivendicata dallo stesso Prior:

PRIOR: Je t’adore, ma belle Nègre.

BELIZE: Tutte queste stronzate di parlarsi al femminile sono politicamente scorrette, lo sai. Avremmo dovuto piantarla quando abbiamo smesso di travestirci.

PRIOR: Io sono malato. Preferisco fare cose politicamente scorrette se mi aiutano a stare meglio.<sup>41</sup>

L'approccio camp all'epidemia, dunque, nega l'idea che la cultura gay sia qualcosa che ha meramente a che fare con il sesso, come anche l'ipotesi che la sfera sessuale e quella culturale siano slegate. Kushner sostiene che "perdendo lo humour perdiamo il contatto con le parti più vitali della nostra cultura"<sup>42</sup> e questa è da intendersi come intreccio di una pluralità di aspetti, sovversione compresa. Da questo punto di vista *Angels* rappresenta il testo cardine in quanto per la prima volta non solo mostra la decadenza del corpo sul palco e ride, ma intreccia il camp con il resto d'America in una "fantasia gay su temi nazionali".

## Il codice

Poiché l'appartenenza ha un ruolo cruciale, lo slang, tratto fondamentale dello humour ebraico e del camp, è elemento distintivo dell'AIDS camp in quanto riferimento identitario. Il critico Ben-Amos definisce lo humour ebraico come "veicolo di aggressione verbale verso coloro dai quali il narratore vuole esplicitamente distinguersi",<sup>43</sup> un concetto sicuramente valido anche per il camp. Usando riferimenti culturali per riaffermare l'identità della comunità, il camp può essere considerato una sorta di "codice". Questa funzione ha un valore particolare quando la sopravvivenza stessa della comunità è a rischio a causa del virus, e rappresenta inoltre una dichiarazione di orgoglio nei confronti di un'identità emarginata:

HARPER: Lei è truccato.

PRIOR: Anche lei.

HARPER: Ma lei è un uomo.

PRIOR (*simulando orrore e costernazione, mima di tagliarsi la gola con il rossetto e di morire in modo straordinariamente tragico. Poi*): Sono le mani e i piedi che mi tradiscono. [...]

Io sono omosessuale.

HARPER: Oh! La mia Chiesa non crede agli omosessuali.

PRIOR: La mia Chiesa non crede ai mormoni.<sup>44</sup>

L'uso del camp come tessera di riconoscimento, intrecciando lo humour con citazioni dalla cultura pop e riferimenti culturali alti e bassi è fondamentale nel processo di rivendicazione identitaria: "partecipavi alla battuta, la capivi, e a volte eri tu a farla. [...] Il camp era la costruzione di un vocabolario di conoscenza che rappresentava una celebrazione, che era *nostro*".<sup>45</sup> Questi riferimenti non sono immediatamente comprensibili da coloro che non appartengono alla comunità, che difficilmente coglieranno le citazioni. Come si è già visto in alcuni passi precedenti, *Angels* è ricco di esempi di questo tipo:

PRIOR: Ritornerà.

HANNAH: Se ce la faccio. Ho un po' di cose di cui devo occuparmi.

PRIOR: Per favore, ritorni. Sono sempre dipeso dalla gentilezza degli estranei.

HANNAH: Be', è una sciocchezza.<sup>46</sup>

La perdita del riferimento a *A Streetcar Named Desire*, un classico camp, diventa automaticamente la perdita dell'effetto comico della battuta. Questo è un tema che si pone anche fuori dalla scena: Deborah Geis sostiene che i riferimenti rendano più complesso l'insegnamento del testo agli studenti: "anche i riferimenti a cose come *Il Mago di Oz*, *il Tram*, *My Fair Lady*, non vengono colti. Mi ha sorpreso. Sai quando insegni la Austen o Shakespeare o qualcosa del genere, e ti procuri una versione commentata del testo? Con *Angels* siamo quasi a quel punto lì".<sup>47</sup>

