

Il teatro come revisionismo storico: Victoria Nalani Kneubuhl

Alessandro Clericuzio*

Dagli ultimi decenni del secolo scorso ha gradualmente imposto la sua voce una drammaturgia pacifico-oceanica transnazionale (in lingue che variano dall'inglese al francese, al *pidgin* e ad altri idiomi locali), che ha fatto largo uso della storia dell'area del Pacifico per affrontare questioni relative al colonialismo e all'imperialismo europeo e nordamericano nelle isole Cook, Figi, Samoa, Marshall, Nuova Zelanda, Guam, Nuova Caledonia. A queste e ad altre più piccole comunità insulari della zona si aggiungono le isole Hawai'i, dove il teatro di Victoria Nalani Kneubuhl si è rivelato un potente mezzo per interrogare e indagare modelli egemonici di storicizzazione delle epoche coloniali e postcoloniali.

Che tale rivisitazione del passato identitario abbia trovato nel genere drammatico la sua espressione più convincente e duratura deriva dalle potenzialità che ha il linguaggio teatrale di contrapporre, fondere o far dialogare forme espressive diverse, siano esse indigene o occidentali, senza che perdano le loro specificità culturali. Il palcoscenico si è confermato come uno spazio dinamico nel quale questi spettacoli sincretici interrogano, in una cornice estetica, i processi di costruzione e rappresentazione identitaria da parte del discorso dominante. La drammaturgia storica dell'Oceania si è sviluppata anche grazie ai notevoli cambiamenti sociopolitici che hanno avuto luogo negli ultimi cinquant'anni e che comprendono movimenti di autodeterminazione indigena, mutamenti politici postcoloniali, nonché lo sviluppo di infrastrutture culturali come le università locali, che sono presto diventate centri di aggregazione, di trasmissione e di produzione teatrale.¹

È in una simile dimensione che è maturata l'opera di Victoria Nalani Kneubuhl, voce predominante del teatro hawaiano dalla metà degli anni Ottanta, cui l'autrice ha cominciato a dedicarsi dopo aver seguito corsi di scrittura drammatica all'università delle Hawai'i a Manoa tenuti, tra gli altri, da Dennis Carroll. Tra i maggiori fautori del moderno teatro hawaiano, Carroll è stato co-fondatore a Honolulu, nel 1970, del Kumu Kahua, la prima compagnia teatrale dedicata a incoraggiare la stesura e il successivo allestimento di drammi scritti da autori hawaiani e con temi hawaiani. È qui che viene messo in scena professionalmente il primo dramma di Kneubuhl, *Emmalehua*, nel 1986 e l'anno successivo *Ka'iulani*, scritto a quattro mani con Carroll e altri due coautori. In quest'ultimo viene rappresentata la storia della principessa del titolo, erede della famiglia reale hawaiana inviata a studiare in Europa e rientrata in patria dopo la deposizione della monarchia, evento che la priva della sua precedente collocazione e identità sociale.

Sin da queste due prime opere si delineano gli interessi drammaturgici di Kneubuhl, che saranno sviluppati durante i successivi trent'anni di attività: la sto-

ria dell'arcipelago delle Hawai'i (e, marginalmente, delle isole Samoa) nelle sue fasi coloniali e postcoloniali, le potenzialità espressive del linguaggio non verbale e delle arti tradizionali hawaiane, nonché la centralità delle figure femminili nell'economia di genere dei suoi protagonisti. *Ka'iulani* ha una struttura organizzata sullo schema tripartito delle cantate ecclesiastiche di Bach e fa uso di musica, canto, *hula*, mimo, narrazione e simbologie della tradizione culturale hawaiana "per creare una dimensione teatrale dall'enorme impatto visivo".² Basato su un libretto operistico preesistente a firma di Bob Nelson, *Ka'iulani* (il cui sottotitolo è *A Cantata for the Theatre*) è un'opera collettiva nella quale Kneubuhl si è specificatamente occupata dei dialoghi tra i due personaggi femminili principali, la principessa del titolo e la madre, mentre il lavoro di coesione tra le varie voci autoriali è stato svolto da Carroll.³ Il primo testo totalmente ascrivibile a Kneubuhl ad andare in scena è, quindi, nel 1986, *Emmalehua*, ambientato nel 1951, seguito due anni più tardi da *The Conversion of Ka'humanu*, nel quale l'autrice torna al diciannovesimo secolo, epoca alla quale dedicherà la maggiore attenzione nell'arco della propria carriera.

Frutto dei corsi di scrittura drammatica tenuti da Carroll, *Emmalehua* viene concepito come risposta alla commercializzazione della *hula*, la danza tradizionale hawaiana, nel tentativo di recuperarne i valori spirituali che nel passato ne avevano fatto un vero e proprio rito culturale dalle caratteristiche sacre. Il rapporto tra due donne della stessa famiglia, cui aveva dato voce Kneubuhl in *Ka'iulani*, torna qui includendo in scena anche una terza figura femminile, ma sotto forma di spirito che appare dall'aldilà. A Emma e alla sorella Maelyn si aggiunge infatti Kupuna (in hawaiano "un anziano/a"), la nonna, depositaria del senso più profondo della vita e delle tradizioni hawaiane. Il passato personale e nazionale diventa, nel dramma, elemento da recuperare, proprio in un'epoca storica, gli anni Cinquanta, in cui, sotto una rinnovata pressione ad americanizzare la popolazione delle isole, il nuovo veniva caricato di valori positivi e il vecchio di valori negativi, un processo che stava coinvolgendo anche la lingua, con gli idiomi creoli autoctoni e il *pidgin* screditati e banditi dalle scuole in favore solo dell'inglese standard.

