

LE BALENE
STUDI DI LETTERATURA AMERICANA COMPARATA
11

Collana diretta da Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

Le balene – Studi di letteratura americana e comparata
Collana diretta da
Donatella Izzo, Giorgio Mariani, Mauro Pala

...What am I that I should essay to hook the nose of this leviathan!

Una collana intitolata all'animale letterario più famoso degli Stati Uniti, ma anche ispirata al suo vagare senza confini. Libri di studiosi emergenti ma anche di naviganti di lungo corso, uniti dal desiderio di tuffarsi in profondità e di sperimentare nuovi percorsi.

Tutti i volumi sono sottoposti a *double-blind peer review*

What's Popping?

La storia degli Stati Uniti
nella cultura popolare del nuovo millennio

A cura di Cristina Di Maio, Daniele Giovannone, Fulvia Sarnelli

La scuola di Pitagora editrice

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi letterari, linguistici e comparati dell'Università di Napoli l'Orientale.

Progetto grafico e impaginazione: Gennaro Volturo

Proprietà letteraria riservata
Copyright © 2022 La scuola di Pitagora editrice
Via Monte di Dio, 14
80132 Napoli
info@scuoladipitagora.it
www.scuoladipitagora.it

ISBN 978-88-6542-851-1 (versione cartacea)
ISBN 978-88-6542-852-8 (versione digitale nel formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

Oh no, pop is dead
long live pop
it died an ugly death
by back catalogue
Oh no, pop is dead
Long live pop
[...]
It left this message for us
Radiohead, "Pop is Dead"

Indice

Ringraziamenti	9
Introduzione	11
<i>Fulvia Sarnelli, Daniele Giovannone, Cristina Di Maio</i>	

POP SIDE STORIES

Il Presidente e il Papero: Theodore Roosevelt in <i>The Life and Times of Scrooge McDuck</i>	33
<i>Daniele Giovannone</i>	
Da distruttore di mondi a salvatore dell'umanità: le due facce della scienza in <i>The Oppenheimer Alternative</i> di Robert J. Sawyer	59
<i>Valentina Romanzi</i>	
<i>Il Gladiatore</i> e l'orda barbarica: Roma e Cartagine dalla battaglia nel Colosseo alla fondazione del Nuovo Mondo	87
<i>Enrico Botta</i>	

AVANTI, POP!

- L'America e i suoi mostri tra fine Novecento e inizio secolo:
attacchi alieni, attivismo hawaiano e cultura *pop*
in *Lilo&Stitch* 109
Fulvia Sarnelli
- Lunghezze d'onda e reazioni antifemministe in *Mrs. America* 135
Cristina Di Maio

NUOVE FORME PER VECCHI INCUBI

- Reconstructing the Collective Memory:
narrativa del consenso e rituali di auto-rifondazione
in *Guess Who's Coming to Dinner?* e *Loving* 161
Agnese Marino
- Gone to Texas: Tropes of American Violence in *Preacher* 187
Chiara Patrizi
- "The Haunter[s] of the Dark":
gotico, terrore e razza in *Lovecraft Country* 211
Marco Petrelli
- Note biografiche 237

Ringraziamenti

Questo volume, come pure il seminario che ne ha preceduto la genesi, è nato da una varietà di impulsi. Il primo, istituzionale e finanziario, si deve alla generosa sovvenzione dell’American Studies Initiative dell’Ambasciata degli Stati Uniti d’America, senza la quale l’attività seminariale da noi svolta non sarebbe stata possibile; non meno importante è stato il ruolo del Prof. Michele Stanco e dell’Università di Napoli Federico II, che ha ospitato gli incontri estivi e accolto la nostra proposta con entusiasmo, permettendoci di svolgerla in completa libertà e in un contesto prestigioso come quello del secolare ateneo campano. La nostra profonda (e, con ogni probabilità, eterna) gratitudine va a Donatella Izzo, che ha incoraggiato lo sviluppo di questa raccolta di saggi e sostiene puntualmente le iniziative portate avanti da giovani studiosi e studiose. A lei dobbiamo tutti e tre molto di più di quanto possiamo riconoscere in queste brevi righe. Ringraziamo altresì, oltre a Donatella Izzo, Giorgio Mariani e Mauro Pala, per aver ospitato per la prima volta un volume collettaneo nella loro collana “Le Balene”. Inoltre, e forse soprattutto: nessuno di noi tre sarebbe ciò che è diventato oggi se non si fosse laureato all’Università degli studi di Napoli “L’Orientale”, un ambiente che ha stimolato il nostro pensiero critico dal primo giorno, spingendoci su traiettorie intellettuali mai caute e che ancora ci divertiamo tanto ad inseguire. Infine, il nostro speciale ringraziamento va agli studenti e alle studentesse

che hanno frequentato e animato i due cicli del seminario “Leggere la cultura popolare per rileggere l’America” e, naturalmente, ai giovani e alle giovani studiose che si sono cimentate in questa avventura: è stato bellissimo e rigenerante lavorare al vostro fianco in questi mesi. Speriamo, sinceramente, che possa esserlo ancora, il più a lungo possibile.

Introduzione

1.

L'occasione da cui è nato questo volume è stata il duplice ciclo di incontri tenutisi nell'estate e nell'autunno del 2021 in un'aula Teams dell'Università di Napoli Federico II. Il seminario riuniva studenti e studentesse dell'ateneo partenopeo (per la verità, ha partecipato spesso anche un gruppo ristretto quanto energico dell'Università "G. d'Annunzio" di Chieti-Pescara) e una cerchia di relatori e relatrici, volutamente scelti fra giovani americanisti e americaniste a inizio carriera, di varie sedi italiane da sud a nord. Il seminario si proponeva di offrire una serie di approfondimenti sulla cultura e la storia degli Stati Uniti a studenti e studentesse che avessero con esse poca familiarità, da una parte integrando il loro curriculum accademico e dall'altra parte incoraggiandoli a scoprire di quante conoscenze fossero già in possesso proprio *grazie alla* cultura popolare.

Cristina Di Maio ed io, in quanto organizzatrici, così come molti dei e delle partecipanti abbiamo notato con un certo divertimento che ad ospitare un seminario sulle rivisitazioni della storia nazionale degli Stati Uniti, delle sue mitizzazioni e narrazioni imperialiste, ad opera della cultura popolare americana contemporanea fosse un'istituzione accademica fondata nel 1224 dall'Imperatore del Sacro Romano Impero, Federico II di Svevia, il che ne fa la

più antica università statale e laica d'Europa (o forse del mondo). Non ci sfuggiva neanche l'ironia del fatto che non ci riunissimo nello spazio fisico e architettonico dell'università, bensì in una forma virtuale e che fossimo quindi tutti ospiti della multinazionale americana Microsoft, un aspetto di cui eravamo a malincuore ben consapevoli, seppure ormai abituati da un anno e mezzo di lezioni e incontri da remoto. Il seminario si è certamente svolto in quello "stato di videoconferenza permanente",¹ che la pandemia da Covid-19 ha accentuato in maniera accelerata e vorticosa e che si sta diffondendo al di là delle necessità dell'emergenza, diventando una forma di interazione allineata a una modalità accademica (e di vita, per riprodurre il titolo di Federico Bertoni) che ci vede tutti costantemente e contemporaneamente impegnati su molti fronti. Eppure, sebbene non abbiamo potuto accogliere a Napoli gli e le ospiti del seminario, certamente non sono mancate le conversazioni stimolanti e i pensieri ispiratori. Le ottime lezioni che abbiamo avuto il piacere di ascoltare *anche se* attraverso il medium digitale, sono state un modo bello di mettere in pratica il senso dialogico della didattica, dietro lo schermo sì, ma non da soli, dando vita non a stanchi monologhi ma a vivaci conversazioni, e affermando con forza la necessità di riallacciare i contatti interuniversitari. Nello stesso spirito di "tessere un filo pedagogico e umano (anzi una rete) con i nostri [lettori] dispersi e chiusi in piccole stanze",² abbiamo inteso la natura *open access* di questo volume, che rielabora con molte aggiunte e sottrazioni il tema del seminario.

Tutto questo, a ben guardare, è molto *pop*. Lungi dall'essere una realtà storicamente fissa, la cultura popolare è costantemente (ri)costruita e in evoluzione; è sì collocata nel tempo e nello spazio, ma anche nomade, contemporaneamente presente ovunque e condivisa. È quindi *pop* lo spazio della classe o della *conference room* che diventa un luogo virtuale, slegato non solo dallo scenario classico di un'aula universitaria con i suoi oggetti tipici (banchi,

¹ Bertoni, *Insegnare (e vivere) ai tempi del virus*, 12

² Bertoni, *Insegnare (e vivere) ai tempi del virus*, 17.

sedie, lavagne, microfoni), i suoi rituali e la sua prossemica, ma anche da una localizzazione specifica. Un seminario contiene quasi per definizione un aspetto *pop*: nel momento in cui la lezione è frammista a domande e interventi dei fruitori, cambia forma e in parte contenuti, l'autorialità sfuma nel dialogo a più voci, diventa plurale e collaborativa, un collage (tecnica, come è noto, particolarmente cara alla *pop art*) composto dal contributo di diversi soggetti che in uno spazio-tempo definito producono interpretazioni. C'è molto *pop* in un seminario sulla cultura popolare americana che allo stesso tempo è dentro la flessibilità del mercato (letteralmente dentro Microsoft Teams, significativamente dentro la logica della produzione incessante per cui si può tenere una lezione a Napoli alle 12 e iniziare gli esami nell'ateneo di un'altra città alle 15), dentro le istituzioni (l'accademia italiana e gli *American Studies*), dentro le rappresentazioni degli Stati Uniti, le mitizzazioni dell'America e le contestazioni di entrambe.

Tentare una definizione della *pop culture* sarebbe un'impresa al limite dell'impossibile e al di là dell'interesse di questo volume. Già Raymond Williams individuava la scivolosità dei due termini che compongono il costrutto: se *culture* si manifesta e sviluppa in almeno tre gruppi di significati diventando un sostantivo indipendente e astratto che descrive (i) “a general process of intellectual, spiritual and aesthetic development”, ovvero una “tendenza a” o una “coltivazione di”; (ii) “a particular way of life, whether of a people, a period or a group”, vale a dire il riconoscimento delle “culture” in forma plurale e anche nazionale; (iii) “the works and practices of intellectual and especially artistic activity” ovvero le pratiche di significazione,³ il *range* di significati che *popular* contiene va ben oltre la qualifica che riconnette i significati della cultura (i), (ii) e (iii) al popolo. Sulla base del “vocabolario” di Williams, John Storey individua sei tra paradigmi e approcci in base ai quali la cultura popolare è stata finora definita: 1. “simply culture that is widely favoured or well liked by many people” ovvero la “quantitative

³ Williams, *Keywords*, 52.

dimension”; 2. “the culture that is left over after we have decided what is high culture” ovvero la “residual category”; 3. quella cultura spesso problematicamente identificata come “mass-produced commercial culture”, formulaica, manipolativa e destinata a una “mass of non-discriminating consumers”; 4. “popular culture as folk culture: a culture of the people for the people” anche se difficilmente “the people” assume confini precisi; 5. “a site of struggle between the ‘resistance’ of subordinate groups and the forces of ‘incorporation’ operating in the interests of dominant groups” secondo le varie interpretazioni dell’egemonia da Gramsci in poi; 6. la cultura postmoderna che quindi è “a culture that no longer recognizes the distinction between high and popular culture”.⁴

In fase di progettazione tanto del seminario quanto del volume non abbiamo sentito la necessità di privilegiare né di escludere alcun approccio tra quelli succintamente organizzati da Storey o suggeriti da altri. I due cicli di incontri avevano un carattere ampio ed eterogeneo, al punto da accogliere interventi critici anche molto distanti fra loro nelle tematiche affrontate, negli impianti teorici attivati e nelle modalità di conduzione. I saggi contenuti in questo volume seguono lo stesso andamento composito ed elastico degli interventi da cui sono nati, spaziando dai cartoni Disney ai fumetti DC e alle serie tv, dai *blockbuster* cinematografici alle ucronie; essi sposano la stessa idea basilare che è difficile stabilire caratteristiche che definiscano la cultura *pop*, e forse non c’è nemmeno bisogno di farlo perché in fondo l’unico criterio sempre valido per il *pop* è: “I know it when I see it”.⁵ Durante le fasi organizzative, nessuno dei e delle partecipanti al seminario e poi autori ed autrici, tutti cresciuti tra la fine degli anni Ottanta e gli anni Novanta, ha chiesto una definizione operativa o di chiarire i termini della questione. Si è

⁴ Storey, *Cultural Theory and Popular Culture*, 5-12.

⁵ La celebre espressione usata nel 1964 dal Giudice della Corte Suprema degli Stati Uniti Potter Stewart per descrivere l’oscenità nel caso di pornografia *Jacobellis v. Ohio* è diventata di uso comune per indicare una categoria che manca di precisi parametri definitivi e dunque rimane un fenomeno puramente osservabile.

semplicemente parlato di cultura popolare, l'abbiamo riconosciuta quando l'abbiamo vista.

Tuttavia, il filo comune a questi saggi, che ha permesso loro di entrare in dialogo gli uni con gli altri, va rintracciato nell'attenzione quasi ossessiva per le pratiche di autodefinizione nazionale che da sempre circolano negli *American Studies* e da cui i prodotti culturali *pop* sono tutt'altro che immuni. Anzi, la cultura popolare è da lungo tempo un luogo cruciale di elaborazione collettiva di una serie di quesiti che riguardano le politiche e l'etica della nazione, divenendo un'arena in cui l'americanità e le sue innumerevoli alterità, interne ed esterne, vengono rinegoziate.⁶ I saggi qui raccolti ci ricordano che dentro le narrazioni *pop* alcune cornici e storie sono evocate e rievocate di continuo, cosicché rimangono riconoscibili, proprio mentre si trasformano secondo le necessità del momento storico: in ogni saggio è percepibile lo scarto tra le costruzioni identitarie che si situano sul piano nazionale e su quello locale, e talvolta l'immaginazione della nazione interagisce anche con il piano transnazionale; quasi ovunque è possibile ritrovare discorsi di razza (non solo nel divario tra bianco e nero), tanto che essa diventa una sorta di termine terzo tra Storia⁷ e cultura *pop* per significare le narrazioni della nazione (Di Maio, Marino, Patrizi, Petrelli, Sarnelli); la cornice mitica porta in primo piano i ritratti di figure storiche precise, la cui individualità incarna e trasmette i valori americani più solidi, contribuendo a dare forma al modo in cui pensiamo e rappresentiamo la nazione, la sua storia e la sua vita nel presente (Botta, Giovannone, Romanzi).

Complessivamente, i saggi riflettono l'idea di Rupert Wilkinson che “[t]he search for an American character is part of that character”,⁸ e ragionano tanto sulle forme nazionali di auto-rico-

⁶ Si veda l'introduzione al numero di *Amerikastudien* (2001) curato da Ulla Haselstein, Berndt Ostendorf e Peter Schneck intitolato “Popular Culture”.

⁷ In tutto il volume, qualora il contesto non risulti sufficientemente chiaro, si userà la maiuscola per la Storia come divenire degli eventi umani e la storia in carattere minuscolo nel senso di narrazione.