Essendo New York il centro dell'epidemia e la principale casa della comunità LGBT negli Stati Uniti si può ipotizzare che questo stile sia stato influenzato, in certo modo, dall'atmosfera newyorkese – un altro aspetto, questo, in comune con la cultura ebraica americana: Phillip Lopate riconosce l'esistenza di un "New York writing"<sup>48</sup> individuandone fra gli elementi chiave "uno humour scettico, uno spirito sardonico, un realismo disincantato".<sup>49</sup> Durante l'epidemia New York non rappresenta solo un'influenza linguistica ma anche il contesto per lo sviluppo nella comunità gay delle cosiddette famiglie non convenzionali, sistemi di supporto intorno al malato rifiutato dalla famiglia di origine. È facile intuire come *Angels* abbia questo fra i temi centrali, data la ricchezza di incroci tra i personaggi e la formazione di nuclei impreveduti, il "mischiare" che l'angelo vuole interrompere. L'esempio migliore è rappresentato dal rapporto tra Hannah e Prior: giunta a New York per occuparsi del figlio, Hannah finisce per prendersi cura di Prior. Kushner ironizza anche su questa dinamica quando vanno insieme a una visita medica:

PRIOR: Questa è la madre mormone dell'amante del mio ex amante.

Breve pausa.

EMILY: Perfino a New York negli anni Ottanta, che stranezza.<sup>50</sup>

L'intreccio di relazioni non convenzionali è uno degli aspetti chiave negli *AIDS texts*, non solo come leitmotiv ma anche come fattore attivo di coesione. In questo senso, il teatro è la migliore espressione di impiego *concreto* del camp.

## Palco e pellicola

Come già accennato, i personaggi chiave per lo sviluppo del camp in *Angels* sono Belize e Prior. Per quest'ultimo, Kushner indica come punti di riferimento "Judy Garland e Bette Davis",<sup>51</sup> forse le due icone fondamentali della cultura camp, sintesi di spavalda ironia e sentimento. Kushner sottolinea l'importanza dell'interpretazione di Prior con toni seri, poiché l'elemento tragico è cruciale per la riuscita della parte comica: "Prior interpretato per le risate è la fine! Ogni momento deve essere interpretato nella propria realtà, i termini sono sempre vita o morte; solo allora il comico potrà emergere".<sup>52</sup> Da questo punto di vista, è interessante notare le differenze tra le performance sul palco e quella cinematografica del 2003 firmata da Mike Nichols. Ben Shenkman, che ha interpretato Louis sia a teatro che nel film, ha notato che la maggiore discrepanza tra le due interpretazioni del testo, ciò che redime i personaggi sul palco ma non necessariamente su pellicola, sono le parti comiche.<sup>53</sup> L'interpretazione di Prior è forse quella che rende più chiara questa

dinamica: nella produzione 2017-2018 del National Theatre, Andrew Garfield l'ha sicuramente incarnato con toni camp più accentuati rispetto a Justin Kirk nell'adattamento HBO. Da una parte ciò può essere dato dalla natura del film: Monica Pearl nota come il concetto di AIDS avesse un significato diverso nel 2003 rispetto al 1993<sup>54</sup> e quindi come, di fatto, il testo di Kushner guardi avanti al nuovo millennio mentre il film guarda indietro. Questo riflessione non comprende però versioni teatrali recenti. Garfield, parlando del lavoro svolto da uomo eterosessuale per entrare nella pelle del personaggio, ha sottolineato proprio l'importanza degli elementi camp, compreso l'utilizzo di un "drag advisor": "l'eleganza fisica, e l'estetica drag performativa che Tony definirebbe 'completamente sincera, totalmente seria, cazzo, anche se artificiale'. Prior crede completamente nell'artificio. Mi ci è voluto un po' per capirlo".<sup>55</sup> L'eccesso adottato da Garfield è stato lodato dallo stesso Kushner: "è un uomo etero e si è immerso così profondamente nello spirito di questa queen anni Ottanta che... mi sembra così assolutamente, autenticamente gay".<sup>56</sup> La performance di Garfield è stata commentata dal *New York Times* come un'accettazione della malattia che la rende "una burla selvaggia e grottesca, anche nella sofferenza".<sup>57</sup> Questa è ovviamente una chiave di lettura per l'intero testo, ma in modo particolare per il personaggio di Prior. Stephen Spinella, il Prior originale nelle produzioni dei primi anni Novanta, ha parlato del personaggio osservando come diventasse "più tenace man mano che avanzava la malattia. [...] Il terrore non se ne va mai – è come affronta il terrore".<sup>58</sup>

La performance dal vivo è sempre più efficace grazie al pubblico, da un lato per la presenza, in certo modo, "fisica" della malattia, dall'altro perché lo scambio umoristico è inevitabilmente più vivo con gli spettatori – soprattutto a New York, terra natale di *Angels* dove, come già accennato, il pubblico è più equipaggiato per comprendere il "codice" dell'AIDS camp non solo dal punto di vista dei riferimenti culturali, ma anche politici. Un esempio è la scena del ricovero di Roy:

BELIZE: Ho qui una bella patata bollente [...] Tira fuori i guanti da forno. Indovina chi è appena stato ricoverato con un bel po' di problemi? La Regina Assassina in persona. La numero uno delle velate di New York.