Emmalehua, detta Emma (*lehua* in hawaiano vuol dire guerriero, ma designa anche un fiore), è stata scelta da bambina come rappresentante della sacralità della *hula* in onore della dea locale Laka. Questo significa che è cresciuta come *kapu*, ovvero una sorta di tabù vivente, costretta a un isolamento dovuto alla sua conoscenza dei rituali segreti della tradizione. All'apertura del dramma, è una donna non ancora trentenne, sposata con Alika che, diversamente da lei, crede fermamente solo nel potere del Sogno Americano di industrializzazione e commercializzazione – specialmente turistica – del patrimonio hawaiano. Dopo la morte della nonna, Emma ha abbandonato la sua condizione di *kapu*, ma sogni ricorrenti e il ritrovamento di un amuleto appartenuto alla sua ava le risvegliano un forte bisogno di spiritualità. La tensione scenica di *Emmalehua* si gioca essenzialmente sul contrasto tra questa consapevolezza della protagonista e la superficialità degli altri personaggi, alcuni dei quali impersonano il degrado minacciato dalla perdita di legami con il passato e con la terra. Non è un caso, infatti, che Emma trovi un alleato – in termini di contrasto all'assimilazione culturale – in un Cheyenne, il cui nome, Adrian Clearwater, è anche un monito all'attività di Alika, impegnato

a prosciugare un lago per sostituirlo con gettate di cemento e costruire ulteriori unità abitative in seguito al boom turistico dell'arcipelago.

Il quadro si completa con Kaheka, il padre di Emma, assiduamente dedito all'alcool e alle *avance* sessuali alle amiche delle figlie, e con Maelyn, l'altra figlia, che danza una forma volgarizzata della *hula*. Mentre quest'ultima tenta di sedurre Alike, per invidia nei confronti di tutto ciò che la sorella ha ottenuto nella sua vita, in casa di Emma si aggirano un gruppo di amici del marito, tra cui Pearl, emblema del turismo massificato. L'industria del turismo, in quegli anni cruciali per la definitiva annessione delle isole agli Stati Uniti come cinquantesimo stato, con una frenetica mutazione dell'economia, trasformava, infatti, le caratteristiche culturali locali (danza e canto in particolare, ma anche la gastronomia e la pratica della *surf*)⁴ da elementi di identità tradizionale a beni commercializzati. Non serviva più nemmeno visitare le isole per consumarne queste alterate rappresentazioni, come dimostra Pearl, che scopre le Hawai'i tramite un club di Las Vegas, dove assiste al "più favoloso spettacolo hawaiano di tutti i tempi".⁵

Contro questa superficialità nei confronti dei sentimenti, della spiritualità e dell'appartenenza culturale si staglia il rinnovato senso di ritualità della protagonista, che diventa anche linguaggio scenico. In questo dramma l'effettiva messa in scena della ritualità (oggetti evocativi, sogni rivelatori, il ritorno dei morti), insieme alla presenza di un coro che ha funzioni, tra l'altro, di osservazione e commento dell'azione, nonché la ripetitività e la circolarità tipiche del rito, conferiscono ai personaggi femminili un potere che li rende capaci di una difesa politica e personale contro forme di sottomissione sia nativa sia coloniale. La critica, infatti, ha notato come il rito abbia una duplice funzione, riconosciuta dal teatro femminista e dal teatro postcoloniale, in quanto riconnette le protagoniste con un'epoca pre-patriarcale e pre-imperialista attingendo a una mitologia ricca di archetipi femminili positivi.⁶ Prediligendo un linguaggio teatrale non lineare, spesso circolare, evocativo, che fa uso di stilemi occidentali e simbologie autoctone, questa drammaturgia rifiuta anche il realismo come espressione di una visione egemonica patriarcale della realtà e della storia. Nel caso di *Emmalehua*, lo stile rappresentativo trasmette anche il senso di frattura culturale e la successiva ricerca di una ricomposizione della psiche della protagonista, che sarà raggiunta tramite il ricongiungimento sia con l'antenata, sia con la sorella, nonché con l'allontanamento dal marito fedifrago.

Lungi dall'essere una edulcorata ricostruzione del passato, quest'opera e la successiva, *The Conversion of Ka'humanu*, espongono i complessi dilemmi di individui singoli, siano essi persone comuni o regnanti, e le decisioni che sono costretti a prendere in periodi storici di profonda crisi, senza nascondere le contraddizioni che sono inevitabili, ancorché non sempre sanabili. Con la funzione del coro affidata a voci incorporate e l'elemento rituale ridotto al minimo, *The Conversion* è un'opera che, rispetto alla precedente, offre una visione simmetrica del passato hawaiano. L'allontanamento prospettico ai primi anni del diciannovesimo secolo non presuppone il ritorno a uno stato edenico, né alla autarchia culturale tanto agognata dai movimenti sovranisti hawaiani. La religione politeista indigena e le relative regole sociali, infatti, vengono esposte come maschiliste in quanto ritenevano le donne impure e inadatte a ricoprire ruoli particolarmente importanti nelle cerimonie rituali.