⁸ Wilkinson, *The Pursuit of American Character*, 2.

noscimento (che definiscono diverse versioni attraverso le quali gli Stati Uniti hanno immaginato se stessi dall'interno) quanto sulle spinte a quel riconoscimento (che prescrivono modelli alla luce dei quali essere immaginati dall'esterno). Ciascuno a suo modo, tutti i saggi stimolano una riflessione sul ruolo che la cultura popolare riveste nell'operazione di (ri)costruzione della nazione grazie al suo potere di fare presa su una massiccia *audience* globale. Se la cultura che consumiamo è spesso connivente con la creazione ed esportazione di una precisa immagine dell'America democratica, progressista, terra di libera espressione e di opportunità per tutti, i saggi in questo volume mettono anche in luce quanto la cultura popolare ci rimandi la nostra connivenza, e pertanto ci inviti a rimanere vigili e a interrogarci sulle naturalizzazioni del mito, il cui senso per Roland Barthes "è già completo, postula un sapere, un passato, una memoria, un ordine comparativo di fatti, di idee, di decisioni".⁹ E dunque la revisione in chiave *pop* di eventi tanto significativi della storia americana ha lo scopo di sfidare o riaffermare le interpretazioni storiche, politiche, e ideologiche del passato? Nel loro insieme, i saggi si interrogano sulle connessioni ideologiche e artistiche tra passato e presente, realtà e *fiction*, la memoria storica e la sua rifunzionalizzazione culturale nel contesto americano e in questo senso la cultura popolare ci aiuta a rileggere ancora una volta sia gli Stati Uniti – ovvero la nazione reale – sia l'America – lo spazio culturale immaginato.

Fulvia Sarnelli

2.

Ci sono almeno due ragioni se i saggi raccolti in questo volume, pur nell'eterogeneità dei temi, convergono nella scelta dei loro oggetti di analisi su testi pubblicati nel nuovo millennio. La prima è da

⁹ Barthes, *Miti d'oggi*, 199.

rintracciarsi nell'origine seminariale di questo volume. Gli studenti e le studentesse che hanno riempito le nostre aule virtuali, infatti, sono a loro volta per lo più nati a ridosso del 2000. Nel presentare loro la storia e la cultura degli Stati Uniti si è preferito quindi farlo attraverso testi che fossero grossomodo loro contemporanei, nella convinzione che questo potesse rendere più agevole la trasmissione dei nodi fondamentali della cultura americana. Non solo nella speranza che l'uditorio avesse una familiarità pregressa con i testi in esame, ma anche perché, per raccontare la storia americana a un pubblico di *zoomers* abbiamo ritenuto più efficace prediligere quei testi che fossero capaci di presentare il passato attraverso il filtro di una sensibilità contemporanea, di guardare ad esso con uno sguardo il più possibile affine a quello del nostro uditorio.

Inoltre, la scelta di questa delimitazione temporale ci ha permesso anche di inserire il nostro lavoro nel contesto di un dialogo critico più ampio. Molti studiosi riconoscono infatti nella rinascita del romanzo storico uno dei fenomeni più evidenti nella letteratura del XXI secolo.¹⁰ Questo volume avanza l'ipotesi che il ritorno al racconto finzionale della storia sia un fenomeno che si allarga anche a linguaggi diversi dal romanzo. Basti pensare all'abbondanza di serie tv uscite negli ultimi vent'anni incentrate su drammatizzazioni più o meno romanizzate di eventi della storia di ogni epoca (le tre stagioni di *American Crime History*, *Fosse/Verdon*, *Pam & Tommy*, *The Crown*, *Chernobyl*, *The Great*) o semplicemente ambientate sullo sfondo di un momento del passato ricostruito con precisione certosina (*Downtown Abbey*, *Boardwalk Empire*, *Peaky Blinders*, *Mad Men*, *The Americans*, e se vogliamo persino *Stranger Things*). Ma si può far rientrare nel fenomeno anche l'improvviso (e talvolta inspiegabile) recente successo cinematografico dei *biopic* (*Spencer*, *Bohemian Rhapsody*, *Trumbo*, *Judy*, *Green Book*, *Mank*, *Hacksaw Ridge* sono solo i primi titoli che saltano all'occhio spulciando le ultime annate di *nominations* agli Oscar). La tendenza si estende

¹⁰ Cfr. Jerome de Groot, *The Historical Novel*; Peter Boxall, *Twenty-First Century Fiction*, 40-84; Emanuela Piga Bruni, *La Lotta e il negativo*.

anche al fumetto, sia nella forma di esplicite ricostruzioni storiche (*March, The Silence of Our Friends, The Great American Dust Bowl, Satchel Paige: Striking Out Jim Crow*) che di rielaborazioni più libere del materiale storico (*DC: The New Frontier* o *Spiderman: Life Story* in cui le avventure dei più celebri eroi in calzamaglia si intrecciano con gli eventi della storia americana). E l'ambito videoludico non è immune a questa tendenza, anzi se ne appropria con risultati graficamente e narrativamente convincenti: è a partire dagli anni Duemila, infatti, che molti videogiochi ad ambientazione storica cominciano a curare la fedeltà del proprio *setting* con una accuratezza impensabile fino a pochi anni prima (la serie di *Assassin's Creed*, quella di *Mafia*, *Crusader's King*, *Kingdom Come: Deliverance* o *Red Dead Redemption*).

Questo volume si presenta come il primo tentativo italiano di analizzare come questo ritorno alla rappresentazione storica che caratterizza il romanzo si estenda anche ad altri linguaggi e in che modo l'uso che la cultura *pop* fa di questo materiale sia differente da quello romanzesco. Gli otto contributi di questo volume, nati da un contesto occasionale come un ciclo di seminari, sono naturalmente lontani da qualunque pretesa di esaustività. Mi pare però che già i casi di studio proposti in questa sede permettano di cominciare a trarre delle conclusioni, o se non altro ad avanzare delle ipotesi, sulle specificità del trattamento *pop* del materiale storico. Il romanzo storico del nuovo millennio (di qui in avanti, per comodità, romanzo neo-storico), infatti, tende ad avere un indirizzo testimoniale. Il romanzo neo-storico nasce inevitabilmente nel solco tracciato pochi decenni prima dalla rivoluzione del post-modernismo letterario, quando autori come Thomas Pynchon e Ishmael Reed avevano svelato la Storia come un costruito discorsivo, un'opera di narrativizzazione irrimediabilmente svincolata dalla realtà del fatto storico. Secondo Peter Boxall, il romanzo storico del nuovo millennio trae origine da un rinnovato impegno verso "what we might call the reality of history".¹¹ Eppure, questo ritorno non può

¹¹ Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 41.

che avvenire a partire dalla dolorosa consapevolezza dell'inaccessibilità della realtà storica che la generazione post-modernista ha dimostrato. Il romanzo neo-storico si presenta quindi immediatamente attraversato da una doppia spinta, stratonato in direzioni diverse: mosso da "this double awareness [...] of the historically evacuated nature of narrative, on one hand, and of the persistence of material historical forces [...] on the other".¹²

Questa doppia consapevolezza si traduce spesso in una riflessione sul ruolo del testimone, e sulle implicazioni etiche dell'atto di raccontare la Storia: Boxall individua al cuore di questi testi "an extended examination of the ethical injunction that one must tell the truth about the past, must seek to bear witness to a historical reality even if such reality is always compromised by its dependence on the narrative forms by which we encounter it".¹³ Questa drammatizzazione del processo di indagine storica non assume però gli intenti epistemologici delle *historiographic metafiction*¹⁴ di epoca post-modernista. Piuttosto, come nota molto correttamente Emanuela Piga Bruni, nel romanzo neo-storico svelare il dietro le quinte, raccontare al lettore la cura con cui sono state raccolte e ricostruite le informazioni storiche che stanno alla base del romanzo, serve al contrario a rivendicarne la storicità.¹⁵ Gli autori e le autrici di questi romanzi cercano di scavalcare il confine della forma romanzesca per approdare a una sorta di "ibridazione con la scrittura storiografica".¹⁶

Mi pare che i casi di studio presentati in questo volume, pur nella loro eterogeneità di forme ed intenti, complessivamente si distanzino in modo netto dal romanzo neo-storico così come teorizzato da Boxall e Piga Bruni. E non solo per l'ovvia differenza di medium: una serie tv o un film con tutta evidenza non sono

¹² Boxall, *Twenty-First-Century Fiction*, 79.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Hutcheon, "Historiographic Metafiction", 3-32.

¹⁵ Piga Bruni, *La Lotta e il negativo*, 98.

¹⁶ *Ibidem*.

romanzi, ma pachidermiche produzioni industriali che prevedono la collaborazione e la sinergia tra decine e decine di diverse intelligenze creative, e pertanto è assurdo aspettarsi che si comportino in modo comparabile alla forma romanzesca, se non con grande approssimazione. La differenza più rilevante tra i testi studiati in questo libro e il romanzo neo-storico è però di carattere sostanziale più che formale e riguarda il rapporto stesso col materiale storico. Divergono infatti gli intenti fondamentali che motivano il ricorso alla rappresentazione storica. Nelle riletture *pop* sembra mancare l'obiettivo testimoniale che invece caratterizza il romanzo. O meglio, possiamo rintracciarlo soltanto in quella che è probabilmente la forma più pigra: il *biopic*. È nel film biografico infatti che l'interesse si concentra esclusivamente sul valore eccezionale della storia, e che l'apparato formale si adatta pigramente su questa missione: la *performance* attoriale viene quindi concepita come imitazione di un riferimento reale coadiuvata dai prodigi del trucco (in un modo certe volte più affine al lavoro di un *impressionist* televisivo che alla *performance* attoriale), per arrivare fino a picchi demenziali di fedeltà storica come chiudere un film riproducendo inquadratura per inquadratura una celebre esibizione musicale reperibile facilmente per intero su *Youtube*.¹⁷

I testi analizzati in questo volume, in linea di massima, si rivolgono alla Storia non per il suo valore testimoniale, quanto per le sue potenzialità mitografiche. Gli eventi storici vengono riletti per operare una rinegoziazione dei costrutti culturali che sono stati elaborati a partire da essi. Questa operazione può essere condotta nel segno di direttive ideologiche diverse quando non contrapposte. Il saggio di Enrico Botta, ad esempio, dimostra come nel film colossale di Ridley Scott *The Gladiator* la ricostruzione della Roma imperiale venga operata all'insegna di una marcata impronta ideologica imperialista per fornire una rilettura mitica della condizione

¹⁷ Il riferimento è a *Bohemian Rhapsody* e spero mi si perdonerà qualora in questo passaggio il confine tra giudizio critico e idiosincrasia personale si sia fatto più sottile del dovuto.

storica degli Stati Uniti dopo la fine della Guerra fredda. Al contrario, come nota Marco Petrelli nel suo saggio, *Lovecraft Country* rilegge alcuni tragici eventi della storia americana dell'Ottocento attraverso gli strumenti del *weird* e del fantastico per rivelare i meccanismi profondi che hanno regolato i paradigmi razziali della società statunitense.

Se i testi *pop* sono in grado di impiegare il materiale storico ai fini di una più larga riflessione culturale è proprio perché rinunciano all'approccio testimoniale in favore di un riuso più libero e spregiudicato di eventi e personaggi. La capacità di forzare il confine della veridicità storica, spinta a volte fino a sfociare nell'anti-storicismo o nell'ucronia, è parte integrante dell'operazione epistemologica di molti testi *pop*: è, per prendere in prestito le parole di Naomi Jacobs, "a conscious technique intended to provide readers with this marvelous independence of the categories by which we structure experience and attempt to separate fact from fiction".¹⁸ Le figure storiche si prestano in modo particolarmente fruttuoso a riusi di questo tipo proprio in virtù della loro riconoscibilità popolare. Sempre Naomi Jacobs nota che le riscritture più audaci della storia spesso "see and exploit the historical person as pure *persona*, a convenient and concentrated code reference to an elaborate set of associations in the reader's and/or writer's mind".¹⁹ Il mio saggio e quello di Valentina Romanzi studiano due esempi particolarmente marcati di questa tendenza.

Se il linguaggio della cultura *pop* si presenta quindi come un veicolo privilegiato per rinegoziare la significazione culturale della storia, non bisogna dimenticare che a questa categoria possiamo ricondurre grandi produzioni cinematografiche e televisive, che nascono da complesse dinamiche produttive industriali e rispondono necessariamente a precise valutazioni economiche. I saggi di Cristina Di Maio e Fulvia Sarnelli presentano due eccellenti esempi di questo meccanismo, mostrando cosa accade quando due

¹⁸ Jacobs, *The Character of Truth*, 106.

¹⁹ Jacobs, *The Character of Truth*, 110.

momenti importanti della cultura radicale statunitense e hawaiana vengono cooptati da un grande apparato industriale per generare un prodotto di intrattenimento mirato al grande pubblico.

Le intersezioni tra storia e cultura *pop* si presentano quindi come un insieme variegato, nel quale convivono allo stesso tempo spinte e pulsioni differenti. La naturale propensione dei linguaggi più popolari al negoziato culturale convive con le esigenze commerciali di un grande apparato produttivo dagli enormi interessi economici. Questo volume, pur lontano da ogni ambizione di poter coprire la vastità dell'argomento nelle sue poche pagine, si propone come un primo tentativo di cominciare a guardare criticamente al funzionamento di questo variegato universo.

Daniele Giovannone

3.

Il titolo del seminario da cui nasce questo volume, “Leggere la cultura popolare per rileggere l’America”, evidenziava già uno dei nodi centrali al volume stesso: l’indagine delle riemersioni e delle riletture della storia, in testi non necessariamente associati a carta e inchiostro. Articolatosi in due cicli (giugno-luglio, e settembre 2021) ed erogato *online* presso l’Università di Napoli Federico II, il seminario ha implicato la mia collaborazione con una studiosa giovane, eppure già scientificamente matura come Fulvia Sarnelli, con cui ho condiviso la responsabilità di concettualizzare e strutturare da zero gli incontri. Fulvia ed io abbiamo allora preso in mano un agglomerato proteiforme di spunti, concetti, testi e lo abbiamo configurato in un percorso di analisi della rifunzionizzazione della storia degli Stati Uniti e dei miti culturali su cui essa si fonda, attraverso testi, media e generi riconducibili alla cultura *pop*. Il nostro orientamento si è posto nell’alveo delle riflessioni di Stuart Hall, secondo cui “popular culture is necessarily an area which has to be historicized for that reason, the reason

of identifying the critical shifts in what I call the disposition of the cultural field”.²⁰ Abbiamo inteso il campo culturale menzionato da Hall come il terreno dell’incorporazione dei miti tramite i quali gli Stati Uniti si autorappresentano, ma anche come un’area necessariamente generativa di forme di resistenza a narrazioni egemoniche; la nostra intenzione era perciò di mettere sotto una lente critica la “disposizione”, parafrasando Hall, della produzione culturale del periodo immediatamente precedente e successivo all’inizio del nuovo millennio. Avevamo abitato da adolescenti tale momento storico, registrando come gli eventi di portata epocale che lo avevano caratterizzato si erano trasferiti in racconti diffusi che avevano non solo registrato, ma anche inaugurato o criticato la “disposizione” del campo culturale contemporaneo. Eravamo ben conscie che la nostra operazione avrebbe implicato necessariamente che ci soffermassimo su testi e indirizzi teorici assai diversi tra loro; ciononostante, abbiamo lavorato nella consapevolezza che “popular culture is, by definition, contradictory”.²¹

La risposta dei/delle frequentanti all’interrogativo critico posto dal nostro seminario è stata sorprendente, così come lo è stata quella dei ricercatori e delle ricercatrici coinvolte. Questo progetto si è configurato come un ponte tra i legami e le connessioni (intellettuali, ma umane e tangibili) stabilite negli anni precedenti e la digitalizzazione coatta impostaci dalla pandemia: le nostre chiamate e i nostri messaggi di reclutamento a colleghi e colleghe nei primi stadi di carriera come noi hanno raccolto un’adesione massiccia ed entusiasta. Abbiamo infatti concepito il seminario come un’occasione per dare risalto al lavoro svolto nel campo degli *American Studies* da studiose e studiosi che, nonostante le condizioni non sempre favorevoli, fossero impegnati con tenacia e passione nella produzione scientifica e nella sua divulgazione attraverso la didattica, portando entrambe in diversi contesti simultaneamente. Il nostro obiettivo era mostrare al gruppo di neofiti frequentatori e

²⁰ Hall, “Popular Culture, Politics and History”, 933-934.