PRIOR: Koch?

BELIZE: No! Non Koch. (*Sussurra nel ricevitore*)

PRIOR (*sorpresa, poi*): Le vie del Signore sono imperscrutabili.<sup>59</sup>

Chiaramente la battuta che si prende gioco della presunta omosessualità dell'ex sindaco Ed Koch, principale ostacolo da parte di un'istituzione locale nella lotta all'epidemia, ha più effetto in un teatro newyorkese dove, appunto, gli spettatori sanno bene di cosa si tratta, nella produzione originale come in un revival – o, almeno, così sarà finché resterà un pubblico con memoria del contesto in cui il lavoro è stato scritto. La memoria è un'altra caratteristica del "codice", soprattutto alla luce del contesto dell'epidemia. Questa lettura del camp come concetto vivo, che reagisce ai tempi facendosi carico di un'assertiva ma pur sempre frivola militanza, rappresenta l'origine di ciò che trova in *Angels* un punto di svolta e che Kushner definisce "*Fabulous*".

## Il *Fabulous*: aggressivo, politico, glitterato

David Savran scrive che *Angels* “inventa un nuovo tipo di epico teatro camp – o, per usare l’espressione di Kushner, un teatro del *Fabulous*”<sup>60</sup> inteso come evoluzione del teatro del Ridicolo del regista, autore e drammaturgo Charles Ludlam, funambolo dell’equilibrio tra riso e tragico, fra i principali esempi del camp anni Settanta. Anche il *Fabulous*, dunque, rappresenta un’evoluzione rispetto al camp pre-AIDS. La possibilità di sovrapporre il concetto di AIDS camp con il *Fabulous* offre quindi interessanti spunti di riflessione.

L’emarginazione dei malati viene trasformata nell’AIDS camp e nel *Fabulous* in una rivendicazione della posizione di outsider:

HANNAH: Si definirebbe un tipico... omosessuale?

PRIOR: Io? Oh sono uno *stereotipo*. Cosa intende, se sono un parrucchiere o...

HANNAH: Lei è un parrucchiere?

PRIOR: Be’, sarebbe un giorno fortunato *per lei*, se lo fossi, perché francamente... Sono malato. Sono malato. [...] Non si spaventi, è peggio di quello che sembra.<sup>61</sup>

Secondo questo stile, la riappropriazione dello stereotipo diventa un atto politico. Nella storia orale di *Angels in America*, pubblicata in occasione del revival del National Theatre, il critico Madison Moore identifica il *Fabulous*: “diventa, se posso, un enorme *vaffanculo* rivolto alle regole”.<sup>62</sup> Come abbiamo visto, se lo humour è percepito come un approccio frivolo, il camp è a maggior ragione interpretato come uno stile che tratta le cose con leggerezza: questa attitudine comporta però una pesante sottovalutazione del suo potenziale di critica delle dinamiche sociali. *Angels* per la prima volta porta sul palco non solo lo humour sull’epidemia, ma la complessità di un’intera cultura. Se nelle pièce precedenti l’AIDS camp compariva in alcuni momenti, qui Kushner consente a Prior di incarnare un mondo sopra le righe rappresentando l’inserimento dell’*Altro* nella cultura americana, intricato, complesso ed eccessivo. *Angels* rappresenta così per gli *AIDS texts* e la letteratura gay un punto d’arrivo e un inizio. Il “falso che dice il vero” diventa una spina nel fianco della società etero<sup>63</sup> (o quantomeno del mainstream che professa una visione “tradizionale” delle questioni di genere) poiché “abbiamo trascinato gli orpelli e il mondo equivoco dai bassifondi ai viali alla luce del giorno ma sempre coi tacchi alti”,<sup>64</sup> un atto che di per sé rappresenta una sovversione delle norme sociali e che ironicamente in *Angels* proprio attraverso un complesso abbraccio dello stereotipo diventa un ritratto a tutto tondo. Qui non abbiamo il topos del malato che interagisce con la famiglia d’origine, ma un personaggio completo che interagisce col mondo incrinandone la “facciata perfetta” entrando però anche a farne parte. Babuscio scrive che il camp “può essere sovversivo”.<sup>65</sup> Una lettura più accurata è che l’AIDS camp e il *Fabulous* sono sovversivi per natura: anche quando non esplicitamente politico, troviamo un sentimento di rottura delle regole che governano lo status quo – già Judith Butler, a questo proposito, parlava di “riso sovversivo”.<sup>66</sup> La sovversione è il punto centrale del *Fabulous*: Kushner definisce questo stile