In uno stile essenziale alla *Kammerspiel* – scenografia minimale e interazione col pubblico – con un linguaggio scenico frammentato in 21 brevi scene, il dramma presenta tre donne di tre livelli sociali diversi: la regina consorte del titolo, Ka'humanu, preferita del re Kamehameha I, il quale negli anni successivi al contatto con gli esploratori occidentali unì tutte le isole dell'arcipelago sotto la propria autorità; Hannah Grimes, meticcina, concubina dell'ambasciatore americano alle Hawai'i, personaggio basato sulla figura storica di Hannah Holmes; e Pali, giovane membro di una casta di intoccabili detti *kauā*, disprezzati dalla popolazione hawaiana. Oltre a loro, in scena sono presenti due donne missionarie, Sybil Mosely Bingham e Lucy Goodale Thurston, anch'esse basate su personaggi realmente esistiti, il che permette a Kneubuhl di affrontare insieme temi che ritiene interconnessi, tra cui religione, colonialismo e genere, tanto che quest'ultimo, nel suo teatro, trascende le categorie del discorso imperialista e interroga entrambe le culture, sia quella autoctona, sia quella occidentale.⁷

Tali temi vengono inscenati contestualizzandoli in un arco di tempo ben preciso, che va dal 1819 al 1825, due date di particolare rilevanza per la storia hawaiana. La prima vede l'abolizione, da parte di Ka'humanu, del tabù che impediva alle donne di mangiare certi cibi prelibati (come maiale, banane o cocco) e di mangiare insieme agli uomini. La seconda segna l'accettazione, da parte della sovrana, del cristianesimo come religione che sostituisse il precedente sistema di fede politeista. È quindi chiaro che questa figura viene presentata in tutta la sua complessità, in un ritratto che non si presta né alla sua esaltazione in quanto eroina femminile, né alla denigrazione e condanna voluta dai vari gruppi sovranisti hawaiani attivi all'epoca in cui l'opera è andata in scena. Nel dramma vengono esposti i dubbi, le esitazioni, nonché le reazioni dei vari personaggi alle forze del cambiamento, che in quegli anni coinvolsero lo status sociale della donna, il potere dei sacerdoti locali, il concetto di tabù e quello dei *kauā*, oltre che un intero sistema religioso.

“Ritengo che queste credenze siano nulle e false”, dichiara Ka'humanu riferendosi ai *kapu* che ha appena infranto mangiando in pubblico con il figliastro Liholiho, erede al trono. “E c'è un'altra cosa”, continua, “sappiamo da dove viene la punizione. Non viene dagli dei. Viene dagli uomini. Viene dai sacerdoti che diventano avidi di potere”.⁸ Il cambiamento è il motore dell'azione dell'intera opera: all'apertura del dramma, la sovrana sferra un colpo potente alla precedente gerarchia e compagine religiosa, nel corso dell'opera si convince della disumanità del trattamento riservato alla casta degli indesiderati di cui fa parte, significativamente, proprio la sua preferita Pali sotto mentite spoglie, e al termine, dopo ripetuti confronti con le due missionarie americane, accetta il battesimo e con esso il cristianesimo. Questa scelta viene però presentata non come dettata da un interesse personale, né come un atto di tradimento culturale, bensì come mossa preventiva⁹: mentre Hannah rifiuta i dettami del cristianesimo specialmente per via della repressione sessuale che questo credo le imporrebbe, Ka'humanu si trova in un momento in cui è costretta a guidare, o meglio “virare” la canoa per il suo popolo in un oceano che è metafora spaziale e temporale di una entità svuotata dalle precedenti certezze.¹⁰ Negli ultimi dialoghi prima che cali il sipario finale, si rivolge prima a Hannah e poi al suo popolo:

Sai che le cose non saranno mai come prima! Il mondo cambia davanti ai nostri occhi ogni giorno e noi dobbiamo cambiare per non perderci. [...] Sì, vi ho ascoltati, fratelli. Adesso ascoltate i miei pensieri. Gli stranieri sono tra noi. Molti altri ne arriveranno. Badate, alcuni verranno come orde di bruchi, nascondendo la loro fame per devastare la terra così come la conosciamo noi, fino a un tempo in cui il popolo hawaiano potrà essere calpestato. [...] Pensare troppo a lungo ai modi del passato significa ignorare gli squali affamati che nuotano tra di noi. Non guardo al passato con disprezzo, ma cerco di mantenere le abitudini che erano buone, unendole a ciò che c'è di buono in questo nuovo mondo che viene a noi, ora.¹¹

Se il tema fondamentale del dramma, coerentemente con il titolo, è il cambiamento, esso non si applica solo alla sfera della religione, o, meglio, partendo da questa, esso coinvolge il corpo (Lucy subisce una mastectomia a causa di un tumore), l'appartenenza alle caste (da preferita della sovrana, Pali si svela essere reietta e poi viene nuovamente accolta), nonché il concetto stesso di proibito, sia nei riguardi del tabù, sia in quello della sessualità, con le scelte di Hannah diverse da quelle delle altre donne. L'immagine utopistica di una società hawaiana matriarcale, che in qualche modo poteva essere evocata da Emma e la nonna che si incamminano, mano nella mano, verso una foresta al termine di *Emmalehua*, qui è totalmente assente, tanto più che chi denuncia di aver subito discriminazione di genere è una sovrana.