²¹ Hall, “Popular Culture, Politics and History”, 939.

frequentatrici del seminario il nostro campo disciplinare per come lo intendiamo: un luogo di creazione originale piuttosto che di riproduzione, uno spazio di argomentazione critica non svincolato da eventi e contenuti extra-accademici, animato anche *da e per* i giovani. In tal senso, abbiamo anche implicitamente segnalato la porosità dell'accademia (e dell'americanistica italiana) rispetto alla cultura popolare, intesa come espressione di rinegoziazioni, riscritture (come pure di semplificazioni o, al contrario, di evoluzioni) del campo culturale che è impossibile ignorare.

La reazione insperata di colleghe e colleghi chiamati a raccolta ha dato a me e a Fulvia molto su cui riflettere: ci siamo interrogate ripetutamente sulla natura dell'affiatamento e del clima quasi euforico in cui tutti noi abbiamo lavorato nei mesi del seminario. Una delle conclusioni a cui siamo pervenute è che questo ciclo di incontri ci ha offerto una tra le prime occasioni di essere interpellati e riconosciuti come studiosi e studiose in un contesto pur istituzionale, ma *orizzontale*, e non legato a momenti di valutazione o confronto ufficiali. Il valore aggiunto di questa esperienza è inoltre da ricondursi al terzo elemento di questo evento, ovvero la partecipazione di una platea studentesca che avevamo il compito impegnativo di coinvolgere e formare. La scelta di esplorare varie rappresentazioni della cultura *pop* nel loro intreccio con la storia statunitense è stata una mossa che andava in questa direzione, e i dibattiti animati seguiti e talvolta inseriti durante le relazioni del seminario ci hanno confermato di aver vinto la scommessa.

Durante le settimane di lavoro assieme, la nostra consapevolezza di essere parte di una comunità si è accresciuta, non soltanto *nonostante* gli schermi e i mezzi tecnologici, ma per una volta anche *grazie* ad essi. Quest'esperienza ha evidenziato quanto la trasmissione di conoscenza e le interazioni all'interno dell'accademia odierna siano legate ad Internet: abbiamo contattato colleghe e colleghi, stilato bozze, tenuto riunioni e lezioni da città diverse e senza mai lasciare le nostre case, tramite schermi di pc e cellulari, ed incontrandoci su piattaforme di videoconferenza – il tutto occupandoci (anche) di testi che vengono diffusi attraverso ulteriori schermi.

Nonostante l'estrema nostalgia per le aule fisiche, l'utilizzo di quelle virtuali ci ha permesso di aggirare gli ostacoli geografici ed economici che le attuali circostanze impongono alla nostra generazione di studiosi, stabilendo al contempo una coesione *multidimensionale* con studenti e studentesse nativi digitali.

Il presente volume intende dare sostanza e continuità all'esperienza del nostro seminario: nella sua elaborazione, all'interazione in simultanea è subentrata una fase di lavoro scientifico prodotto con maggiore raccoglimento. L'inclusione di Daniele Giovannone tra i curatori ha arricchito il nostro progetto di nuova linfa e della competenza di un ricercatore che ha dedicato tanto studio all'evoluzione delle forme di rappresentazione della Storia nel romanzo (e non). Nonostante i saggi traghettino le nostre riflessioni dalla parola orale alla pagina scritta, la dimensione digitale da cui questo lavoro trae origine non si disperde, bensì viene rivendicata nella sua funzione di distribuzione libera della conoscenza: il fatto che questo volume sia accessibile in *open access* ci rallegra particolarmente, poiché salda la facilità di reperimento di testi alle prassi correnti di un momento storico in cui molto di ciò che amiamo è disponibile a portata di clic.

La giustapposizione di saggi dall'apparato teorico variegato, accorpati secondo un criterio tematico, mette in rilievo le potenzialità dei generi e dei media presenti nelle analisi critiche: oltre a configurarsi come un elemento propriamente *pop*, l'eterogeneità dei testi esplorati dai contributi di questo volume contribuisce ad illuminare connessioni intertestuali altrimenti non immediatamente evidenti tra di essi. Così riuniti, i saggi qui proposti si interrogano a vicenda, componendo una raccolta inclusiva nel suo eclettismo. La prima sezione, "Pop Side Stories", accoglie le letture critiche di tre testi che tematizzano figure ed eventi storici, includendoli in forme narrative *pop* quali fumetti, romanzi di fantascienza e film. Il primo saggio del volume getta luce sulle implicazioni di un incontro particolare: quello tra il giovane Scrooge McDuck (al secolo Paperon De' Paperoni) e il Presidente Theodore Roosevelt, in un contesto mitico e inospitale come quello delle *badlands*. Daniele

Giovanzone approfondisce la funzione del legame tra il famoso papero e la figura di Roosevelt in *The Life and Times of Scrooge McDuck* (1992) nell'intenzione autoriale di Don Rosa, identificando nelle somiglianze tra i due (la perseveranza e la dedizione al duro lavoro) il racconto ideologico ed ideologizzante di ciò che l'*homo americanus* ambisce ad essere. Valentina Romanzi riprende invece un momento storico cruciale come quello della progettazione della bomba atomica, attraverso la storia alternativa di uno dei suoi creatori, Robert Oppenheimer. Nell'interpretazione di Romanzi, le possibilità implicite nel genere fantascientifico si realizzano nel conferire al personaggio di Oppenheimer, che "incarna sia il valore salvifico sia il potere distruttivo della scienza", la facoltà di condensare una polarizzazione impossibile: quella tra progresso e apocalisse. In *The Oppenheimer Alternative* (2021) grazie allo scienziato (e ai suoi colleghi) l'umanità non viene distrutta, bensì redenta e rifondata: la fantascienza si fa portatrice di rivendicazioni pacifiste ed ecologiste, trasferendole su un altro pianeta (Marte) che si configura come nuova "città sulla collina". Enrico Botta, infine, propone una lettura del lungometraggio che ha riportato sotto i riflettori la storia, nel contesto di un *blockbuster* pluripremiato come *Gladiator* (2000). L'autore evidenzia come l'ambientazione storica che intreccia figure come quelle di Marco Aurelio e Commodo con personaggi dalle tinte epiche come Massimo Decimo Meridio, nonché la manipolazione di eventi storici realmente accaduti, ottengano un doppio risultato: reinventare un genere filmico e attivare un'immagine trionfale e paternalistica degli Stati Uniti che fa da apripista alle narrazioni post-11 settembre ed è in grado di orientare l'opinione pubblica.

I due saggi che costituiscono la sezione di snodo nel volume, "Avanti, pop!", similmente elaborano due riflessioni tese a disarticolare auto-rappresentazioni celebrative della nazione statunitense e della sua storia. Fulvia Sarnelli legge il film d'animazione *Lilo&Stitch* (2002) rapportandolo al contesto politico contemporaneo in cui l'America si sentiva minacciata sia dagli attacchi alle Twin Towers sia dalle rivendicazioni per la sovranità dell'attivismo

hawaiano. Nel suo contributo, l'autrice mostra come, capitalizzando sul mito del paradiso multiculturale e sul concetto hawaiano di famiglia, il film sostenga l'espansione delle politiche neoliberali e la realizzazione di un'agenda di sicurezza nazionale. In *Lilo&Stitch*, la minaccia inizialmente rappresentata nei termini della mostruosità aliena e selvaggia viene infine appianata tramite il lieto fine disneyano e una pletora di irresistibili riferimenti alla cultura *pop* americana bianca. Il mio contributo invece si concentra sulla recente serie tv *Mrs. America* (2020), osservando in che modo, al suo interno, venga riproposto e popolarizzato il concetto di "ondata" del femminismo, e valutando l'effettivo ruolo che l'attivista conservatrice Phyllis Schlafly ha avuto nel naufragio della ratifica dell'Equal Rights Amendment. La mia esplorazione della serie evidenzia una rappresentazione in parte romanticizzata del femminismo della cosiddetta "seconda ondata", rilevando tuttavia un impiego innovativo di tematiche affini alle istanze del femminismo della "quarta ondata".

Infine, l'ultima sezione, "Nuove forme per vecchi incubi", si occupa di indagare le radici storiche di note angosce e inquietudini che popolano la nazione statunitense, considerando le loro recenti rappresentazioni in testi di vario genere. Il primo saggio prende in considerazione la presentazione sul grande schermo di uno dei grandi tormenti presenti nell'immaginario socioculturale e politico americano: Agnese Marino esamina la rappresentazione di iconici attraversamenti della cosiddetta "linea del colore", individuando una connessione tra la recente pellicola *Loving* (2016) ed il celebre *Guess Who's Coming to Dinner* (1967). Nella sua disamina, il compito dei due lungometraggi è quello di pacificare le ansie del pubblico di massa relativamente alle unioni interrazziali, tramite un dispiegamento di strategie narrative che sollecitano nello spettatore sentimenti edificanti. Il percorso nell'inconscio storico statunitense continua con l'analisi di Chiara Patrizi su *Preacher*, una storia che nasce come fumetto e conferma la sua versatilità di testo *pop* attraverso un salto di medium, quando approda alla forma seriale televisiva (2016-2019). Patrizi rileva come, in *Preacher*, i sottogeneri

del *weird western* e dello *splatter* vengano adottati come veicolo della memoria della violenza dell'*Old South* e della Frontiera: il complesso mitico di queste due ambientazioni viene smantellato in modo dissacrante dai personaggi di *Preacher*, che rivelano satiricamente la pulsione di morte alla base del mito romanticizzato della Frontiera. Infine, l'elemento del soprannaturale torna nel saggio che chiude il volume: Marco Petrelli sonda le ambientazioni horror di *Lovecraft Country* (2021), una serie tv che si appropria dei codici narrativi del genere gotico per rovesciarne gli esiti, in chiave di antirazzismo militante. Secondo la lettura di Petrelli, l'universo lovecraftiano trasposto sullo schermo non intende soccombere all'incubo ricorrente del razzismo sistemico, che affiora tanto nella storia americana quanto nella serie tv in analisi.

In conclusione, ci sembra che la nostra esplorazione di questi testi recenti metta in luce un'importante risorsa della cultura *pop*: la sua potenzialità di rivelare la complessità e la brutalità delle relazioni sociali nell'America contemporanea, finanche in modo involontario o inavvertito. Le dinamiche spietate della società americana riaffiorano frequentemente in forme della cultura popolare come fumetti, film horror e cartoni animati, delineando due possibilità: una rivelatrice e mimetica, che si manifesta nella riproduzione (benché sublimata) di rapporti socioeconomici oppressivi. Altre volte, invece, le narrazioni *pop* rifunzionizzano tali elementi in chiave critica, svelando i meccanismi sottesi alle relazioni di potere e contestandoli ironicamente. Nel complesso, gli otto saggi qui raccolti ambiscono a portare avanti quest'opera di svelamento, riflettendo sulle riproposizioni *pop* di un'identità americana (o dei suoi elementi mitici) che tenta di ricomporre se stessa, dandosi profondità storica, alle soglie del nuovo millennio.

Cristina Di Maio

Bibliografia

- Barthes, Roland. *Miti d'oggi*. Torino: Einaudi, 1974.
- Bertoni, Federico. *Insegnare (e vivere) ai tempi del virus*. Milano: Nottetempo, 2022.
- Boxall, Peter. *Twenty-First Century Fiction: A Critical Introduction*. New York: Cambridge University Press, 2013.
- De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. New York: Routledge, 2010.
- Hall, Stuart. "Popular Culture, Politics and History". *Cultural Studies* 32.6 (2018): 929-952.
- Haselstein, Ulla, Berndt Ostendorf and Peter Schneck. "Popular Culture: Introduction". *Amerikastudien / American Studies* 46.3 (2001): 331-338.
- Hutcheon, Linda. "Historiographic Metafiction: Parody and the Intertextuality of History". *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Eds. Patrick O'Donnell, Robert Con Davis. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989. 3-32.
- Jacobs, Naomi. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- Piga Bruni, Emanuela. *La Lotta e il negativo. Sul romanzo storico contemporaneo*. Sesto San Giovanni: MIMESIS, 2018.
- Storey, John. *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*. Harlow: Longman, 2009.
- Wilkinson, Rupert. *The Pursuit of American Character*. New York: Harper and Row, 1988.
- Williams, Raymond. *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society*. Oxford: Oxford University Press, 2015.

POP SIDE STORIES

IL PRESIDENTE E IL PAPERONE:

THEODORE ROOSEVELT IN *THE LIFE AND TIMES OF SCROOGE MCDUCK*

Daniele Giovannone

1. *Introduzione*

L'uomo con gli occhiali e Buck il cowboy riemergono assieme dalle *badlands*. Insieme hanno catturato i banditi e recuperato il bestiame: la missione è conclusa. Si scambiano un ultimo saluto, poi Buck il cowboy salta in sella e riprende il viaggio. Si tratta di una scena banale, che potrebbe appartenere a centinaia di racconti sul vecchio West. A renderla eccezionale sono i due protagonisti. L'uomo con gli occhiali, infatti, è nientemeno che il futuro presidente degli Stati Uniti Theodore Roosevelt. Ma ancora più singolare è il suo compagno di avventure, Buck il cowboy: tanto per cominciare non indossa i pantaloni, e come se non bastasse è coperto di piume e sul viso sfoggia un vistoso becco. Buck, infine, non è il suo vero nome, ma un alias che si è scelto ritenendo che la chiara impronta scozzese del suo vero nome l'avrebbe fatto sfigurare davanti agli altri cowboy. Buck si chiama infatti Scrooge McDuck, meglio noto ai lettori italiani come Paperone De' Paperoni.

Questo strano incontro tra un presidente degli Stati Uniti e una delle figure più note della cultura *pop* del Novecento avviene sulle pagine di una storia a fumetti scritta nel 1992 dall'autore americano Don Rosa. La storia, intitolata "The Buckaroo of the Badlands", fa parte di un ciclo di dodici episodi, tutti sceneggiati e illustrati dallo stesso Rosa, noto come *The Life and Times of*

Scrooge McDuck. Questo ciclo di storie, noto in italiano con vari titoli tra i quali il più usato è probabilmente *La Saga di Paperon De' Paperoni*, ripercorre e racconta la vita del celebre papero Disney dall'infanzia fino all'età adulta. Si tratta di un'opera per molti versi eterodossa rispetto allo standard del fumetto disneyano, proprio perché getta uno sguardo retrospettivo sul processo di formazione di un personaggio che normalmente viene sempre mostrato già formato, adulto, inamovibile nelle sue caratteristiche. Ma inusuale per il fumetto Disney è anche la frequenza con cui la realtà storica si fa largo tra le pagine del racconto: tra le varie figure storiche che condividono la pagina con Paperone, Roosevelt è la più notevole ma certo non la sola. Nelle pagine che seguono cercherò di capire che ruolo svolge la figura di Roosevelt nel lavoro di Rosa, perché il fumettista americano abbia deciso di ospitare nel suo racconto proprio questo personaggio storico e in che modo questa partecipazione contribuisca alla costruzione del personaggio di Paperone.