come composto da “ironia. Storia tragica. Audacia. Gender-fuck. Glitter. Drama. Non è macho. Non è figo”.<sup>67</sup> In questo contesto, l’identità gay espressa nel *Fabulous* può trasformarsi in un superpotere per affrontare qualunque cosa: “il *Fabulous* è camp assertivo, l’euforico abbraccio della differenza, la scoperta del sé non per ciò che di te è stato rifiutato ma per ciò che ti rende unico, e ripudiato, e Altro. [...] È il recupero del potere del bachtiniano, la magia del grottesco, il carnevalesco – politica come celebrazione, come Halloween, come teatro”.<sup>68</sup>

La definizione del *Fabulous* come “camp assertivo” consente dunque non solo di identificarlo con l’AIDS camp, ma di riconoscervi una sua evoluzione, uno stile che ha irreversibilmente cambiato la cultura gay americana – e quindi la cultura gay occidentale. Moore definisce il *Fabulous* come “pericoloso, politico, conflittuale, rischioso [...] non ha solo a che fare con le paillette: è ciò che accade se smettiamo di adattarci e ci azzardiamo a occupare spazio secondo le nostre regole”.<sup>69</sup> Pur riconoscendogli aspetti in comune con il camp, però, Moore specifica che “il *Fabulous* non è mai fine a se stesso. [...] Il *Fabulous* è il politico. È glitter come sfida [...] e questo senso di scontro lo separa dal camp”.<sup>70</sup> Su questo punto è opportuno fare due riflessioni. La prima è che Moore considera il *Fabulous* come qualcosa di non esclusivamente legato alla comunità gay e sviluppa il concetto nel suo significato per la comunità afro-americana. La seconda è che anche lui si ferma alla definizione di Sontag del camp come concetto apolitico, non applicabile al contesto dell’epidemia. Tralasciando le diverse accezioni che il *Fabulous* può avere all’interno di diverse minoranze etniche, dal punto di vista degli studi queer la definizione che ne dà Kushner è decisamente più aperta e può, in questo caso, essere considerata uno sviluppo dell’AIDS camp. Il *Fabulous*, come inteso da Kushner, è “un grido di battaglia per una nuova politica queer, camp e carnevalesca, aggressivamente frocia, celebratoria e tosta come una drag queen scafata”.<sup>71</sup> Le paillettes citate da Moore hanno quindi un valore politico. In questo senso, pur contenendo meno riferimenti politici di altri *AIDS texts*, *Angels* è da intendersi come testo aggressivamente politico proprio per l’impiego che fa del camp e del *Fabulous* – spingendo più sugli elementi frivoli che su quelli militanti ma, come vedremo, giungendo alla conclusione più politica di tutti.

In un’intervista con David Savran, Kushner parla dell’essere *Fabulous* come di “essere favolosi, far parte di una favola, avere una storia”.<sup>72</sup> Questo punto è al centro della dinamica di rivendicazione identitaria poiché, in un contesto in cui la sopravvivenza di una intera comunità è in pericolo, l’esigenza di riconoscere e tramandare una cultura e una storia è cruciale ed è al cuore dell’evoluzione del camp in AIDS camp e, quindi, in *Fabulous*: “penso che ci sia un modo in cui la gente raccoglie l’odio e lo trasforma in una sorta di stile il che è, per me, profondamente commovente perché dimostra l’enorme capacità delle persone [...] di trasformare la sofferenza in qualcosa di potente e grande. Per gli ebrei si chiama *menschlikeit*, per gli afroamericani si chiamava *soul* [...] e per i gay è il *Fabulous*. [...] Viene dalla sofferenza, dall’essere sopravvissuti al peggio che il mondo ti può passare”.<sup>73</sup> L’approccio dell’AIDS camp e del *Fabulous* ha quindi decretato non solo la sopravvivenza ma una vera e propria rinascita della cultura gay, e *Angels* è al centro di questa dinamica. Hoffman concludeva *As Is*, testo intriso di camp e humour ebraico, con il monologo di una suora che racconta di aver dipinto di rosso le unghie di un