Basandosi su fonti storiche e sui diari di alcune donne missionarie realmente vissute nell'arcipelago, Kneubuhl racconta come i primi contatti con la società occidentale (che porta cambiamenti radicali non solo con una nuova religione, ma anche con una nuova alfabetizzazione) abbiano prodotto nella psiche della popolazione hawaiana una frattura imprevista, che ha comportato l'opportunità di ripensare e cambiare strutture di potere storicamente prevalenti grazie al cambiamento del concetto stesso del rito e del valore a esso attribuito.¹² E laddove il marito di Sybil, Hiram Bingham, nella realtà fu colpevole di forme tra le più aggressive di proselitismo, nel dramma le donne missionarie qualche cambiamento positivo, proprio verso la condizione femminile, lo portano. Sia nell'insegnare la pietà nei confronti di Pali, sia nel sottrarre Hannah e la giovanissima sorella ai piaceri carnali dell'uomo bianco, ai quali venivano offerte dal loro stesso padre. Questa riscrittura in forma teatrale della storia restituisce, quindi, a donne come Sybil Bingham un ruolo che nei libri di storia era limitato alle note, esclusivamente in relazione ai loro più noti mariti.¹³

Negli anni in cui Kneubuhl scriveva queste prime opere, il suo interesse nei confronti della storia culturale dell'arcipelago si alimentava anche del lavoro svolto presso il Mission Houses Museum di Honolulu, dove operò tra il 1987 e il 1990 come coordinatrice dei programmi educativi e, nei tre anni successivi, in cui prestò servizio come esperta pedagogista nel Judiciary History Center. Il suo impiego, inizialmente, fu di interpretare come attrice le *living histories*, rappresentazioni teatrali allestite nei musei o, nei casi in cui venissero coinvolte grandi quantità di personaggi e comparse, all'aperto in siti scenograficamente significativi. Sorta di ibrido tra il *pageant* e il teatro documentario, le *living histories* sono spettacoli

che vantano una lunga tradizione nella cultura nordamericana.¹⁴ In uno di questi, Kneubuhl aveva interpretato Sybil Bingham, personaggio che è poi confluito in *The Conversion of Ka'humanu*. Come ha raccontato lei stessa, portare in scena queste rappresentazioni, che richiedevano una componente di improvvisazione, imponeva di conoscere nei minimi dettagli la vita quotidiana dei personaggi e dell'epoca in generale.¹⁵ Questa immersione – anche fisica, in qualche modo – nel passato della propria nazione, la porterà a dedicarsi, negli anni Novanta, alla scrittura di tre *living histories* che hanno celebrato in modo spettacolare tre rispettivi momenti nella storia hawaiana. Si tratta di due centenari, quello della deposizione dell'ultima regina hawaiana, Lili'uokalani nel 1893, *January 1893* (1993) e quello del processo inflitto due anni dopo, messo in scena in *Trial of a Queen: 1895 Military Tribunal* (1995). Il terzo progetto, *Ho'Ohui Aina: The Annexation Debate*, del 1998, ripercorre la questione dell'annessione delle Hawai'i agli Stati Uniti un secolo prima.

Gli eventi presi in considerazione per queste rappresentazioni sono tuttora un *vulnus* nella consapevolezza identitaria delle Hawai'i contemporanee, in quanto all'origine dell'espropriazione culturale indigena e della perdita di autonomia nazionale. La regina Lili'uokalani, deposta da un gruppo di missionari bianchi e di loro discendenti con l'aiuto delle truppe militari degli Stati Uniti, è la figura controversa di una monarchia che è stata accusata di eccessiva debolezza e remissività ai limiti dell'infantilismo. Ma le dinamiche storiche di quanto accadde nei pochi giorni cruciali del 1893 sono molto controverse, leggibili come colpo di stato vero e proprio o come deposizione di una monarca che cadde in trappola per mano dei cospiratori, il cui operato era stato sottovalutato. È ancor più significativo che parte della resistenza nei confronti degli "usurpatori" statunitensi, per la regina prese la forma di una contestazione del modo in cui i media dell'epoca ritraevano lei stessa e il suo popolo. Come segnalano gli storici, la sua scelta di fare un'opposizione non violenta aveva in realtà radici contingenti oltre che culturali, in quanto la popolazione hawaiana era reduce da una decimazione dovuta alle epidemie e alla bassa natalità locale. Altre perdite umane sarebbero apparse una follia.¹⁶