2. *La continuity*

Per rispondere a queste domande è necessario innanzitutto ricostruire brevemente le premesse fondamentali dell'operazione letteraria ed editoriale compiuta da Don Rosa. Per far questo è indispensabile introdurre rapidamente un concetto fondamentale per il funzionamento del fumetto commerciale¹ americano: la

¹ L'etichetta di fumetto "commerciale" rischia facilmente di essere scivolosa, soprattutto laddove la si contrapponga a quella di fumetto indipendente, o d'arte, sottintendendo un'implicita gerarchia qualitativa tra i due insiemi. Usiamo però qui il termine per riferirci a una distinzione editoriale molto precisa, attiva nel mercato fumettistico statunitense: quella tra fumetto *publisher-owned* e fumetto *creator-owned*. Si parla di fumetto *publisher-owned* quando sceneggiatori e artisti vengono assunti per lavorare su proprietà intellettuali i cui diritti sono detenuti dall'editore; si definisce invece fumetto *creator-owned* quello in cui l'autore (in genere un'unica figura che si occupa di sceneggiatura e disegni) detiene la proprietà intellettuale del suo lavoro. La distinzione editoriale corrisponde in genere

continuity. Con questo termine si intende l'idea per cui una serie a fumetti sia composta da un unico flusso narrativo che si dipana attraverso una serie di episodi disposti in ordine sequenziale. Banalmente, ciò vuol dire che l'episodio 2 prosegue gli eventi dell'episodio 1, che l'episodio 3 fa lo stesso con il 2 e così via. E anche quando gli eventi di un episodio non sono direttamente collegati a quelli del successivo, essi entrano comunque a far parte della *backstory*, parte delle informazioni che al lettore viene richiesto di conoscere per comprendere gli eventi futuri, anche a distanza di anni. Ad esempio, nel numero 324 delle avventure del supereroe Marvel Daredevil, pubblicato nel 1994, il protagonista incontra Elektra, una donna che ha amato in passato. L'incontro è tanto più sconvolgente perché Elektra è morta sulle pagine del numero 168 della stessa testata, pubblicato nel 1981. Ciò vuol dire che il lettore, per avere una piena comprensione della storia, deve avere contezza di un incidente raccontato quasi quindici anni prima. Certo, è vero che le avventure di Daredevil non sono propriamente l'*Ulysses* di Joyce in quanto a complessità, pertanto il numero 324 resta intelligibile anche per chi non avesse letto la storia della morte di Elektra, e che la breve ricapitolazione degli eventi fornita nelle prime due tavole è più che sufficiente a comprendere il senso della storia. Ciò non altera il dato fondamentale: il numero 324 e il 168 sono parte di un unico flusso narrativo, che parte dal 1964 (data di pubblicazione del primo albo di Daredevil) e arriva fino ai giorni nostri.

La *continuity* però non riguarda solo le avventure dei singoli personaggi, ma abbraccia tutte le testate di uno stesso editore, e questo sin quasi dalle origini del fumetto supereroistico. Se infatti si fa in genere coincidere la nascita dei supereroi con la prima av-

anche a una distinzione di codici e stili: il fumetto *publisher-owned* corrisponde principalmente al fumetto di supereroi o a lunghe serie popolari come *Archie*, grandi narrazioni seriali il cui *selling-point* sta nella riconoscibilità dei propri personaggi più che nell'identità dell'autore. I fumetti Disney appartengono ovviamente al campo del fumetto *publisher-owned*.

ventura di Superman del 1938, già nel 1940 sul numero 3 di *All-Star Comics* lo sceneggiatore Gardner Fox fa incontrare eroi provenienti da diverse testate della Dc Comics e li riunisce in un'unica squadra, la Justice Society of America. In questo modo, si afferma l'idea che i protagonisti delle diverse testate di uno stesso editore abitino lo stesso mondo, esistano contemporaneamente all'interno di un unico universo narrativo che abbraccia tutte le loro avventure anche laddove queste sembrino indipendenti. L'idea ha immediatamente successo presso i lettori, ma è poi dagli anni Sessanta, soprattutto sugli albi pubblicati dalla Marvel Comics, che la pratica assume valore di regola, con frequenti incontri tra diversi protagonisti, personaggi secondari che passano continuamente da una testata all'altra, e una sequela estenuante di eventi *cross-over* che riuniscono tutti i personaggi più amati sotto il cielo di una stessa avventura. Ciò vuol dire che la *backstory* potenzialmente necessaria per seguire una storia non si limita solo alla testata di cui essa fa parte, ma può estendersi all'intero catalogo dell'editore. Douglas Wolk descrive questo meccanismo con un'efficace iperbole quando scrive: "you need a graduate degree in continuity to understand what's happening when you pick up a typical mainstream comic".²

3. Come funziona un fumetto Disney

A differenza del tipico fumetto americano *mainstream*, le storie Disney non presentano una *continuity*. La tipica storia Disney è costruita in modo tale che il nuovo lettore, che si suppone in età infantile, sia in grado di entrare immediatamente nel racconto, che non gli occorra nessuna informazione al di fuori di quelle fornite dalla storia stessa. Non c'è bisogno quindi di addentrarsi a ritroso in una storia editoriale quasi secolare (la prima rivista dedicata alle storie a fumetti con personaggi Disney è il *Mickey Mouse Magazine* del 1933, ma si risale al 1930 se si decide di conteggiare anche le

² Wolk, *Reading Comics*, 73.

strip pubblicate sui giornali) alla ricerca di rimandi e antecedenti per seguire una tipica storia Disney.

L'assenza di *continuity* dei fumetti Disney comporta anche che le storie possono essere lette in qualunque ordine. Se il tipico fumetto di supereroi presenta un flusso narrativo unico, i cui episodi vanno quindi fruiti grossomodo nella sequenza in cui sono stati pensati, una storia Disney è un meccanismo conchiuso, la cui parabola narrativa trova immancabilmente la sua conclusione entro l'ultima tavola. Un lettore può quindi prendere una storia di Paperino degli anni Settanta, poi una del 2010 e poi saltare a ritroso fino a una degli anni Cinquanta, senza che questo girovagare per i decenni determini inciampi nella sua fruizione del racconto.

La natura autoconclusiva delle storie a fumetti Disney implica però almeno due conseguenze rilevanti: esse riguardano, rispettivamente, la struttura della storia e la costruzione dei personaggi. Perché sia possibile che le storie mantengano una parvenza di coerenza tra loro anche se lette in qualunque ordine, è necessario infatti che la scrittura di un fumetto Disney segua certe regole. Innanzitutto, è vietato che nel corso della storia abbiano luogo eventi capaci di alterare lo status quo, di apportare cambiamenti significativi alla situazione di partenza. Se un lettore non può pensare di leggere un fumetto di supereroi ignorandone la *continuity* è perché di episodio in episodio si verificano continuamente eventi che alterano in modo più o meno significativo la situazione di partenza: i personaggi muoiono o resuscitano, perdono poteri o ne acquistano di nuovi, chiudono relazioni romantiche o ne iniziano di nuove, per tacere delle porte sorprendentemente girevoli che separano l'insieme degli eroi da quello dei *villain*.

Possiamo prendere in prestito la definizione coniata da Dan Savage e dire che lo sceneggiatore di un fumetto Disney deve attenersi alla regola del bravo campeggiatore: deve cioè portare via con sé, a fine campeggio, tutte le tracce della propria presenza. Così come il campeggiatore coscienzioso si premura di lasciare il luogo della permanenza così come lo ha trovato a inizio permanenza, anche l'autore di una storia Disney, fuor di metafora, deve premurarsi

prima di chiudere la sua storia di aver riportato i propri personaggi nella stessa situazione in cui si trovavano nella prima tavola. Se cambiamenti avvengono, vanno ricondotti all'ordine entro la fine della storia: se il deposito viene distrutto, se Paperino diventa ricco o Paperone povero, se Archimede chiude il suo laboratorio o i Bassotti abbandonano il crimine, questi cambiamenti vanno tutti riassorbiti, riportati alla normalità, prima che la scritta "fine" appaia in coda all'ultima vignetta.

Ciò accade perché, come nota Cannas, "I Paperi (e i Topi) costituiscono di fatto un sistema mitico [...] e la serie di narrazioni che ne scaturisce non funziona seguendo una scansione di tempo progressivo [...] ma secondo una logica circolare".³ I personaggi Disney funzionano infatti come personaggi del mito più che come personaggi romanzeschi. Se infatti la condizione materiale dei personaggi non può mutare alla fine della storia, questo vale anche per la loro caratterizzazione psicologica. Nessuna avventura potrà guarire Paperone dalla tirchieria, né Paperino da pigrizia e irascibilità. Questa immutabilità è incompatibile col racconto romanzesco. György Lukács, ad esempio, scrive che "la forma interna del romanzo è il cammino verso se stesso dell'individuo problematico, il lento progredire che [...] lo conduce ad una chiara conoscenza di sé".⁴ Dal protagonista romanzesco ci si aspetta quindi movimento, trasformazione, il progredire: dimensioni che sono precluse ai personaggi della Disney.

Nella sua celebre analisi di Superman, Umberto Eco coglie perfettamente il paradosso di un personaggio mitico che nasce nella "civiltà del romanzo".⁵ Nel racconto romanzesco la vicenda non è avvenuta prima del racconto, come nel mito, ma avviene mentre viene raccontata:⁶ mentre il personaggio del mito è caratterizzato dalla propria prevedibilità (deve essere capace, scrive

³ Cannas, "Dall'*Odissea* a *Guerre Stellari*", 18.

⁴ Lukács, *Teoria del romanzo*, 72.

⁵ Eco, *Apocalittici e integrati*, 229.

⁶ Eco, *Apocalittici e integrati*, 230.

Eco, di “immobilizzarsi in una sua fissità emblematica che lo renda facilmente riconoscibile”),⁷ da quello del romanzo il lettore si aspetta sviluppo, la capacità di lasciarsi trasformare dagli eventi. È interessante notare che, benché Eco parli di Superman, ormai le sue riflessioni non si adattano più granché bene al personaggio creato da Siegel e Shuster. Già solo l'esempio che Eco fa per descrivere l'immutabilità di Superman non è più valido. Eco infatti scrive: “se Superman sposasse Lois Lane farebbe [...] un [...] passo verso la morte, porrebbe una premessa irreversibile”.⁸ Eppure, Lois e Clark si sono effettivamente sposati in una storia del 1996, e oggi hanno anche un figlio adolescente, Jon Kent, che ha ovviamente presto assunto l'identità di Superboy. Questa incongruenza non si deve certo a un difetto di comprensione da parte di Eco, quanto al progressivo trasformarsi del suo oggetto di studio: quando Eco pubblica il suo studio su Superman, il personaggio è in realtà editorialmente ancora relativamente giovane, e lo stesso Eco sarebbe forse stato stupito dal sapere che le avventure del figlio di Krypton sarebbero andate avanti ancora per sessanta anni (e che tuttora non accennino a interrompersi) e di certo non poteva prevedere le evoluzioni che il mondo del fumetto supereroistico avrebbe subito negli anni successivi.

Le riflessioni di Eco, tuttavia, descrivono ancora perfettamente il fumetto Disney. Ad esempio, quando Eco dice che Superman è necessariamente caratterizzato da “la dimensione platonica dei suoi affetti” e da un “implicito voto di castità”,⁹ questo non è forse più vero per Superman, ma certo descrive bene l'universo di Paperi e Topi, fatto di eterni fidanzamenti platonici, di zii e nipoti e mai di genitori e figli. Ma soprattutto, la descrizione del tempo fumettistico secondo Eco fornisce degli utilissimi spunti per comprendere il funzionamento del fumetto Disney. Eco inquadra bene il paradosso fondamentale dell'eroe fumettistico: immobile

⁷ Eco, *Apocalittici e integrati*, 231.

⁸ Eco, *Apocalittici e integrati*, 239.

⁹ Eco, *Apocalittici e integrati*, 240.

e immutabile (Eco usa il termine “inconsumabile”)¹⁰ come gli eroi del mito, esso vive nell’epoca del romanzo e quindi perché i lettori possano accettarne le gesta è necessario che agisca nel presente, “nel mondo quotidiano e umano della temporalità”.¹¹ Perché questo paradosso si risolva è necessario che il racconto fumettistico rivoluzioni il tempo narrativo come normalmente lo concepiamo e che sfumi i rapporti temporali che intercorrono tra una storia e l’altra. I racconti a fumetti, scrive Eco, “si sviluppano così in una sorta di clima onirico [...] in cui appare estremamente confuso cosa sia avvenuto prima e cosa sia avvenuto dopo, e chi racconta riprende continuamente il filo della vicenda come se si fosse dimenticato di dire qualcosa e volesse aggiungere particolari a quanto aveva già detto”.¹² In questo modo, prosegue Eco, “il lettore [...] smarrisce la nozione dell’ordine temporale [...] e gli accade di vivere in un universo immaginativo in cui [...] le catene causali non siano aperte [...] e non abbia più senso quindi parlare di quell’ordine del tempo in base al quale descriviamo abitualmente gli accadimenti del macrocosmo”.¹³

4. *Don Rosa*

Questa lunga premessa è indispensabile per comprendere il senso del lavoro di Don Rosa. La particolarità della sua operazione narrativa sta infatti nel deliberato svincolarsi da queste premesse fondamentali: in *The Life and Times of Scrooge McDuck* (da qui in avanti per brevità *LO\$*), infatti, Rosa inserisce la *continuity* nel fumetto Disney. Si badi bene che Rosa non si limita a scrivere un ciclo di storie legate tra loro da *continuity* interna: operazioni del genere sono infatti state tentate, per quanto infrequentemente,

¹⁰ Eco, *Apocalittici e integrati*, 234.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Eco, *Apocalittici e integrati*, 238.

¹³ Eco, *Apocalittici e integrati*, 241.

anche da altri autori Disney. Rosa compie invece un'operazione più radicale: elabora infatti un disegno capace di imporre retrospettivamente (e, per certi versi, forzosamente) una *continuity* alle storie di Paperone di Carl Barks. Barks¹⁴ è stato per circa un quarto di secolo, tra i primi anni Quaranta e il suo pensionamento nel 1966, il principale (a tratti l'unico) autore di fumetti con protagonisti i Paperi della Disney, la cui caratterizzazione è in gran parte ancora oggi figlia del suo lavoro: a Barks si deve la creazione di gran parte del cast di comprimari piumati oltre che l'idea stessa di ambientare le loro storie nella fittizia città di Paperopoli (Duckburg). Ma la sua invenzione di gran lunga di maggior successo è proprio Paperone. Per scrivere *LO\$*, Rosa ha studiato tutte le storie di Paperone firmate da Barks (oltre quattrocento storie), e in esse ha isolato tutti i riferimenti all'infanzia e alla gioventù di Paperone, li ha collocati temporalmente e disposti in rigoroso ordine cronologico. A partire dalla cronistoria risultante da questa operazione, Rosa ha costruito il suo racconto, rappresentando e ampliando quelli che in Barks erano spesso solo accenni o riferimenti incidentali (in alcuni casi anche in contraddizione tra loro, visto che la preoccupazione della *continuity* non sfiorava affatto Barks) e colmando le lacune di sua iniziativa, nel tentativo di ottenere un resoconto esauriente ma soprattutto ufficiale, canonico, della vita di Paperone.

In questo modo, Rosa ottiene il risultato di mascherare sotto una facciata di ortodossia quella che in realtà è una radicale contravvenzione ad alcune regole del linguaggio disneyano. Da un lato, infatti, Rosa può a ben diritto sostenere di aver compiuto solo un'opera di filologia barksiana, rivendicando quindi la sua aderenza al lavoro del maestro. D'altro canto, i modi attraverso cui viene condotta questa operazione filologica lo portano a risultati profondamente diversi, nella struttura del racconto, dal modello

¹⁴ Un'introduzione più che estremamente generica alla figura di Barks sarebbe fuori luogo in questo contesto. Per un resoconto più sostanzioso della sua vita e un'eccellente analisi del suo lavoro si rimanda a *Carl Barks and the Disney Comic Book* di Thomas Andrae.

originario. Sistematizzando i riferimenti incidentali di Barks, Rosa infatti li storicizza: li cala nel tempo e nella Storia. Rosa, infatti, non si accontenta di sapere che Paperone ha fatto genericamente il cercatore d'oro in Australia, ma deve stabilire che ciò è avvenuto dal 1893 al 1896, dopo aver cercato diamanti in Sudafrica (1887-1889) e prima di trovare fortuna durante la corsa all'oro in Klondike (1896-1897). Siamo quindi all'opposto del tempo onirico descritto da Eco: in Rosa troviamo invece una sequenza di eventi temporalmente ordinati e legati tra loro da uno stretto rapporto causale.