paziente terminale – “rosso fiammante – l’ha adorato”.<sup>74</sup> Sicuramente un’immagine camp e una rivendicazione identitaria, ma non un atto esplicitamente politico in un testo che ha ancora come oggetto la messa a fuoco del particolare. Prior, invece, rappresentato come un essere umano sfaccettato appartiene alla società ma allo stesso tempo è Altro: vive a voce alta. Il suo monologo finale, vedremo di seguito, è portavoce di un messaggio più ampio ed espressamente politico. Anche se “c’è una discreta ironia nel considerare una qualunque ‘rinascita’ un’epoca in cui sono morti a migliaia”,<sup>75</sup> questo è esattamente ciò che è accaduto nella *AIDS literature* e *Angels* è il simbolo di questa rinascita. Dopo tutto anche Sontag e Newton avevano già teorizzato che “lo sguardo Camp ha il potere di trasformare l’esperienza”,<sup>76</sup> e questo è ciò che il camp ha fatto con l’AIDS mentre, allo stesso tempo, l’esperienza dell’epidemia trasformava il camp.

## Conclusioni

*Angels* è uno dei rari *AIDS texts* in cui alla fine il personaggio sieropositivo, almeno per il momento, vive, idea importante per Kushner.<sup>77</sup> Il testo si conclude con il monologo in cui Prior dà al pubblico la benedizione ebraica “more life”: “questa malattia sarà la fine per molti di noi, ma non proprio per tutti, e i morti saranno commemorati, e continueranno a lottare assieme ai vivi, e noi non spariremo. Le nostre morti non saranno più tenute segrete. Il mondo gira solo avanzando. Saremo cittadini del mondo. È arrivato il momento. Addio ora. Siete creature favolose, tutti e ciascuno di voi. E io vi benedico: ancora Vita. La Grande Opera ha inizio”.<sup>78</sup> Attraverso questo epilogo, Kushner esprime e mette in pratica non solo la funzione sociale e politica del teatro, ma anche del *Fabulous*. Recitato su un palco nei primi anni Novanta, questo monologo aveva ovviamente un peso diverso rispetto alla versione cinematografica di dieci anni dopo o a un revival più recente. Ora sappiamo che i gay sopravviveranno e saranno cittadini, ma all’epoca l’intenzione di Kushner era esplicitamente militante: Ellen McLaughlin, interprete originale dell’angelo, ha osservato che “Tony ha preso un gay impenitente, gravemente malato di AIDS, e lo ha reso un Everyman”.<sup>79</sup> E, usando questo approccio, ha creato un testo che non è solo il più complesso della *AIDS literature* ma è entrato a pieno diritto nel canone, se così lo si può chiamare, mainstream della letteratura americana del secondo Novecento. Dando a un paria sieropositivo il ruolo di profeta e scrivendolo a un tempo tragico e divertente, Kushner non ha solo combattuto la retorica omofoba dell’epidemia ma ha scardinato alcuni dei valori più cupi del mito dell’America sotto Reagan e costruito un nuovo posto per la cultura LGBT americana. Il teatro che porta favolosamente in scena l’epidemia diventa una sorta di estensione delle manifestazioni gay, delle parate dei Pride, “una forma che ha inventato la nostra comunità, allo stesso tempo dimostrazione rabbiosa, affermazione identitaria e carnevale”.<sup>80</sup> Oskar Eustis, regista della versione pre-Broadway, ha osservato che *Angels* “è stato il primo testo con personaggi gay dichiarati, provocatori, complessi che pretendevano di parlare per l’America intera”.<sup>81</sup> la rivendicazione del *Fabulous* nel senso di avere una storia è strettamente legata all’essere cittadini,<sup>82</sup> e l’atto di rivolgersi alla platea usando esplicitamente questa parola è

cruciale. Dire “siete creature favolose” implica un reclutamento tra il pubblico per continuare la lotta e una spinta “a esserci l’uno per l’altro, a creare una comunità”.<sup>83</sup> A questo proposito, Pearl ha notato come il testo si concluda “con un gruppo di amici che discutono. È un epilogo decisamente queer” rispetto alla convenzione di finire con una coppia.<sup>84</sup> Ma anche questo, abbiamo visto, è parte dell’ AIDS camp e quindi del *Fabulous*.