Oltre a usare documenti originali come il discorso di abdicazione della regina in lingua hawaiana, Kneubuhl ingloba in *January 1893* una grande quantità di citazioni dalla stampa dell'epoca e aggiunge scene di fantasia, per creare un evento in cinque atti, della durata di quindici ore, con oltre quaranta personaggi parlanti. La *performance* si avvale di una figura intermediaria tra pubblico e azione scenica, una *Kupunawahine* ("antenata"), che apre e chiude l'azione fornendo un senso di continuità storica e al tempo stesso una cornice straniante che obbliga il pubblico a sentirsi partecipe degli eventi, anche grazie a una ambientazione *site-specific* in cui i luoghi della vita quotidiana di Honolulu sono esattamente gli stessi evocati dalla rappresentazione e usati come *setting*. *Trial of a Queen* e *The Annexation Debate*, invece, sono stati rappresentati in siti museali, anche per contrastare la funzione istituzionale di tali strutture nell'avallare versioni oligarchiche della storia. Parte del secondo testo, per esempio, rivela documenti precedentemente ignorati dalla storiografia ufficiale, come un registro di centinaia di firme per una petizione contraria all'annessione agli Stati Uniti del 1898. Tali iniziative hanno confermato il potenziale sociale del teatro, in quanto nei periodi immediatamente successivi

alle rappresentazioni il governo locale ha varato nuove leggi relative a questioni native, dimostrandosi particolarmente attento ai movimenti sovranisti e alle manifestazioni culturali di cui il teatro era, chiaramente, la forma più pubblica e visibile.¹⁷ Dando voce a figure precedentemente marginalizzate o totalmente cancellate, applicando una struttura dialogica (il processo e il dibattito) e interrogando le modalità di ufficializzazione del passato, il teatro di Kneubuhl diventa un caso di revisionismo storico.¹⁸

La sua opera drammaturgica offre costantemente uno sguardo analitico nei confronti del passato e delle sue rappresentazioni, non limitandosi alla storiografia, ma indagando anche altre forme di trasmissione e canonizzazione culturale, passando dai Vangeli apocrifi alla letteratura. In *The Story of Susanna*, del 1998, contrappone la storia della protagonista a quella di un gruppo di giovani donne che crescono affrontando le aspettative del mondo – maschile – nei loro confronti. Nei Vangeli apocrifi Susanna è la vittima di un tentativo di sopraffazione da parte di due anziani che ogni giorno visitano il suo giardino e la spiano, fino a ingiungerle di giacersi con loro solo perché sono invaghiti della sua bellezza. Al suo rifiuto, i due la accusano di un adulterio mai avvenuto e Susanna viene condannata a morte, finché non si scopre che si è trattato di calunnia e la donna si salva. Ma, condannata a vedersi esposta per l'eternità in quella raffigurazione che l'arte ha replicato nei secoli, nel dramma di Kneubuhl si lamenta:

Passarono anni e anni e non riuscivano a lasciarmi in pace. Tra tutte le storie da cui potevano scegliere, hanno preso quella scena umiliante e l'hanno mostrata affinché tutti ricordassero, come se non potessero smettere di guardare, come se mi volessero fermare per sempre in un'immagine di esposizione, come se la mia violazione fosse un piacere pubblico e l'hanno chiamata arte, scritto con la stessa a di "assoluzione".¹⁹

Soffermandosi sull'uso – e abuso – sociale dello sguardo, sulle relative funzioni della vanità e della seduzione, il dramma alterna la voce della Susanna babilonese a quella di cinque ragazze nel mondo contemporaneo che, in piccole e apparentemente insignificanti azioni vengono indottrinate in una cultura che decide come definire i ruoli in base al genere. Attraverso il ballo, il trucco, lo sport, viene insegnato loro chi "conduce", chi deve essere sedotto, e chi deve essere forte. Tra loro, significativamente, c'è non solo una Susanna contemporanea, ma anche una ragazza che si chiama Barbie. Nel secondo tempo gli effetti – estremi – di quell'indottrinamento vengono inscenati su un altro gruppo di giovani donne all'interno di una casa di accoglienza, una *half-way house*, in cui vengono aiutate dopo essere state esposte ad atti di violenza. Per via di una ex attrice ospite nella struttura, torna il tema della rappresentazione femminile, che si connette non tanto alla violenza, quanto alla vulnerabilità, superata in un finale di speranza e di recupero, in un'ambientazione, un giardino, che chiude a cornice il *setting* ricongiungendolo al giardino della prima Susanna.

Se Susanna arriva da una fonte paraletteraria, la letteratura entra con due modalità distinte nel teatro di Kneubuhl prodotto nel ventunesimo secolo: *Fanny and Belle*, del 2004, mette in scena la vita delle due donne del titolo, rispettivamente moglie

e figliastra di Robert Louis Stevenson. *Holiday of Rain*, del 2009, elabora invece la decostruzione di un testo narrativo ambientato nelle Isole Samoa, il racconto del 1921 di William Somerset Maugham "Rain". L'obiettivo dell'autrice è riproporre in forma parzialmente documentaria e parzialmente romanzata la vita o l'opera di autori che, essendo vissuti nel Pacifico o avendo scritto testi ivi ambientati, hanno lasciato un segno molto profondo nell'immaginario collettivo, creando rappresentazioni iconiche di quei luoghi. Interrogando queste figure letterarie, l'autrice si sposta dalle Hawai'i alle isole Samoa – anch'esse parte della sua identità e del suo bagaglio culturale – nel primo caso perché Stevenson ci abitò a lungo e decise di essere seppellito sull'isola principale, nei pressi del villaggio di Vailima, sul Monte Vaea. Nel caso del dramma più recente, Kneubuhl si propone di denunciare gli stereotipi misogini, razzisti ed eurocentrici contenuti nel racconto di Maugham la cui eroina, Sadie Thompson, è diventata un'icona talmente nota della cultura popolare da aver reso "Rain" – specialmente attraverso il teatro e il cinema – una cartolina ricorrente di un certo mondo coloniale e colonialista dei primissimi anni del Novecento.²⁰