Introducendo il tempo lineare, in contrapposizione a quello ciclico/onirico, Rosa allarga inevitabilmente il ventaglio dei temi che possono entrare nella sua storia. Innanzitutto, in questo modo fa ingresso nelle tavole del fumetto la morte, la grande bandita dal fumetto Disney:¹⁵ se nell'universo ciclico delle storie tradizionali il tempo non scorre e quindi Paperone può avere ottant'anni da quasi un secolo e Qui, Quo e Qua possono essere bambini per sempre, in *LO\$* il passare del tempo significa che inevitabilmente certi personaggi sono destinati a invecchiare e morire (e le tavole in cui Rosa racconta la morte dei genitori di Paperone sono senz'altro tra le più toccanti del suo lavoro). Allo stesso modo, lo scorrere del tempo altera in modo radicale la costruzione del personaggio principale: Paperone non è più un personaggio inconsumabile, ma è in continua trasformazione come un protagonista romanzesco. Anzi, possiamo considerare *LO\$* un romanzo di formazione, dal momento che traccia il percorso di Paperone da bambino a uomo (ancorché piumato).

Ma da dove nasce l'esigenza di Rosa di allargare il ventaglio tematico e il modello di protagonista offerto dal fumetto Disney, che pure è il suo linguaggio di elezione? Gli anni in cui Rosa scrive e pubblica *LO\$* sono anni di grande trasformazione per la reputazione critica del fumetto. Il 1992, che vede la pubblicazione del primo episodio della saga di Rosa, è anche l'anno in cui *MAUS* di Art Spiegelman vince il premio Pulitzer, probabilmente l'evento che

¹⁵ Cfr. Guglielmi, "Paperi e Topi alla ricerca dei temi perduti", 135.

più di ogni altro ha rappresentato uno spartiacque per la credibilità artistica del fumetto, da allora saldamente promosso al metaforico tavolo dei grandi delle forme letterarie. Ma questo è un fenomeno che investe anche il fumetto commerciale, e che parte almeno quindici anni prima dell'incoronazione di *MAUS*. È almeno dalla fine degli anni Settanta, infatti, che i fumetti di supereroi cercano di rivolgersi non più solo a un pubblico di bambini, per allargare il proprio mercato e anche, come suggerisce Douglas Wolk, per capitalizzare sulla vergogna di quegli adulti ancora appassionati ad una forma di intrattenimento considerata per bambini.¹⁶ Non si tratta ovviamente di un fenomeno esteso a ogni singola testata supereroistica, ma lavori come *The Dark Knight Returns* di Frank Miller o *Watchmen* di Moore e Gibbons soddisfano le esigenze di un pubblico innamorato del linguaggio del fumetto supereroistico ma attratto da un ventaglio di temi più variegato di quello fino ad allora tipicamente offerto dalle avventure degli eroi col mantello. In particolare, come nota anche Karin Kukkonen, è grazie al lavoro di alcuni autori del Regno Unito come Moore, Grant Morrison, Neil Gaiman e Gart Ennis, che il fumetto *mainstream* diventa un medium privilegiato per il *social commentary*.¹⁷

Il fumetto Disney resta impermeabile a questa trasformazione: violenza, sesso, politica, morte, sono tutti temi che restano, comprensibilmente, banditi dal mondo di Paperi e Topi. Ma questa impossibilità di rinnovamento tematico si traduce anche nell'incapacità di partecipare di questo rinnovato interesse da parte del pubblico adulto e quindi della rivalutazione critica che a esso si è accompagnata. Il fumetto Disney, dopo i fasti dell'epoca barksiana, ha visto calare in modo irrimediabile il proprio pubblico di lettori (almeno negli Stati Uniti: gode ancora di un grande successo di pubblico in Europa, soprattutto in Italia e Scandinavia, ma si tratta di una produzione diversa da quella statunitense, pensata e realizzata da *team* creativi locali per un pubblico locale). Inoltre, vige

¹⁶ Wolk, *Reading Comics*, 100-102.

¹⁷ Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels*, 119.

un sostanziale oblio critico nei confronti di questa produzione: il fumetto Disney, infatti, in pratica non compare nella bibliografia critica dedicata al fumetto americano. Carl Barks è stato l'autore di fumetti più letto negli Stati Uniti per almeno due decenni: la rivista che ospitava le storie di Barks, *Walt Disney's Comics and Stories*, passò nel corso di poco più di un decennio dalle 252.000 copie stampate nei primi anni Quaranta all'astronomica cifra di tre milioni di copie nel 1953.¹⁸ Ancora decenni più tardi, il celebre critico cinematografico Leonard Maltin parla di Barks come del "most popular writer-artist in the world".¹⁹ Eppure, nelle storie del fumetto di lui non c'è traccia: Wolk lo cita nel suo lavoro appena cinque volte, sempre in modo incidentale; Kukkonen nessuna. Bradford Wright, autore di una delle prime storie critiche del fumetto americano, esplicita questa esclusione sin dalle prime pagine del suo lavoro come una scelta programmatica, attribuendola proprio all'incapacità del fumetto Disney di intercettare un pubblico adulto: "I chose not to include the many funny animal [...] series in this study. [...] There is more fertile ground in exploring those comic books aimed at [...] readers who [...] have reached a developmental stage at which they are capable of perceiving texts within a broader social and political context".²⁰ Ancora nel 2006, Thomas Andrae ha buon gioco a presentare il suo lavoro come l'unico studio sul tema.²¹

Rosa ambisce a ribaltare questa situazione, proponendo la storia di Paperone come una grande epopea capace di raccontare l'essenza dell'identità americana. Questo proposito diventa particolarmente evidente se si guarda all'uso che Rosa fa nella sua storia della figura di Theodore Roosevelt.

¹⁸ Cfr. Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*, 6.

¹⁹ Maltin, "The Carl Barks Story".

²⁰ Wright, *Comic Book Nation*, xvii.

²¹ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*, 8.

5. *Roosevelt in Montana*

Theodore Roosevelt compare nel terzo capitolo di *LO\$*, ambientato intorno al 1882, vent'anni prima del suo ingresso alla Casa Bianca. Roosevelt vi compare quindi come un giovane uomo lontano dalla politica. A quel punto della storia, Paperone lavora come mandriano per un allevatore in Montana. Mentre si avventura da solo nelle *badlands* alla ricerca di un capo rubato, Paperone incontra il giovane Roosevelt, che sta dando la caccia a un grizzly. I due fanno rapidamente amicizia. Insieme catturano i ladri di bestiame, ma soprattutto hanno modo di parlare a lungo. Alla fine, Paperone trova nuova motivazione per le sue avventure nella retorica di Roosevelt della *strenuous life*. Dal canto suo, Roosevelt prende molto sul serio il commento di Paperone sul fatto che, con una parlantina così, dovrebbe proprio tornare in politica.

La presenza di Roosevelt in Montana in quel periodo (così come le sue battute di caccia al grizzly) è storicamente documentata. In particolare, in seguito a una dolorosissima tragedia personale e a una cocente delusione politica (rispettivamente la morte, a distanza di poche ore, della madre e della moglie Alice, appena ventitreenne, e la vittoria alle primarie repubblicane del 1884 di James Blaine che lo pose di fatto ai margini del partito) decide di abbandonare la politica, lasciare New York e trasferirsi in Montana in pianta stabile per darsi all'allevamento di bestiame. Non è un caso che Rosa decida di cogliere il futuro presidente proprio in questo momento particolare della sua vita. Se infatti l'esperienza fu economicamente catastrofica (il futuro presidente tornerà a New York dopo aver visto perire quasi tutti i suoi capi durante il rigido inverno del 1886, con una perdita stimata complessiva intorno agli 80.000 dollari), si rivelò invece altamente proficua sul piano umano e decisiva nel formare il carattere e la filosofia, ma soprattutto la concezione dell'identità americana, che da allora in avanti lo avrebbero accompagnato per tutta la vita.

Stando allo storico William Hazelgrove, Roosevelt nell'esperienza della vita oltre la frontiera vede soprattutto la realizzazione

concreta di alcuni miti sull'eccezionalità dell'esperienza americana come radicale esperimento di democrazia: "It was the mythic possibilities that pulled him in during the closing years of the frontier to find the truth about the American West, and, more importantly, about himself".²² Secondo Hazelgrove, Roosevelt scopre che oltre la frontiera è possibile esperire direttamente uno dei valori essenziali dell'americanità: "the infinite ability to remake oneself".²³ Libero dalle costrizioni della società l'uomo è libero di realizzare le proprie ambizioni senza condizionamenti esterni, e così anche un candidato improbabile come il giovane Roosevelt ("His skinny frame, glasses, chronic asthma, and undiagnosed heart condition made him an unlikely cowboy")²⁴ può diventare un provetto cowboy. Inoltre, l'unico criterio che guida questa capacità di reinvenzione e realizzazione è il valore dell'individuo. "In the wild all men [are] equals" scrive Hazelwood "and merit trump[s] all":²⁵ lì dove non valgono le costrizioni e gli squilibri artificiali della società, l'unico criterio è la capacità dell'individuo, e il merito è la sola discriminante del successo. In questo senso, lo spazio oltre la frontiera rappresenta plasticamente il mito fondativo degli stessi Stati Uniti: la nazione che nasce senza aristocrazia e in cui a tutti i cittadini viene accordata la stessa capacità di successo. Sta poi al valore del singolo realizzarla.²⁶

²² Hazelgrove, *Forging a President*, 61.

²³ Hazelgrove, *Forging a President*, 54.

²⁴ Hazelgrove, *Forging a President*, 37.

²⁵ Hazelgrove, *Forging a President*, 91.

²⁶ L'idea che a tutti venga offerta la stessa possibilità di realizzarsi è ovviamente un mito, un racconto ideologico slegato dalla realtà delle cose. Certo lo è dalla realtà di oggi, in cui la Frontiera non esiste più, ma già all'epoca di Roosevelt si trattava solo di un mito. Il giovane Theodore viene infatti da una famiglia di imprenditori di antica ricchezza, gode di una rendita annuale di 8000 dollari (circa 20.000 in valuta attuale) e può quindi permettersi di andare in Montana a sperperare i propri risparmi in una fallimentare iniziativa imprenditoriale salvo poi tornare tranquillamente a New York e riprendere la propria carriera politica con una serenità impossibile per chi non avesse le risorse economiche dei Roosevelt.

Per Roosevelt, avere successo a dispetto delle avversità non è solo un'occasione, ma una centrale esperienza pedagogica e addirittura un dovere morale per l'uomo americano. Nel 1899, Roosevelt espose questa sua filosofia in un discorso, noto come "The Strenuous Life", che gli storici concordano nell'indicare come la più compiuta definizione dell'ideologia del futuro presidente.²⁷ All'uditorio di Chicago, Roosevelt disse che "the highest form of success [...] comes, not to the man who desires mere easy peace, but to the man who does not shrink from danger, from hardship, or from bitter toil, and who out of these wins the splendid ultimate triumph".²⁸ Il vero successo sta nella possibilità di mettere alla prova il proprio talento, nel superare le avversità con la forza del proprio lavoro, nell'occasione di dare piena realizzazione alle proprie capacità attraverso questo scontro. E questa per Roosevelt non è solo una generica indicazione del valore pedagogico del duro lavoro, ma il fondamento essenziale dell'identità dell'uomo americano.

6. *Il Presidente e il Paperone*

È a questa visione mitica dell'americanità che Rosa intende ricongiungersi. Attraverso l'accostamento con Roosevelt, Rosa intende proporre Paperone come rappresentante ideale di questi valori.

L'accostamento, a ben vedere, comincia qualche tavola prima che Roosevelt faccia il suo effettivo ingresso in scena. Lo storico Clay Risen riporta questo aneddoto sull'arrivo di Roosevelt in Montana.²⁹ Al suo arrivo nella cittadina di Medora, Roosevelt viene immediatamente riconosciuto come un forestiero: l'eloquio forbito, gli abiti lindi, e soprattutto gli occhiali (di cui il futuro presidente non poteva fare a meno a causa della grave miopia, ma che non

²⁷ Cfr. Risen, *The Crowded Hour*, 283; Dalton, *Theodore Roosevelt: A Strenuous Life*, 183.

²⁸ Roosevelt, "The Strenuous Life".

²⁹ Risen, *The Crowded Hour*, 26.

erano in uso nel West e contribuivano a marcarlo immediatamente come un *Easterner*)³⁰ lo denunciano subito come qualcuno che non appartiene a quei luoghi. I locali decidono quindi di giocare uno scherzo ai danni di questo damerino di città, e quando Roosevelt entra nello spaccio del paese, sostituiscono il suo cavallo con uno molto simile ma non domato. Il futuro presidente non si accorge dello scambio e, prevedibilmente, viene subito disarcionato. A quel punto è con un certo stupore che i locali osservano il forestiero rialzarsi senza un lamento e rimontare immediatamente in sella al cavallo, solo per ritrovarsi subito di nuovo per terra. La scena si ripete alcune volte, finché l'animale, stanco, non si lascia cavalcare: nell'incredulità dei locali, il cavallo è domato. Ed è così che l'occhialuto damerino di città guadagna lo stupefatto rispetto della gente di Medora.

Questa scena si ripete con schiacciante uniformità di dettagli in *LO\$*. Anche Paperone, infatti, al suo arrivo in Montana alla ricerca di lavoro come bovaro, è decisamente un pesce fuor d'acqua: tanto per cominciare è scozzese, e poi non ha nessuna esperienza come mandriano, dal momento che fino a quel punto ha lavorato solo trasportando merci via battello sul Mississippi. Per provare le sue capacità gli viene allora proposto un particolare colloquio di lavoro: se riesce a non farsi disarcionare da una temibile cavalla significativamente chiamata *Widowmaker*, il posto è suo. Paperone, che pure, come la sua voce-pensiero ci informa, non è mai salito in groppa a un cavallo, non si dà per vinto e, dopo una di quelle scennette *slapstick* che sono tipiche del repertorio comico di Rosa, riesce a domare l'animale. Le somiglianze con l'aneddoto rooseveltiano sono chiare. La comune presenza di un cavallo da domare non fa che rendere la corrispondenza più evidente, ma l'implicita morale di queste scene è la stessa: nel West (e di conseguenza in America) importano solo il merito e il valore del singolo, e chiunque, con le proprie capacità e col duro lavoro, può raggiungere qualunque obiettivo. E quindi anche un papero scozzese che non ha mai visto

³⁰ Hazelgrove, *Forging a President*, 73.

una prateria o un intellettuale di Harvard con gli occhiali possono diventare dei perfetti cowboy finché hanno il coraggio e la forza di applicarsi.

La compenetrazione tra i valori di Roosevelt e le azioni di Paperone si fa più profonda, naturalmente, col loro incontro. I due insieme vivono un'avventura rocambolesca che si conclude con un comico inseguimento circolare che coinvolge indiani, ladri di bestiame, cowboy, bufali, cavalli e persino un grizzly. Ma in mezzo a tanta concitata azione, Rosa si ritaglia lo spazio per permettere ai due personaggi di legare, raccontarsi la propria vita e confrontare i propri valori. Rosa è un disegnatore con un grande gusto per la rappresentazione del movimento, ed è raro che costruisca una tavola senza infilarci dentro qualcuno che cade, qualcosa che esplose o un qualche altro tipo di *gag* visiva basata sull'azione. Eppure, dedica un'intera tavola a raccontare il confronto tra i due personaggi: si tratta di un momento di racconto estremamente statico, solo una serie di inquadrature che ritraggono il presidente e il suo nuovo amico piumato a cavallo con il panorama delle *badlands* sullo sfondo. L'enfasi è tutta sul dialogo: Paperone confessa a Roosevelt la propria frustrazione, sono già anni che lavora e ancora non ha cavato un ragno dal buco, è fortunato l'amico a essere nato ricco. Roosevelt ribatte: "to *make yourself rich through the glory of hard work, with the beat of a hardy life in your veins... by Godfrey! That's an accomplishment!*"³¹ In una battuta, Rosa ha riassunto la retorica rooseveltiana della *strenuous life*, una lezione che produce una fortissima impressione su Paperone e che muoverà di lì in avanti le sue azioni.