L’aspetto fondamentale dello humour, soprattutto quello più cupo, è l’ottimismo, ed è questa la chiave di lettura dell’epilogo. Garfield sostiene che la richiesta “more life” di Prior abbia origine nella natura del personaggio: può benedire il pubblico perché ha avuto la spinta ottimista a pretendere per sé la benedizione, “la ferita che porta è parte di lui quanto il *Fabulous*. Tutto un unico pezzo”.<sup>85</sup> Steve Lipman è arrivato a chiamare lo humour nero “la moneta della speranza”,<sup>86</sup> poiché l’atto di ridere proclama di per sé una vittoria, mostrando “sia il trionfo sia ciò sul quale si è trionfato”.<sup>87</sup> Parte integrante di questo trionfo è il fatto che questo riso sia un’esplicita affermazione di appartenenza: “prendendoci *troppo* sul serio smettiamo di essere gay. Diventare soggetto non può significare un abbandono del *Fabulous*. Diventare persone significa diventare persone *gay*, non uomini eterosessuali”.<sup>88</sup> Il finale che non vede la vittoria né del lieto fine né del tragico è forse il miglior esempio della coesistenza camp di luci e ombre: “la cosa bella del glitter è che è sia luminoso che cupo. Vedi luce e buio scintillare contemporaneamente”.<sup>89</sup> A differenza dell’angelo che guarda indietro e non vuole muoversi, l’ AIDS camp e il *Fabulous* riconoscono la parte buia ma guardano avanti: sono essi stessi una richiesta – una *pretesa* di “more life”.

Nel costruire questa “memoria collettiva in espansione, più dettagliata e coerente – scrive Kushner – siamo ora *Fabulous* anche perché creiamo le favole e vi apparteniamo, siamo abbastanza organizzati e potenti da avere il lusso di iniziare a esaminare e interpretare il passato e trasmetterlo apertamente ai nostri discendenti. Perché il fatto di creare una storia nostra in quanto omosessuali significa affermare che ci sarà qualcuno che verrà dopo, è come dire al mondo etero: Qualcuno dei vostri figli sarà queer”.<sup>90</sup> L’aspetto sociale di questa dinamica è fondamentale: nella postfazione alla pièce, Kushner scrive che “la più piccola unità umana è composta da due persone, non una; una è finzione. Da tali reti di anime scaturisce il mondo sociale, la vita umana. E anche il teatro”.<sup>91</sup> Durante l’epidemia la vita non è solo scaturita ma anche preservata dalle interazioni sociali e dalla produzione culturale. L’affermazione che “qualcuno dei vostri figli sarà queer” significa che ci sarà un futuro, e la produzione culturale ha un ruolo chiave nel costruirlo: *more life*, ma anche *more plays*, *more books*, *more glitter*. In una parola, *more Fabulousness*.

#### NOTE

\* Anna Ferrari insegna inglese all’Università del Molise. Si è laureata in traduzione all’Università di Pisa e ha conseguito un dottorato di ricerca in letteratura americana presso Sapienza Università di Roma. Si occupa principalmente di *AIDS literature* e dell’uso del camp nella letteratura gay americana. Ha pubblicato in *JAMIt! Journal of American Studies in Italy* e in *The Polyphony*.