Fanny and Belle, però, più che concentrarsi su Stevenson, sposta il fuoco sui complicati rapporti tra le due donne, inscenando i loro tanti viaggi in giro per il mondo in epoche diverse (tra il 1860 e il 1915). Così come in *The Conversion* venivano evocati gli interminabili viaggi oceanici delle due missionarie, qui vengono abbattute in modo suggestivo le frontiere spazio-temporali. Il dramma si apre e si chiude nella notte precedente il giorno in cui Isobel Osbourne, detta Belle, fa seppellire la madre a Vailima, nell'arcipelago delle Samoa, dove già giace lo scrittore che Fanny aveva sposato anni prima a San Francisco. All'interno di questa cornice temporale vengono messi in scena i viaggi di Belle e della madre Frances Matilda Van de Grift (precedentemente Vandegrift), nota come Fanny, attraverso il Far West, nelle gallerie d'arte francesi, in Gran Bretagna, a Chicago, New York, Honolulu, Sidney, Panama e alle Isole Samoa. Ancora una volta Kneubuhl è attratta da figure femminili potenti: nota come avventuriera e artista, Fanny aveva una capacità di autodeterminazione estremamente moderna per una donna nata nell'Indiana del 1840. I suoi consigli alla figlia, durante tutta la vita, sono all'insegna dell'anticonformismo, dell'indipendenza, e della libertà, ma mai privi di un senso di orgoglio e dignità, inattaccabili dal pensiero altrui – a volte presentato dall'immane elemento corale.

BELLE OSBOURNE: Sulla nave, tutti ci guardano.

(Le DONNE formano un gruppo di pettegole)

DONNA 1: Ma come può? È uno scandalo!

DONNA 2: Se la sta andando proprio a cercare, qualsiasi cosa le accada.

DONNA 1: E con la bambina, è pura follia.

DONNA 2: Hai visto come fa la civetta con tutti gli uomini?

(Gli UOMINI si raggruppano)

UOMO 1: Ecco finalmente una donnina coraggiosa.

UOMO 2: Questo è avere fegato.

UOMO 1: Niente di quelle fisime da femmine.

UOMO 2: E nemmeno brutta.²¹

Subito dopo, in una delle scene più accattivanti del dramma, come a rispondere ai pensieri precedenti, Fanny punta una *derringer* che le ha dato il padre contro un uomo che vuole comprare i suoi favori sessuali durante la traversata dell'istmo di Panama con la piccola Belle al seguito. Sullo sfondo, una città in preda al calore tropicale, alla malaria e alla disperazione. Emblema di resilienza, Fanny supera infinite difficoltà, tra cui la morte di un figlio, mentre il rapporto con il primo marito si logora e Stevenson le permette di ritrovare l'amore. Dal canto suo, Belle si sposa giovanissima e poi divorzia, in un percorso, simile a quello materno, che la vedrà nuovamente felice con un altro uomo, ma i conflitti tra madre e figlia si sanano solo *post mortem*, in una ambientazione tropicale scevra da stereotipi, ma al contempo profondamente lirica. Proseguendo la sua ricerca, Kneubuhl applica anche a un dramma di questo tipo (creativo ma al tempo stesso basato su fonti documentarie, autobiografie e biografie) una rilettura della storia con l'obiettivo di rivalutare la prospettiva femminile. In particolare, grazie ai loro continui viaggi dentro e fuori dagli Stati Uniti, alla loro dedizione alle arti (entrambe le donne dipingevano e Fanny si dedicava anche alla scrittura) e al loro rapporto con gli uomini, l'opera di Kneubuhl si presta a una possibile revisione del ruolo della donna all'epoca turneriana della frontiera, nonché nei primi anni di una società più globalizzata.²²

Esplorando le tecniche del teatro indigeno e occidentale, Kneubuhl passa dall'uso scenico del rito a quello della coralità, approdando, in *Holiday of Rain*, a una moltiplicazione pirandelliana di identità in cui un elaborato gioco tra reale e fittizio, tra passato e presente, tra rievocazione e decostruzione fa rivivere i personaggi del racconto di Maugham nella contemporaneità. Nella Sadie Thompson Inn di Pago Pago (Samoa), resa leggendaria da Maugham e da Hollywood, viene organizzata una ricostruzione del racconto per l'intrattenimento di ricchi turisti americani, ma in una notte di tempesta del 1916, Aleister Crowley, scrittore britannico in conflitto con Maugham e aspirante mago, durante un suo esperimento esoterico finisce nel presente e si ritrova nel B&B delle Samoa insieme all'autore di "Rain" e al suo compagno dell'epoca, Gerald Haxton. Ma se i tre sono convinti di essere nel 1916 (anno in cui Maugham aveva fatto un viaggio alle Samoa sul quale è basata la *short-story* pubblicata nel 1921), i gestori della struttura turistica ritengono si tratti di attori che impersonano i vari ruoli per la messinscena da loro organizzata. Ne consegue una coinvolgente commedia degli errori che usa stilemi della farsa e della satira per rinegoziare questioni quali il genere, la sessualità, la razza e l'arte letteraria più in generale nel suo ruolo di cristallizzazione di rappresentazioni stereotipate.