Questo viene confermato durante il loro secondo incontro. Il presidente e il paperino infatti incrociano di nuovo le proprie strade (attraverso una rocambolesca serie di coincidenze che non vale la pena riassumere in questa sede) nel capitolo 10 di *LO\$*. Sono passati vent'anni e i due personaggi hanno fatto molta strada: Roosevelt è finalmente presidente, mentre Paperone ha appena messo insieme

³¹ Rosa, *The Complete LO\$*.

il suo primo milione di dollari. I due si riabbracciano, si siedono attorno al fuoco e cominciano a scambiarsi storie delle rispettive avventure, e alla fine Paperone rintraccia esplicitamente le origini della propria etica del lavoro e del proprio successo negli insegnamenti che gli ha impartito il presidente tanti anni prima: “you taught me the glory of hard work and to always be a square dealer”.³² In questo modo, Paperone si pone esplicitamente come l’incarnazione, l’esempio vivente dei valori americani professati da Roosevelt.

Che la ricchezza sia subordinata all’esperienza, che il patrimonio di Paperone non abbia valore di per sé ma sia subordinato alle avventure che lo hanno generato è evidente dalla riformulazione che Rosa fa del celebre deposito di Paperone. Nell’ultimo volume della saga, infatti, un Paperone ormai anziano spiega ai nipoti che il deposito non contiene in realtà tutto il suo denaro (ha infatti proprietà, beni finanziari e depositi bancari in tutto il mondo), ma solo una parte molto specifica di esso: quello che è frutto diretto delle sue avventure. Guardando con aria sognante il mare di monete e banconote che si stende davanti a lui, Paperone spiega ai nipoti: “this is the money I earned *myself... alone... while I traveled the globe for 59 years, single-handedly discovering mines and starting businesses! Each coin in this bin has a meaning to me! Each is a souvenir, a trophy of my grit, a monument to my glory!*”³³ Le ricchezze custodite nel deposito hanno un valore ulteriore, molto superiore a quello economico: sono la testimonianza del suo valore di uomo (in termini protestanti possiamo dire che sono il segno della salvezza) e la battuta sottolinea significativamente tre volte (“*myself*”, “*alone*”, “*single-handedly*”) la natura individuale e personale dei successi di Paperone.

La vita di Paperone allora non è più solo una storia di arricchimento, ma l’epopea dell’identità americana, la rappresentazione delle vette che può toccare l’uomo che abbia abbracciato l’etica

³² Rosa, *The Complete LO\$*.

³³ Rosa, *The Complete LO\$*.

della *strenuous life*. Nel momento però in cui Rosa propone la storia di Paperone e il fumetto Disney come il veicolo ideale per la rappresentazione di questo modello valoriale, lo fa anche adottando una prospettiva agiografica che cela i lati oscuri di questa retorica. In questo senso, compie un'operazione di retroguardia rispetto ai fumetti che pochi anni prima avevano elevato lo status reputazionale del linguaggio fumettistico, che, per le parole di Kukkonen “undid the comics' confinement in popular cultures”.³⁴ Più o meno negli stessi anni che vedono la pubblicazione di *LO\$*, ad esempio, *Preacher* di Ennis e Dillon opera una celebrazione del mito del West non dissimile tematicamente da quella di Rosa, ma adottando un'ottica revisionista capace di svelare quanta violenza si celi in quel mito.

Ma Rosa si mostra più sordo rispetto ai lati oscuri del sogno americano anche rispetto al suo diretto maestro. Se infatti Andrae nota che già nel lavoro di Barks Paperone è un emblema dell'etica protestante,³⁵ è anche vero che questa identificazione è meno univocamente positiva di quanto non avvenga in *LO\$*. Non dimentichiamo che Barks creò Paperone come *villain* occasionale, salvo poi decidere, visto l'enorme successo riscosso, di promuoverlo a protagonista. In particolare, Barks è sensibile alle implicazioni imperialistiche del personaggio di Paperone in un modo che sembra sfuggire a Rosa.

Per via dello statuto particolare di cui godeva all'interno della complessa architettura industriale della Disney, Barks poteva infatti godere di una relativa autonomia. Economiche da produrre, ma anche molto meno rilevanti del comparto audiovisivo o dei parchi, le storie di Barks venivano realizzate in relativa libertà rispetto al capillare controllo ideologico esercitato dai vertici dell'azienda sui propri prodotti di punta. Ciò vuol dire che mentre la Disney maggiore, come ricostruisce Andrea Carosso, celebrava con la costruzione dei parchi e la produzione di documentari una visione

³⁴ Kukkonen, *Studying Comics and Graphic Novels*, 119.

³⁵ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*, 93.

agiografica della conquista della frontiera,³⁶ nelle sue storie Barks tracciava un ritratto cupo dell'espansione dell'uomo bianco, descritto spesso come il fattore corruttore destinato a distruggere l'idillio della natura. È stato Thomas Andrae a individuare al cuore del lavoro di Barks l'intenzione di rappresentare la "nihilistic obsession with destruction that lies at the heart of western civilization's quest for power and domination over humanity and nature",³⁷ ipotesi che trova riscontro anche in alcune dichiarazioni dell'autore: "I think the conquest of the West was a disgusting shame, the senseless fecundity of white immigrants to the New World is the calamity of the ages".³⁸ Nella tipica storia di avventura di Carl Barks, Paperone viene a sapere dell'esistenza di un tesoro in qualche remoto luogo del mondo e coopta i nipoti, in cambio di uno stipendio minimo, per recuperarlo insieme a lui. Durante il viaggio, che permette a Barks di illustrare con profusione di dettagli i paesaggi esotici che tanto lo affascinarono, la presenza dei Paperi agisce inevitabilmente come fattore distruttivo sull'ambiente di destinazione.

Nel momento in cui Rosa sceglie il modello rooseveltiano come base ideologica del proprio lavoro, si allinea invece a una dottrina strettamente legata a una concezione imperialista del ruolo degli Stati Uniti. L'ideologia della *strenuous life*, infatti, era per Roosevelt il principio retorico che motivava una politica estera di abbandono dell'isolazionismo. Quando Roosevelt pronuncia "The Strenuous Life" è rientrato da pochi mesi dalla Guerra ispano-americana, che aveva fatto di lui una figura nazionale di primo piano (circa un anno dopo otterrà la vicepresidenza). Il conflitto che oppose gli Stati Uniti alla Spagna per il controllo di Cuba fu un momento di svolta per la politica estera statunitense: fu il momento in cui gli Stati Uniti, esaurita la corsa alla frontiera e quindi la spinta propulsiva all'espansione interna, si aprirono al mondo ed entrarono per la prima

³⁶ Carosso, "Disney e la (ri)scrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda".

³⁷ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*, 126.

³⁸ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*, 17.

volta in conflitto con una grande potenza europea (ancorché in declino). Molti storici concordano nell'indicare in questo conflitto l'inizio della trasformazione degli Stati Uniti in un impero globale.³⁹ Roosevelt, che dell'ingresso in guerra era stato un acceso fautore e che aveva lasciato il suo incarico di viceministro della Marina per prendervi parte in prima persona, fu anche un deciso sostenitore della necessità degli Stati Uniti di intensificare il proprio impegno all'estero. La retorica della *strenuous life* è il sostegno ideologico sul quale si fonda questa politica. Essa infatti si applica all'individuo così come alla nazione, e sul piano nazionale si traduce nella necessità di assumersi le proprie responsabilità internazionali: "let us, as we value our own self-respect, face the responsibilities [that confront us in Hawaii, Cuba, Puerto Rico, and the Philippines] with proper seriousness, courage, and high resolve".⁴⁰

7. *Bombie the Zombie*

La distanza tra i due autori risulta particolarmente evidente se guardiamo alla riformulazione che Rosa opera del personaggio di Gongoro (*Bombie the Zombie*), creato da Barks per la storia "Voodoo Hoodoo" del 1949. Gongoro è uno zombie (in senso pre-romeriano, quindi non un morto vivente affamato di carne umana, ma uno schiavo immortale assoggettato alla volontà di uno stregone) che fa la sua comparsa a Paperopoli per tormentare Paperino. Ben presto si scopre che il vero destinatario della maledizione di Gongoro è Paperone che, decenni prima, si è impadronito della terra sacra di una tribù africana assoldando degli energumeni perché scacciassero con la forza gli indigeni. Lo stregone Matumbo (*Foola Zoola*) evoca allora Gongoro per vendicarsi, ma la creatura, giunta a Paperopoli decenni dopo, non riconosce un Paperone ormai invecchiato e volge le proprie sgradite attenzioni

³⁹ Risen, *The Crowded Hour*, 10.

⁴⁰ Roosevelt, "The Strenuous Life".

verso Paperino. Andrae nota correttamente che il personaggio rappresenta il rimosso della colpa coloniale: “Voodoo Hoodoo’ is remarkable for its foregrounding of American imperialism and the way it haunts the American imagination”.⁴¹ Barks infatti non caratterizza Gongoro come una creatura orrificica e inquietante, ma gli conferisce piuttosto un’aria desolata, malinconica. Qui, Quo e Qua, che nelle storie di Barks frequentemente incarnano la voce della ragione in contrasto con le intemperanze degli zii, prendono la creatura in simpatia e si propongono di riportarlo a casa in Africa. Tutto, nella storia, lascia intendere che Gongoro sia una vittima della maledizione tanto quanto Paperino.

Rosa, coerentemente col suo progetto di rappresentare gli episodi della vita di Paperone accennati da Barks, mette in scena anche la storia del furto della terra sacra, ma dandole una connotazione specifica. Gongoro diventa infatti esplicitamente il simbolo di una colpa che tormenta Paperone per tutta la vita, ma la colpa in questione non è lo sfruttamento coloniale, bensì la disonestà. Il furto della terra tormenta Paperone perché è l’unico atto di disonestà compiuto nella sua vita, e Rosa lo stabilisce chiaramente in più di un passaggio: “So, on a dark day in darkest Africa, Scrooge McDuck committed the *only* dishonest deed of his entire life... one that would *haunt* him for years to come!”;⁴² e poi più avanti per bocca dello stesso Paperone in uno dei suoi successivi incontri con Gongoro: “my *one* foul deed, coming back to haunt me, over and over!”.⁴³ La disonestà è grave perché è una violazione dell’etica rooseveltiana: se il senso della ricchezza è la manifestazione del proprio talento, arricchirsi imbrogliando è un atto di corruzione inaccettabile. È interessante notare che però in Barks Paperone non mostra neppure un vago senso di colpa per il furto. Anzi, quando racconta la storia ai nipoti lo fa tra grandi risate e con un palese senso di compiacimento. Quello che sembra dire Rosa è che il

⁴¹ Andrae, *Carl Barks and the Disney Comic Book*, 142.

⁴² Rosa, *The Complete LO\$*.

⁴³ Rosa, *The Complete LO\$*.

problema non è l'acquisizione della terra degli indigeni di per sé, ma il fatto che questa sia stata condotta con mezzi disonesti. Barks, al contrario, suggerisce che l'impresa coloniale è intrinsecamente un'operazione fatta di violenza e sopraffazione.

Rosa opera una riformulazione del linguaggio fumettistico disneyano nel tentativo di allargarne la portata tematica e riscattarlo dall'oblio critico. Concepisce allora *LO\$* come una grande epopea storica e Paperone come il veicolo privilegiato per incarnare lo spirito americano. La presenza di Theodore Roosevelt come mentore di Paperone e la retorica della *strenuous life* come motore della sua azione serve quindi a fornire un radicamento ideologico alla parabola di Paperone. Aderire in modo acritico alla retorica della *strenuous life* significa però sottoscrivere quello che è anche uno dei fondamenti ideologici dell'imperialismo statunitense.

Bibliografia

- Andrae, Thomas. *Carl Barks and the Disney Comic Book: Unmasking the Myth of Modernity*. Jackson: University of Mississippi Press, 2006.
- Argiolas, Pierpaolo, Andrea Cannas, Giovanni Distefano, e Marina Guglielmi. *Le grandi parodie Disney ovvero i Classici fra le nuvole*. Roma: Nicola Pesce Editore, 2013.
- Carosso, Andrea. "Disney e la (ri)scrittura della Frontiera nell'America della Guerra fredda". *L'invenzione del west(ern): Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*. A cura di Stefano Rosso. Verona: Ombre Corte, 2010. 96-107.
- Dalton, Kathleen. *Theodore Roosevelt: A Strenuous Life*. New York: Random House, 2004.
- Eco, Umberto. *Apocalittici e integrati*. Milano: Bompiani, 1964.
- Hazelgrove, William. *Forging a President: How the Wild West Created Teddy Roosevelt*. Washington: Regnery Publishing, 2017.
- Kukkonen, Karin. *Studying Comics and Graphic Novels*. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.
- Lukács, György. *Teoria del romanzo*. Milano: SE, 1999.
- Maltin, Leonard. "The Carl Barks Story: The Creator of Uncle Scrooge Moves into the Limelight". *Disney News* 19.1 (Winter 1983-1984). <http://www.mainstgazette.com/2008/10/carl-barks-story.html>. Ultimo accesso il 15 marzo 2022.
- Risen, Clay. *The Crowded Hour: Theodore Roosevelt, the Rough Riders, and the Dawn of the American Century*. New York: Scribner, 2019.
- Rosa, Don. *The Complete Life and Times of Scrooge McDuck*. Seattle: Fantagraphics Press, 2019. [ebook].
- Roosevelt, Theodore. "The Strenuous Life". *The Strenuous Life: Essays and Addresses*. Bartleby.com (1998). <https://www.bartleby.com/58/>. Ultimo accesso il 15 marzo 2022.

Wolk, Douglas. *Reading Comics: How Graphic Novels Work and What They Mean*. Boston: Da Capo Press, 2007.

Wright, Bradford. *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. Baltimore: Johns Hopkins University, 2001.

DA DISTRUTTORE DI MONDI A SALVATORE DELL'UMANITÀ:
LE DUE FACCE DELLA SCIENZA IN *THE OPPENHEIMER ALTERNATIVE*
DI ROBERT J. SAWYER

Valentina Romanzi

1. *Introduzione*

Uno dei più longevi e accesi dibattiti negli studi americani riguarda gli elementi costitutivi dell'identità statunitense. Da quando J. Hector St. John de Crèvecoeur ne tratteggì l'*ethos* in *Lettere di un coltivatore americano* (1782), si porta avanti una conversazione articolata, controversa e, in ultima battuta, mai risolutiva in merito a cosa renda tale un americano. De Crèvecoeur, nella terza epistola, evidenzia l'operosità, la libertà, l'individualismo, l'eguaglianza e l'assimilazione come tratti tipici dell'americano ideale¹ – elementi che convergono all'interno del cosiddetto eccezionalismo americano, una dottrina che, includendo (e secolarizzando) anche i precetti del Destino manifesto, da secoli guida le scelte politiche e sociali americane sia interne sia internazionali.² Secondo Robert Tomes, le

¹ De Crèvecoeur, *Letters from an American Farmer*, 31-57.