- 1 Cfr. Reed Woodhouse, Introduzione a *Unlimited Embrace. A Canon of Gay Fiction, 1945-1995*, University of Massachusetts Press, Amherst 1998.
- 2 L'inserimento di figure di colore all'interno di narrative sull'epidemia, ad esempio, ha raggiunto il mainstream solo recentemente con testi come la serie *Pose*.
- 3 Lesley Larkin, "AIDS", in Stephen Burn, a cura di, *American Literature in Transition: The 1990s*, Cambridge University Press, Cambridge 2018, p. 329. Le citazioni dall'inglese, salvo dove diversamente indicato, sono tradotte dall'autore.
- 4 Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, University of Chicago Press, Chicago 1979, p. 109.
- 5 Susan Sontag, "Notes on Camp", in *Against Interpretation and Other Essays*, Penguin, Londra 2009, p. 277.
- 6 Tony Kushner, "Foreword: Notes Toward a Theater of the Fabulous", in John Clum, a cura di, *Staging Gay Lives: An Anthology of Contemporary Gay Theater*, Westview, Boulder 1996, p. VII.
- 7 Esther Romeyn e Jack Kugelmass, *Let There Be Laughter! Jewish Humor in America*, Spertus Museum, Chicago 1997, p. 4.
- 8 Cfr. Craig Lucas, "The Eye of the Storm", in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 42.
- 9 Tony Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, Theatre Communications Group, New York 2003 (*Angels in America*, trad. it. di M. Cervio Gualersi e F. Bruni, Ubulibri, Milano 1995), pp. 158-59.
- 10 Jonathan Freedman, "Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's *Angels in America*", *PMLA*, 113, 1 (1998), p. 92.
- 11 In un'intervista nel 1993, Kushner riflette su come Roy Cohn "sia stato dichiarato, in un certo senso, dall'AIDS, [...] una persona che ha lavorato assiduamente tutta la vita per omofobi e per cause omofobe. [...] è una figura molto complicata e mi interessava scriverne, [...] sentivo un certo senso di dolore per lui, anche se l'ho odiato con tutto il cuore per quasi tutta la vita. [...] In un certo senso, la sua morte di questa malattia lo ha reso parte della comunità LGBT, anche se non è che lo vogliamo fra noi" (cfr. [www.youtube.com/watch?v=f\\_rzQsiXNIE](http://www.youtube.com/watch?v=f_rzQsiXNIE), ultimo accesso il 7/9/2019). La teoria di Kushner si potrebbe applicare anche alla pièce, che sicuramente ha consolidato il posto di Roy nel canone gay.
- 12 Cfr. Ken Nielsen, *Tony Kushner's Angels in America*, Continuum, London 2008, p. 45.
- 13 Ivi, p. 48.
- 14 Kushner, *Angels*, cit., p. 99.
- 15 Jeremy Dauber, *Jewish Comedy: A Serious History*, Norton & Company, New York 2017, p. 197.
- 16 Sontag identifica il camp come "la sensibilità della serietà fallita, della teatralizzazione dell'esperienza" (*Notes*, cit., p. 287), "arte che si propone in modo serio ma che non può essere presa troppo seriamente perché 'eccessiva'" (Ivi, p. 284).
- 17 Ivi, p. 277.
- 18 Ivi, p. 288.
- 19 Chuck Kleinhans, "Taking out the Trash: Camp and the Politics of Parody", in Moe Meyer, a cura di, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, New York 1994, p. 186.
- 20 Sontag, *Notes*, cit., p. 291.
- 21 Newton ha descritto il camp come "una *relazione tra* cose, persone, attività o caratteristiche, e omosessualità. In questo senso, il 'gusto camp' [...] è sinonimo con gusto omosessuale" (Newton, *Camp*, cit., p. 105).
- 22 Ivi, p. 109.
- 23 Jack Babuscio, "Camp and the Gay Sensibility", in David Bergman, a cura di, *Camp Grounds: Style and Homosexuality*, University of Massachusetts Press, Amherst 1993, p. 28.
- 24 Caryl Flinn, "The Deaths of Camp", in Fabio Cleto, a cura di, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, p. 433.
- 25 Patrick O'Neill, "The Comedy of Entropy: The Contexts of Black Humor", in Harold Bloom, a cura di, *Dark Humor*, Infobase, New York 2010, p. 91.
- 26 Art Borreca, "'Dramaturging' the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Pro-

duction of *Angels in America*", in Deborah Geis e Steven Kruger, a cura di, *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, p. 251.

27 Cfr. Nielsen, *Kushner's Angels*, cit., p. 46.

28 Kushner, *Angels*, cit., p. 71.

29 Cfr. Philip Core, *Camp: The Lie that Tells the Truth*, Plexus, London 1984, p. 9.

30 David Halperin, *How To Be Gay*, Harvard University Press, Cambridge 2012, p. 205.

31 Kushner, *Angels*, cit., p. 95.

32 Ivi, p. 38.

33 Cfr. Isaac Butler e Dan Kois, *The World Only Spins Forward. The Ascent of Angels in America*, Bloomsbury, New York 2018, p. 191.