"Dovrò impegnarmi per non pensare all'aria di superiorità, al razzismo e alla misoginia di Maugham",²³ dichiara una delle protagoniste, dando così voce, però, a una lettura non del tutto condivisibile del racconto. Non è Maugham a commettere i suddetti peccati, bensì alcuni suoi personaggi, peraltro condannati a una fine – testuale – ben poco dignitosa. Sebbene la protagonista Sadie Thompson venga psicologicamente torturata dal reverendo Davidson (che vuole redimerla dalla sua attività di mercenaria del sesso), è ben chiaro, a una lettura approfondita, come il punto di vista principale del racconto disapprovi decisamente l'operato dell'uomo, senza colpevolizzare Sadie. L'uscita di scena del reverendo con un suicidio

in seguito al proprio cedimento con relativo tentativo di stupro della donna è una chiara presa di posizione dell'autore nei confronti di un uomo sessuofobo e misogino. Il vero obiettivo delle critiche di Maugham non sono nemmeno i nativi, sebbene siano sottorappresentati, bensì "gli abusi delle egemonie occidentali impersonate dal bigotto, ipocrita e sessualmente represso reverendo Davidson".²⁴

Mentre espone i conflitti mai pubblicamente rivelati di Haxton e di Maugham riguardo al loro orientamento sessuale e alle scelte di vita per loro disponibili oltre un secolo fa, il dramma suggerisce anche una (non sempre) possibile evoluzione culturale, in quanto le donne e gli uomini che impersonano i ruoli del racconto del 1921 fanno i conti con sé stessi e con la loro controparte del passato, sebbene puramente letteraria. Se Sadie è passata alla storia come una mangiatrice di uomini, anche Effie, la donna che la interpreta, viene accusata di simili comportamenti. Nelle parole di un altro personaggio, "Effie è diventata la vedova allegra. Bere e sedurre sono i suoi passatempi preferiti".²⁵ Ma sarà la stessa Effie, anche per evitare una crisi esistenziale, a ridimensionare la storia del suo alter ego letterario e al tempo stesso la propria, ripensando al racconto:

Parla di una donna che va in giro a soddisfare gli uomini. Si guadagna da vivere procurando piacere agli uomini perché non sa fare altro. E poi un giorno, diventa vittima di un uomo potente e perverso e nel tentativo di soddisfarlo, viene tradita nel modo peggiore possibile. [...] Se non fosse stata bullizzata o vittimizzata, avrebbe potuto diventare qualcosa che le andasse bene. Per quanto riguarda *lui*, conosciamo la fine della sua storia, ma non conosciamo la fine della storia di *lei*.²⁶

Lungi dall'essere un semplice *escamotage* spettacolare, questo gioco delle parti richiama l'attenzione sul ruolo della letteratura non solo nella produzione di stereotipi (e in qualche caso di archetipi), ma anche nel suo potere di costruzione dell'identità del lettore che vi cerca modelli di riferimento, in questo modo diventando una narrazione del passato simmetrica rispetto alla storiografia e ad essa complementare. Ciò che il teatro di Kneubuhl offre, quindi, è una revisione della storia delle Hawai'i, nonché del processo stesso di storiografia, una nuova prospettiva sulle figure storiche femminili, siano esse sovrane, missionarie, artiste o donne comuni, e un suggerimento a interrogare il potere della letteratura nella costruzione di figure iconiche destinate a un enorme impatto culturale per lettori di molte generazioni. Il modo in cui l'autrice persegue questo obiettivo è un uso sinergico di diversi linguaggi e tradizioni teatrali (con la relativa possibilità di evocazione immediata di spazi e tempi incommensurabili), che inscena conflitti, chiama in causa questioni identitarie quali la religione, l'appartenenza culturale, il corpo, il genere e la sessualità, sullo sfondo costante del colonialismo e dell'imperialismo ottocentesco e novecentesco nel Pacifico.

NOTE

* Alessandro Clericuzio insegna Lingua e Letteratura Angloamericana all'Università di Perugia. Ha recentemente pubblicato articoli sulle riviste *Iperstoria*, *Annali di Ca' Foscari*, *Letteratura e Letterature*, *Studi umbri*. Ha curato il volume *Primavera rumorosa. Percorsi di ecocritiche*, Mimesis, 2021.

1 Cfr. Diana Looser, *Remaking Pacific Pasts: History, Memory, and Identity in Contemporary Theatre from Oceania*, University of Hawaii Press, Honolulu 2015, p. 33.

2 Helen Gilbert, *Postcolonial Plays: An Anthology*, Routledge, Londra 2001, p. 364. La presente e le successive traduzioni sono di chi scrive, salvo diversa indicazione.