² Il termine Destino manifesto, coniato da John O'Sullivan in un suo articolo del 1845 sul *Democratic Review* per celebrare l'annessione del Texas agli Stati Uniti, è usato per descrivere l'apparente destino della nazione a "overspread the continent allotted by Providence for the free development of [its] yearly multiplying millions" (O'Sullivan, "Annexation", 5). Nonostante l'origine ottocentesca dell'espressione, la dottrina racchiude elementi risalenti ai primi colonizzatori puritani dell'inizio del XVII secolo. Essa evidenzia il legame tra natura e religione nella formazione dell'identità americana, sottolineando la convinzione che

radici dell'eccezionalismo americano sono dunque da rintracciarsi nella concezione puritana dell'America come terra promessa, un luogo che avrebbe incoraggiato l'individuo a cogliere (e a creare) opportunità per se stesso.³ Tomes, tuttavia, collega l'eccezionalismo americano non solo a una visione religiosa (o pseudo-profetica) della nazione, ma anche alla dottrina del diritto naturale e alla filosofia illuminista, che portano a una "vision for a new nation based on progress; individual freedoms; a weak executive branch constrained by a legislative body; and a national purpose based on the reasoned pursuit of prosperity".⁴ A sua volta, Daniel Bell indica come l'"American supremacy has been made possible only through applied science",⁵ che a sua volta ha ispirato il progresso – sia economico che culturale – nella forma delle grandi aziende americane e il modo in cui sono amministrate, mettendo dunque in luce l'importanza storica del progresso (scientifico e tecnologico) non solo come concetto astratto o ideale a cui l'individuo può aspirare, ma anche e soprattutto nella sua applicazione a scopi utilitaristici (commerciali, in questo caso, ma anche militari e governativi) che hanno diretta conseguenza sull'identità culturale americana.

il popolo americano avesse ricevuto in dono una terra "libera", da conquistare per soddisfare il volere di Dio. Nonostante il suo ruolo fondamentale nell'evoluzione dell'eccezionalismo americano, la dottrina del Destino manifesto ha iniziato a essere accantonata con la progressiva secolarizzazione dell'eccezionalismo americano all'inizio del XX secolo (Tomes, "American Exceptionalism in the Twenty-First Century", 36). Il declino della dottrina del Destino manifesto è stato collegato alla chiusura della Frontiera, dato che era stata intesa come "continental predestination, not overseas power" (Bell, "The End of American Exceptionalism", 202). Ciò nonostante, l'eccezionalismo americano non ha mai del tutto abbandonato gli ideali originariamente imposti dalla dottrina del Destino manifesto, predicando che le azioni che ispirava fossero "for the greater good", per esportare democrazia, per assicurare un mondo più libero e migliore per tutti, per realizzare il ruolo degli Stati Uniti come redentore del mondo (Bell, "The End of American Exceptionalism", 202).

³ Tomes, "American Exceptionalism in the Twenty-First Century", 30.

⁴ Tomes, "American Exceptionalism in the Twenty-First Century", 31.

⁵ Bell, "The End of American Exceptionalism", 196.

Considerati questi primi accenni alle radici puritane dell'eccezionalismo americano e alla successiva introduzione del concetto di progresso nell'*ethos* della nazione, possiamo iniziare a intuire che progresso scientifico e religione non si escludano a vicenda, ma piuttosto concorrano, ciascuno a loro modo, a sviluppare e caratterizzare l'identità americana. Lo indica già Leo Marx nel suo *The Machine in the Garden* (1964) – che useremo più avanti per l'analisi testuale – quando suggerisce che i Puritani preferissero un ritratto dell'America come *wilderness* in cui manipolare e imbrigliare le forze della natura, invece di una sua rappresentazione idillica, in cui la vita sarebbe stata facile, dolce e di certo non laboriosa.⁶

La cieca fede degli Stati Uniti nella propria eccezionalità rispetto alle altre nazioni e culture, caposaldo della *leadership* americana dal termine dell'isolazionismo che aveva caratterizzato il primo secolo di vita del paese,⁷ ha perdurato – con diversi livelli di entusiasmo – per tutto il XX secolo.⁸ Ciò nonostante, negli ultimi due decenni risulta essere sempre più frequentemente messa in dubbio, a livello

⁶ Marx, *The Machine in the Garden*, 43.

⁷ Si tende a fissare il cambiamento di rotta delle politiche isolazioniste americane in corrispondenza della Guerra ispano-americana del 1898 oppure con l'intervento statunitense nella Prima guerra mondiale.

⁸ Nonostante la generale tendenza in ambito interno a continuare a credere nell'eccezionalità degli Stati Uniti, questa è principalmente un'autorappresentazione celebrativa e distorta di una nazione che ha spesso distolto lo sguardo dalle sue gravissime fratture interne, sia a livello politico che culturale. Geoffrey Hodgson, nel suo *The Myth of American Exceptionalism* (2009), prova come ci sia ben poco di reale nel mito dell'eccezionalismo americano. Per tutto il XX secolo, d'altro canto, si sono susseguiti momenti di grande celebrazione della nazione (si veda, ad esempio Henry Luce e il suo articolo del 1941 in cui proclamava il Novecento "il secolo americano", o il recupero dell'eccezionalismo da parte della destra americana da Reagan in poi) e momenti in cui questo mito è stato messo in dubbio prima dai movimenti culturali e poi dall'accademia, come durante le lotte per i diritti civili negli anni Sessanta e, soprattutto, durante la guerra del Vietnam. Su questo si veda il sopracitato Bell, che scriveva del declino dell'eccezionalismo già nel 1977.

internazionale quanto nazionale. La stampa ne parla,⁹ ne parlano gli accademici.¹⁰ Gli Stati Uniti sembrano attraversare un momento di crisi d'identità, in bilico tra un ideale a lungo propagandato e idolatrato e una realtà ben lontana da esso.

In quanto segue non ho pretese di espandere il dibattito sull'identità americana, ma mi propongo di esplorare la funzione del progresso e dell'apocalisse in quanto suoi elementi caratterizzanti. Nonostante l'apparente lontananza di questi due concetti, esiste tra di loro una correlazione forte. Nelle sezioni che seguono, vedremo come la fede nel progresso e la credenza nell'apocalisse si siano (s)bilanciate nel corso della storia americana, come abbiano delineato e influenzato la percezione degli Stati Uniti in quanto nazione e in quanto popolo, e come la crisi dell'identità americana degli ultimi vent'anni scaturisca almeno in parte da essi. Lo faremo, nella sezione centrale di questo saggio, analizzando un recentissimo lavoro dell'autore canadese Robert J. Sawyer, *The Oppenheimer Alternative* (2020). Opera a metà tra romanzo storico e fantascienza, si inserisce nel genere delle *alternate histories*, anche note come ucronie, nonostante l'autore preferisca la denominazione *secret history*.¹¹ La diegesi mette in scena allo stesso tempo l'incredibile potere della scienza e l'inarrestabile avvento della fine del mondo. Ne seguiremo quindi le vicende, così da mettere in luce il *continuum* tra progresso e apocalisse, sottolineando quanto la scienza possa portare benefici e distruzione allo stesso tempo.

⁹ Si veda ad esempio Cambanis, "The End of American Exceptionalism", *Foreign Affairs* (28 febbraio 2020); Levitz, "American Exceptionalism Is a Dangerous Myth", *Intelligencer* (2 gennaio 2020); Zeitz, "How Trump Is Making Us Rethink American Exceptionalism", *Politico* (7 gennaio 2018).

¹⁰ Si vedano Romanzi, *American Nightmares* (2022) e "The Fractured States of America", a cura di Toscano e Romanzi (2022). Ma anche Sieber, *Second-Rate Nation* (2005); Hodgson, *The Myth of American Exceptionalism* (2009); Pease, *The New American Exceptionalism* (2009) e il sopraccitato Tomes.

¹¹ Si veda il blog dell'autore su questo: <https://www.sfwriter.com/proabook.htm>.

2. *Progresso e/o apocalisse*

Progresso e apocalisse sono concetti che hanno da lungo tempo invaso la sfera pubblica e, come spesso accade in questi casi, il loro significato profondo e completo è a volte stato sacrificato per lasciare spazio a una versione epurata e superficiale. È pertanto necessario riaffermare cosa si intenda veramente con essi, in modo da poterli poi rintracciare nella nostra analisi testuale.

2.1 *Progresso*

Il concetto di progresso è stato esplorato da studiosi dei più disparati campi d'indagine. In quanto segue, faremo affidamento sulla prospettiva antropologica di Ronald Wright e quella filosofica di Reinhart Koselleck. Wright, basandosi su una definizione elaborata dallo storico Sidney Pollard, descrive il progresso come “the assumption that a pattern of change exists in the history of mankind, [...] that it consists of irreversible changes in one direction only, and that this direction is towards improvement”.¹² Tuttavia, mette in guardia l'autore, il progresso “has also become dangerous. Progress has an internal logic that can lead beyond reason to catastrophe. A seductive trail of successes may end in a trap”.¹³ Similmente, Koselleck avvicina al concetto di progresso quello di declino. Storicamente, essi si configuravano come “concepts of succession”:¹⁴ il progresso prevedeva un'elevazione qualitativa che a sua volta provocava una caduta, da cui si ricominciava metaforicamente a salire. Progresso e declino erano concetti di pari valore: allo stesso tempo, l'uno la causa e la conseguenza dell'altro. Con l'avvento dell'Illuminismo, tuttavia, il progresso si temporalizza: non implica più maggiore qualità, ma soltanto un avanzamento

¹² Wright, *A Short History of Progress*, 3.

¹³ Wright, *A Short History of Progress*, 5.

¹⁴ Koselleck, “‘Progress’ and ‘Decline’”, 221.

cronologico.¹⁵ Nel momento storico in cui la ragione sostituisce la religione in quanto massima aspirazione dell'uomo, essa pretende un'infinita spinta alla perfezione, un continuo sforzo per migliorare l'umanità. Il declino, pertanto, non può essere l'equa controparte del progresso razionale. Nonostante non possa essere del tutto rimosso, il suo valore è diminuito ed esso è inteso come una breve battuta d'arresto che ispirerà ancora più progresso. Di fatto, spiega Koselleck, il declino diviene *parte* del progresso, una sua componente che così ridotta fa spazio alla trasformazione del progresso in un concetto universale. Dall'Illuminismo in avanti, anche lo scopo del progresso perde nitidezza: se fino a quel momento si poteva aspirare a un chiaro obiettivo da raggiungere e, quindi, da completare, con l'Illuminismo l'attenzione si sposta dal raggiungimento dell'obiettivo alla pratica stessa dell'avanzare. Il progresso, dunque, diventa una successione di tappe di un autotelico ed eterno progredire. E attorno al progresso si sviluppa la modernità.¹⁶ Wright si allinea a questa concezione del progresso, definendolo una "practical faith [that] has ramified and hardened into an ideology—a secular religion which, like the religions that progress has challenged, is blind to certain flaws in its credentials. Progress, therefore, has become 'myth' in the anthropological sense".¹⁷ Non vi è nazione al mondo che abbia abbracciato il progresso come mito fondativo, spirito guida e religione secolare più degli Stati Uniti. Come ricordano eloquentemente Matthew Barrett Gross e Mel Gilles, "The idea of humankind's material progress through history, rediscovered by European thinkers during the Enlightenment, greatly influenced the Calvinist ethic of hard work and industry among America's earliest religious settlers".¹⁸ Lo stesso istinto a progredire caratterizza l'espansione verso ovest fino alla chiusura della Frontiera, come ricorda in un noto saggio Frederick Jackson

¹⁵ Koselleck, "Progress' and 'Decline'", 226-227.

¹⁶ Koselleck, "Progress' and 'Decline'", 229-230.

¹⁷ Wright, *A Short History of Progress*, 4.

¹⁸ Gross and Gilles, *The Last Myth*, posizione Kindle 1313.

Turner,¹⁹ movimento che si trasforma da geografico a socio-politico con la conquista degli ultimi territori non ancora annessi. D'altro canto, Turner preannunciava che gli Stati Uniti non si sarebbero fermati con la chiusura della Frontiera:

Since the days when the fleet of Columbus sailed into the waters of the New World, America has been another name for opportunity, and the people of the United States have taken their tone from the incessant expansion which has not only been open but has even been forced upon them. He would be a rash prophet who should assert that the expansive character of American life has now entirely ceased. Movement has been its dominant fact, and, unless this training has no effect upon a people, the American energy will continually demand a wider field for its exercise.²⁰

Questa spinta a progredire si concretizza non solo nelle scelte politiche interventzioniste del XX e XXI secolo, ma anche nella superiorità industriale e tecnologica americana per tutto l'Ottocento e Novecento (si pensi al ruolo della ferrovia nell'immaginario del paese),²¹ ora messa in pericolo dalle grandi economie emergenti come la Cina. Uno dei più noti simboli di questa corsa alla supremazia scientifica è, storicamente, l'impegno bellico per lo sviluppo della bomba atomica negli anni Quaranta (che peraltro ha ruolo prominente anche nel romanzo di Sawyer che analizzeremo in seguito), ma si possono individuare altri esempi di egemonia tecnologica e scientifica in tempi più recenti: basti pensare all'avvento

¹⁹ Turner scrive: "The peculiarity of American institutions is, the fact that they have been compelled to adapt themselves to the changes of an expanding people—to the changes involved in crossing a continent, in winning a wilderness, and in developing at each area of this progress out of the primitive economic and political conditions of the frontier into the complexity of city life" ("The Significance of the Frontier", capitolo 1).

²⁰ Turner, "The Significance of the Frontier", capitolo 1.

²¹ Rimando alla citazione da Bell, "The End of American Exceptionalism", 196, in apertura a questo saggio, ma anche a Marx, *The Machine in the Garden* (1964), soprattutto per il ruolo della ferrovia.

dei computer e di internet, nonché dei mass media. Senza poter entrare più approfonditamente nel merito del ruolo del progresso nella storia degli Stati Uniti, mi limito a un commento che esploreremo maggiormente in una delle sezioni seguenti: la celebrazione dell'espansione verso ovest è stata per secoli affidata alle pagine, più o meno letterarie, della narrativa western; il testimone è stato poi raccolto dalla fantascienza, che ha sublimato le barriere geografiche all'espansione statunitense.²² Come usano dire in America: *now the sky is the limit* – ora il limite è il cielo.

2.2 Apocalisse

Come per il progresso, anche il concetto di apocalisse ha radici antichissime, ma per questa discussione ci limiteremo all'accezione cristiana. La parola greca *apokálypsis* (ἀποκάλυψις) indica uno svelamento (letteralmente, una rimozione del velo) e difatti la narrazione degli eventi della fine del mondo è contenuta nel *Libro della Rivelazione* (anche noto come *Apocalisse di Giovanni*), l'ultimo della Bibbia cristiana. Gli eventi, la cui complessa interpretazione non affronteremo in questa occasione, cominciano con una serie di rivelazioni, si dipanano attraverso una sequenza di cataclismi e terminano con il giudizio finale e l'avvento della nuova Gerusalemme celeste. Letteralmente, dunque, l'apocalisse cristiana è il racconto di un nuovo inizio, ancor più che di una fine.²³ Tuttavia, nell'immaginario collettivo essa evoca inevitabilmente immagini di morte e distruzione su vasta scala, un annientamento totale del nostro mondo – una parola consapevolmente vaga, volta a indicare non solo il pianeta vero e proprio, ma anche e soprattutto la nostra civiltà. Insomma, l'apocalisse nel senso comune non parla di un nuovo mondo per gli eletti, ma solamente della perdita (dolorosa e violenta) di quello in cui viviamo.

²² Rimando al saggio di Rieder, "Romanzi di Frontiera".

²³ Per un commento approfondito sul valore creativo dell'apocalisse cristiana si veda Stephens, *Annihilation or Renewal?*.

Con queste due accezioni ben presenti, possiamo ora esplorare come l'apocalisse sia elemento fondante dell'identità americana tanto quanto il progresso. Secondo diversi autori, difatti, gli Stati Uniti hanno sempre avuto una propensione per il pensiero apocalittico,²⁴ che sta diventando sempre più evidente ai giorni nostri. Già nel 1999, James Berger aveva commentato che l'America stava proiettando una "pervasive post-apocalyptic sensibility",²⁵ e diversi sondaggi supportano questa affermazione anche per il XXI secolo.²⁶ Tuttavia, come Frank Kermode disse notoriamente, l'apocalisse potrebbe non essere imminente, ma di certo è imminente.²⁷ Kermode faceva riferimento al fatto che, nel corso della storia, l'umanità ha annunciato innumerevoli apocalissi, eppure essa perdura, sospesa tra un inizio relegato a un passato remoto e una fine che non sembra arrivare mai (o forse è passata senza che ce ne accorgessimo). Esistiamo dunque in uno stato di crisi, di transizione permanente, in cui il pensiero apocalittico sottostà alla creazione di senso del mondo.²⁸

Ciò nonostante, storicamente, l'ansia per l'apocalisse imminente/immanente è stata tenuta a bada da una fede salda nel progresso. Consideriamo le parole di Matthew Barrett Gross e Mel Gilles:

From the beginning, this combination of our [the Americans'] faith in progress and our belief in apocalypse has conspired to create a uniquely American understanding of the world and our place within it. [... The Calvinist] idea of progress was also deeply

²⁴ Si vedano Thompson (2007), Gray (2007), o Gross and Gilles (2012) e Romanzi (2022).