34 Kushner, *Angels*, cit., pp. 21-22.

35 Newton, *Camp*, cit., 109.

36 Kushner, *Angels*, cit., p. 45.

37 Borreca, *Dramaturging*, cit., p. 252.

38 Kushner, *Angels*, cit., p. 106.

39 Babuscio, *Camp*, cit., p. 28.

40 Sigmund Freud, "L'umorismo" ("Der Humor", 1927), trad. it. di R. Colorni, in *Opere*, vol. 10, Boringhieri, Torino 1980, pp. 504-5).

41 Kushner, *Angels*, cit., p. 47.

42 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VIII.

43 Dan Ben-Amos, "The 'Myth' of Jewish Humor", *Western Folklore*, 32, 2 (1973), p. 123.

44 Kushner, *Angels*, cit., p. 28.

45 Butler-Kois, *World*, cit., p. 8.

46 Kushner, *Angels*, cit., p. 168.

47 Butler-Kois, *World*, cit., p. 280.

48 Phillip Lopate, Introduzione a *Writing New York: A Literary Anthology*, Pocket Books, New York 1998, p. XVII.

49 Ivi, p. XVIII.

50 Kushner, *Angels*, cit., p. 144.

51 Butler-Kois, *World*, cit., p. 381.

52 Tony Kushner, postfazione a *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes*, Theatre Communications Group, New York 2003, p. 142.

53 Cfr. Butler-Kois, *World*, cit., p. 321.

54 Cfr. Monica Pearl, "Epic AIDS: *Angels in America* from Stage to Screen", *Textual Practice*, 21, 4 (2007), p. 765.

55 Butler-Kois, *World*, cit., p. 371.

56 *Ibidem*.

57 Ben Brantley, "An *Angels in America* That Soars on the Breath of Life", *The New York Times. Digital*, 25/3/2018, n.p., ultimo accesso il 25/4/2018.

58 Butler-Kois, *World*, cit., p. 381.

59 Kushner, *Angels*, cit., pp. 96-97.

60 David Savran, "Interview with Tony Kushner", in Philip Kolin e Kolby Kullman, a cura di, *Speaking on Stage. Interviews with Contemporary American Playwrights*, University of Alabama Press, Tuscaloosa 1996, p. 292.

61 Kushner, *Angels*, cit., pp. 142-43.

62 Butler-Kois, *World*, cit., p. 7.

63 Cfr. Richard Dyer, "It's Being so Camp as Keeps Us Going", in Fabio Cleto, a cura di, *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 1999, p. 111.

64 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VIII.

65 Babuscio, *Camp*, cit., p. 28.

66 Cfr. Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York 1990 (*Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, trad. it. di S. Adamo, Laterza, Roma 2013, p. 206).

- 67 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VII.  
68 Ivi, p. VIII.  
69 Madison Moore, *Fabulous. The Rise of the Beautiful Eccentric*, Yale University Press, New Haven 2018, Kobo, chap. 1.  
70 Ibidem.  
71 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VII.  
72 Savran, *Interview*, cit., p. 300.  
73 Michael Cunningham, "Thinking about Fabulousness", in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 75.  
74 William Hoffman, *As Is*, in Don Shewey, a cura di, *Out Front: Contemporary Gay & Lesbian Plays*, Grove Press, New York 1988, p. 551.  
75 Robert McRuer, *The Queer Renaissance: Contemporary American Literature and the Reinvention of Lesbian and Gay Identities*, New York University Press, New York 1997, p. 3.  
76 Sontag, *Notes*, cit., p. 277.  
77 Cfr. Patrick Pacheco, "AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties", in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 55.  
78 Kushner, *Angels*, cit., p. 173.  
79 Butler-Kois, *World*, cit., p. 380.  
80 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VIII.  
81 Ivi, p. 402.  
82 Cfr. Natalie Meisner, "Messing with the Idyllic: The Performance of Femininity in Kushner's *Angels in America*", *The Yale Journal of Criticism*, 16, 1 (2003), p. 180.  
83 Butler-Kois, *World*, cit., p. 397.  
84 Ivi, p. 395.  
85 Ivi, p. 393.  
86 Steve Lipman, *Laughter in Hell: The Use of Humor during the Holocaust*, Jason Aronson, Northvale 1991, p. 10.  
87 Kushner, *Fabulous*, cit., p. VII.  
88 Ivi, p. VIII.  
89 Butler-Kois, *World*, cit., p. 15.  
90 Kushner, *Fabulous*, cit., p. IX.  
91 Tony Kushner, postfazione, cit., p. 289.