3 <https://www.kumukahua.org/newsletters/2016/1/28/kaiulani> ultimo accesso 16/04/2021.

4 Cfr. Craig Howes, "Introduction", in Victoria Nalani Kneubuhl, *Hawai i Nei. Island Plays*, University of Hawaii Press, Honolulu 2002, p. xxii.

5 Victoria Nalani Kneubuhl, *Emmalehua*, in Kneubuhl, *Hawai i Nei. Island Plays*, cit., p. 95. È necessario segnalare che il testo pubblicato in questa edizione, redatto nel 1996, è la versione ufficiale riconosciuta dall'autrice. La versione del 1986 era stata ritoccata dallo zio John Kneubuhl, pioniere della drammaturgia del Pacifico negli anni Quaranta, tanto da farle dichiarare che quello andato in scena nel 1986 non era ciò che aveva scritto lei, era un testo di John e non di Victoria Nalani Kneubuhl. Cfr. Howes, "Introduction", cit., p. xxiii.

6 Cfr. Kimberley M. Jew, "Reclaiming Ritual: Feminist and Postcolonial Perspectives in Two Plays by Victoria Nalani Kneubuhl", in Pauline Dodgson-Katiyo e Gina Wisker, a cura di, *Rites of Passage in Postcolonial Women's Writing*, Rodopi, Amsterdam e New York 2010, pp. 93-112.

7 Cfr. Howes, "Introduction", cit., p. xviii.

8 Victoria Nalani Kneubuhl, *The Conversion of Ka ahumanu*, in Kneubuhl, *Hawai i Nei. Island Plays*, cit., p. 7.

9 Cfr. Dennis Carroll, "Hawai i's «Local» Theatre", *The Drama Review* 44, 2 (Summer 2000), p. 135.

10 Kneubuhl, *The Conversion of Ka ahumanu*, cit., p. 69. Nell'originale: "The big wave comes and how will I steer the canoe?"

11 Ivi, pp. 75-76.

12 Cfr. Jew, "Reclaiming Ritual", cit., p. 106.

13 Gilbert, *Postcolonial Plays*, cit., p. 365.

14 Cfr. David Glassberg, *American Historical Pageantry. The Uses of Tradition in the Early Twentieth Century*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1990. Per quanto riguarda il teatro documentario moderno, le origini si fanno variamente risalire alle "Bluse blu" (*Sinjaja blusa*) delle rappresentazioni *agit-prop* nell'Unione Sovietica degli anni Venti del Novecento e, in una seconda e più consapevole fase, al 1965, con *L'inchiesta (Der Ermittlung)* del tedesco Peter Weiss. Il ventunesimo secolo ha visto un rinnovato interesse nei confronti di questo genere, probabilmente anche per contrastare l'analfabetismo storico dei media di massa. Tra le esperienze italiane è significativo che spicchi uno sguardo volto all'Ottocento americano, in *Profondo Sud* di Francesca Mereu (EEE 2016).

15 Cfr. Howe, "Introduction", cit., p. xvi.

16 Noenoe K. Silva, *Aloha Betrayed: Native American Resistance to American Colonialism*, Duke University Press, Durham 1994, p. 165.

17 Carroll, "Hawai i's «Local» Theatre", cit., p. 147.

18 La definizione è di Diana Looser, "'Our Ancestors that We Carry on Our Backs': Restaging Hawai i's History in the Plays of Victoria Nalani Kneubuhl", *The Contemporary Pacific* 23, 1 (2011), p. 97.

19 Victoria Nalani Kneubuhl, *The Story of Susanna*, in Mimi Gisolfi D'Aponte, a cura di, *Seventh Generation. An Anthology of Native American Plays*, Theatre Communications Group, New York 1999, pp. 310-11.

20 Sulla diffusione transmediatica del racconto, rimando al mio "Le mirabili trasformazioni della prostituta più amata d'America. 'Rain' di W. Somerset Maugham", *Iperstoria* 16 (2020), pp. 30-55.

- 21 Victoria Nalani Kneubuhl, *Fanny and Belle*, in *North American Indian Drama*, Second Edition Database, Alexander Street 2009, pp. 11-12.
- 22 Cfr. Masami Usui, "Women's Voice Behind Men's Words in Victoria Nalani Kneubuhl's *Fanny and Belle*", *Doshisha Studies in English* 78 (2005), pp. 27-55.
- 23 Victoria Nalani Kneubuhl, *Holiday of Rain*, in *North American Indian Drama*, cit., p. 17.
- 24 Caroline Sinavaiana Gabbard, "Amerika Samoa: Writing Home", in James H. Cox e Daniel Heath Justice, a cura di, *The Oxford Handbook of Indigenous American Literature*, Oxford University Press, Oxford 2014, p. 605, nota 18. Sul *misreading* subito da Maugham in relazione a questo e ad altri racconti, rimando al mio "Tropici Pacifici in *The Trembling of a Leaf* di W. S. Maugham" in Alessandro Clericuzio, a cura di, *Primavera rumorosa. Percorsi di ecocritiche*, Mimesis, Milano-Udine, 2021, pp. 150-77.
- 25 Kneubuhl, *Holiday of Rain*, cit., p. 2.
- 26 Ivi, pp. 99-100.