²⁵ Berger, *After the End*, xiii.

²⁶ Per un elenco dei sondaggi condotti sulla popolazione americana nel primo decennio del XXI secolo si veda Gross and Gilles, *The Last Myth*, posizione Kindle 52 e 1250. Per un sondaggio globale sulla convinzione che il mondo finirà nell'arco della nostra vita, si veda <https://www.statista.com/statistics/248802/global-survey-on-the-world-ending-in-a-few-years/>. Come dimostrano i dati, gli americani sono la popolazione che ne è più sicura.

²⁷ Kermode, *The Sense of an Ending*, 25.

²⁸ Kermode, *The Sense of an Ending*, 28.

intertwined with apocalyptic anticipation in the Puritan mind. [...] By the middle of the nineteenth century, the synthesis between progress and apocalyptic purpose would become apparent in the belief that America had a Manifest Destiny to expand across the continent and, later, during the twentieth century, to spread and defend democracy throughout the world. This melding of apocalyptic destiny with the promise of progress and democracy has created the American worldview. [...] Yet if progress and apocalypse in America have at times cross-fertilized each other, at other times progress and apocalypse have been at poisonous odds with each other.²⁹

Per secoli, dunque, la fede nel progresso ha contrastato l'angoscia per l'apocalisse imminente, e a sua volta quest'ultima ha gettato un'ombra sul desiderio di progredire. Anche se in diversi momenti l'ago della bilancia si è spostato verso uno dei due poli, per la maggior parte del tempo progresso e apocalisse hanno coesistito e influenzato la visione americana del mondo.

Ci troviamo in un periodo in cui il progresso avanza più velocemente che in qualsiasi altro momento storico e allo stesso tempo un presagio di apocalisse imminente è sempre più impossibile da ignorare. Di fatto, stando a Gross e Gilles, a partire dall'esplosione della bomba atomica alla fine della Seconda guerra mondiale, progresso e apocalisse non sono più necessariamente due opposti che si contrastano, ma piuttosto due facce della stessa medaglia:³⁰ il progresso non è più il raggio di luce nell'oscurità dell'apocalisse – diventa il catalizzatore della fine del mondo. Fin dal 1945 e per tutta la Guerra fredda, infatti, una schiera di predicatori americani ha elaborato delle interpretazioni dell'apocalisse cristiana per includervi la distruzione nucleare e, allo stesso tempo, l'Armageddon è stato secolarizzato ed è entrato di prepotenza nell'immaginario collettivo: anche chi lo liquidava come mera superstizione di qualche fanatico religioso si trova ora faccia a faccia con la possibilità

²⁹ Gross and Gilles, *The Last Myth*, posizione Kindle 1319-1337.

³⁰ Gross and Gilles, *The Last Myth*, posizione Kindle 1462.

che il progresso stesso, con la sua degenerazione, ne sia la causa.³¹ Di fronte a un sentimento apocalittico talmente pervasivo non restano che due scelte: reagire, e dunque alterare qualcosa in questa visione del mondo che genera un immaginario così catastrofico, oppure ritirarsi nell'apatia, scegliendo di non agire perché l'apocalisse è inevitabile.

3. The Oppenheimer Alternative di Robert J. Sawyer

3.1 Un accenno all'intersezione di generi

L'ultimo romanzo dell'autore canadese Robert J. Sawyer, uscito nel 2020 per Red Deer Press, è terreno fertile per una discussione sul ruolo del progresso scientifico in relazione all'apocalisse. *The Oppenheimer Alternative* racconta con abbondanza di dettagli gli eventi della vita del fisico americano Robert Oppenheimer (Oppie) dal 1942 al 1967 (dopo due capitoli introduttivi ambientati nel 1936), ossia dal momento in cui Oppenheimer entra a far parte del Progetto Manhattan a quello della sua morte.

Sawyer descrive con notevole rigore storico l'evoluzione dello sviluppo e dell'utilizzo della bomba atomica da parte di una squadra di scienziati americani (di nascita o d'adozione), basandosi sui risultati di sue lunghe ricerche su documenti desecretati, trascrizioni di eventi ufficiali, saggi scientifici e un'ampia selezione di biografie.³² Il romanzo, difatti, è corredato da una bibliografia di oltre 130 titoli a sostegno della veridicità di quanto narrato e l'autore mette in scena solamente personaggi veramente esistiti (con l'eccezione di due compare). Inoltre, Sawyer ha compilato una

³¹ Per un approfondimento su questi temi, rimando a Gross and Gilles, Capitolo 4, e precisamente le sezioni "Fundamentalism Goes Nuclear" e "The Bomb Will Bring Us Together".

³² Sawyer, "How I Did Research for *The Oppenheimer Alternative*", <https://www.sfwriter.com/pfoa.htm>.

serie di risorse aggiuntive sul romanzo e sugli eventi descritti, disponibili sul suo blog, tra cui risulta di notevole utilità la scansione cronologica degli eventi, suddivisi in reali e fittizi.³³ Difatti, contro le iniziali aspettative e premesse, *The Oppenheimer Alternative* non è davvero un romanzo storico – o meglio, lo è solamente in parte. Sawyer, che ha già vinto, tra gli altri, un Premio Nebula (1995, per *The Terminal Experiment*) e un Premio Hugo (2003, per *Hominids*), è un autore di fantascienza “hard”, ossia di fantascienza fortemente radicata nelle scienze e nella tecnologia. Questa, per tradizione, si contrappone alla fantascienza “soft”, che si concentra più sugli aspetti sociali. *The Oppenheimer Alternative* si situa comodamente all'interno della prima categoria.

La fantascienza, che come genere narrativo trova la sua origine in *Frankenstein* (1918) e si assesta nei suoi caratteri generali all'inizio del XX secolo con l'avvento di alcune riviste settoriali (*Amazing Stories*, 1926 e *Astounding Stories*, 1930), si posiziona come genere *pop* a partire dagli anni Trenta del Novecento, al pari del western o del noir. In questa collocazione “bassa” nella tassonomia delle opere letterarie, da cui ha prodotto molti tropi che sono entrati nell'immaginario collettivo, rimarrà essenzialmente fino ai giorni nostri, nonostante i continui sforzi per donarle dignità. Uno dei più importanti critici letterari che si è mosso in questo senso è Darko Suvin, la cui opera *Metamorphoses of Science Fiction* (1978) ha definito l'ambito di ricerca nell'accademia, dimostrando che anche un genere popolare merita attenzione da parte degli studiosi. Suvin individua due elementi fondamentali che caratterizzano la fantascienza: lo straniamento cognitivo (*cognitive estrangement*) e il *novum*. Stando a Suvin, “*Sf is [...] a literary genre whose necessary and sufficient conditions are the presence and interaction of estrangement and cognition, and whose main formal device is an imaginative framework alternative to the author's empirical environment*”.³⁴ Lo

³³ Si veda: Sawyer, “What's Fact and What's Fiction?”, <https://www.sfwriter.com/ffoa.htm>.

³⁴ Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, 20. Corsivo nell'originale.

straniamento indica un allontanamento dalla realtà conosciuta, un suo distorcimento che ci situa al di fuori del nostro ambiente; la cognizione invece che questo discostamento avviene lungo direttrici razionali, plausibili. La fantascienza, dunque, rimane nell'ambito del potenzialmente reale (anche se, magari, estremamente improbabile). Suvin intende la letteratura come un *continuum* tra i poli dell'assoluta realtà e dell'assoluta alterità. Lo straniamento ci sposta verso quest'ultima, mentre la cognizione ci spinge verso la prima. Nel mezzo sta la fantascienza, che nello specifico si qualifica come *il racconto di una novità assoluta, di un'invenzione meravigliosa* (intesa cioè, come portatrice di meraviglia, stupore). Suvin la chiama *novum*: un elemento che allontana e differenzia l'universo fantascientifico dalla realtà in modo razionale.³⁵ In altre parole, la fantascienza è “the mode which makes use of the traditional ‘scientific method’ [...] to examine some approximation of reality, by introducing a given set of changes – imaginary or inventive – into the background of ‘known facts’”.³⁶ Suvin, inoltre, classifica il genere come “letteratura del pensiero utopico”, ossia una letteratura che esprime “il desiderio utopico”, come lo definisce Fredric Jameson sulla scia di Ernst Bloch (che lungo tutta la sua opera filosofica postula l'esistenza di un “impulso utopico”).³⁷

The Oppenheimer Alternative si allontana dalla realtà, straniandola cognitivamente, introduce un *novum* e si interpola nella storia reale, sforzandosi di non creare alcun conflitto con fatti realmente accaduti. Come Sawyer stesso spiega: “There’s a lot of fact [in the novel]... but, yes, there’s also a lot of fiction – although none of the fictional scenes are contradicted by the historical record, which is why I call the book a ‘secret history’ rather than an ‘alternate history’”.³⁸ Gli eventi descritti tra il 1936 e il 1945, infatti,

³⁵ Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction*, 63.

³⁶ Merril, “What Do You Mean: Science? Fiction?”, 27.

³⁷ Jameson, *Archaeologies of the Future*.

³⁸ Sawyer, “What’s Fact and What’s Fiction?”, <https://www.sfwriter.com/ffoa.htm>, corsivo nell'originale. Le storie alternative (*alternate histories*) sono un sottogenere della fantascienza che parte da un evento storico di grande rilevanza e ne

sono totalmente fedeli alla storia documentata e si concentrano su Oppenheimer e il resto degli scienziati che lavoravano a Los Alamos (Nevada) allo sviluppo della bomba atomica. Il punto di divergenza – il *novum* – sta nella scoperta da parte dei fisici che il sole ha avuto un periodo di instabilità nel 1938, “risolto” con un’espulsione di massa dal suo nucleo che raggiungerà la terra attorno al 2028, distruggendola completamente. Da questa incongruenza (basata su vere spettrografie del sole raccolte in quegli anni),³⁹ si sviluppa la parte fantascientifica del romanzo: Oppenheimer e diversi altri fisici stabiliscono un gruppo di ricerca presso l’Institute for Advanced Study (ancora oggi realmente esistente e basato a Princeton, ma non affiliato all’omonima università) per tentare di evitare la distruzione dell’umanità.

Si potrebbe pensare che la presenza di così tanti personaggi storici in un romanzo di fantascienza risulti impacciata, eccentrica, e che la coesistenza di due generi letterari apparentemente molto lontani tra loro all’interno di *The Oppenheimer Alternative* sia forzata, o magari farsesca. Invece la parte storica e la parte fantascientifica del romanzo interagiscono naturalmente, al punto tale che – a esclusione degli esperti in ambito storico o astrofisico – il lettore medio fatica per gran parte del racconto a distinguere il vero dall’immaginario. D’altronde, come spiega Naomi Jacobs, le figure storiche “are so well suited to that characteristic combination of ‘estrangement and cognition.’ The presence of familiar figures in unfamiliar contexts and the forced conjunction of figures from different time periods quickly set up a ‘feedback oscillation’ [...] between accepted reality and fictional reality, science fiction’s way of forcing an examination and revaluation of accepted reality”.⁴⁰

cambia l’esito, esplorando le conseguenze. Uno dei migliori esempi del genere è *La svastica sul sole* (anche tradotto come *L'uomo nell'alto castello*, titolo originale *The Man in the High Castle*) di Philip K. Dick, del 1962.

³⁹ A riguardo si veda il saggio “Energy Production in Stars” di Hans Bethe (premio Nobel per la fisica nel 1967), che è un elemento chiave anche all’interno del romanzo.

⁴⁰ Jacobs, *The Character of Truth*, 111.

Inoltre, esiste un rapporto tra narrativa storica e fantascientifica che è ben più solido di quanto si possa pensare a prima vista. Rimando alle parole di Carl Freedman:

science fiction is of all genres the most devoted to historical concreteness: for, after all, the science-fictional world is not only one different in time or place from our own, but one whose chief interest is precisely the difference that such difference makes, and, in addition, one whose difference is nonetheless concretized within a cognitive continuum with the actual [...]. It may appear, then, that science fiction is, perhaps paradoxically, a version of historical fiction.⁴¹

Dopotutto, il rapporto che la fantascienza ha con il futuro è del tutto simile a quello che il romanzo storico ha con il passato: coinvolge una “dialectic of difference and identity, [...] a sense of both change and continuity”.⁴² Con questo, Freedman intende dire che entrambi i generi si fondano su una differenza con il presente che tuttavia presenta elementi di continuità con esso, e si configurano per questo come narrativa *critica*, come un commento sull'attualità, sui suoi successi e fallimenti, in un caso mettendola a confronto con il passato, nell'altro con il futuro.

Il futuro con cui si confronta il lettore di *The Oppenheimer Alternative* è cupo, catastrofico, fatalista. La scelta diegetica di introdurre la fine del mondo come elemento di divergenza dal reale posiziona il romanzo non solo all'interno della fantascienza ma anche del genere apocalittico, che la interseca in molti casi senza esserne necessariamente una sotto-categoria. L'apocalisse congegnata da Sawyer risulta estremamente credibile, data la sua solida base scientifica e il modo in cui l'autore la àncora alla storia vissuta, e anche la scelta risolutiva – la nuova invenzione che salverà il mondo – nella sua improbabilità è presentata in termini almeno all'apparenza razionali: coinvolgendo le teorie sulla fisica quantistica

⁴¹ Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, 43.

⁴² Freedman, *Critical Theory and Science Fiction*, 44.

e sul tempo di Richard Feynman, Kurt Gödel e altri, gli scienziati del progetto Arbor (il gruppo che lavora a potenziali soluzioni per evitare la distruzione del pianeta) creano una macchina del tempo con cui viaggeranno nel passato per terraformare Marte, ossia per renderlo abitabile nel corso dei millenni di modo che possa ospitare l'umanità in fuga nel 2028.

3.2 *Scienza e/o apocalisse*

Come ho più volte accennato, il progresso scientifico e l'apocalisse sono i due grandi temi che permeano *The Oppenheimer Alternative*, anche se i riflettori sono puntati sul primo, mentre il secondo rimane sullo sfondo, allo stesso tempo conseguenza inevitabile e minaccia imminente. Di fatto, nel romanzo sono presenti non una, ma due apocalissi. La prima è esplicita: il mondo sarà distrutto nel 2028 a meno che gli scienziati non trovino una soluzione. La seconda, invece, non è mai definita tale nel testo; ciò nonostante, lo scoppio della bomba atomica lo è di fatto, nella diegesi tanto quanto nella storia reale.

La più nota frase attribuita a Oppenheimer è “sono diventato Morte, il distruttore di mondi” (in inglese *I am [sic] become Death, destroyer of worlds*), pronunciata subito dopo l'esplosione del prototipo della prima bomba atomica a Los Alamos, nel luglio del 1945. È tratta dal capitolo 11, verso 32, del Bhagavadgītā, uno dei testi sacri dell'Induismo, a cui Oppenheimer ritorna spesso (nel romanzo come nella realtà) per una guida morale. È interessante paragonare la traduzione più attestata – “Io sono il Tempo, il grande divoratore di ogni cosa”⁴³ (in inglese “I am mighty Time, the source of destruction that comes forth to annihilate the worlds”)⁴⁴ – e la versione di Oppenheimer, che conosceva il sanscrito e aveva tra-

⁴³ *Bhagavad gita. Il Dharma globale per il terzo millennio*, 349.

⁴⁴ *Bhagavad Gita. The Song of God*. <https://www.holy-bhagavad-gita.org/chapter/11/verse/32>.

dotto il verso autonomamente. Il Tempo diventa Morte, che ben si allinea alla potenza devastante della bomba atomica e che crea un ulteriore parallelo evocativo – probabilmente involontario – con l'apocalisse cristiana, dove Morte è uno dei quattro Cavalieri che, in groppa a un cavallo bianco, ne annuncerà l'inizio.⁴⁵

Oppenheimer, uno dei più famosi scienziati del Novecento, incarna così l'avvento dell'Armageddon; diviene egli stesso il principio della fine del mondo. Questo succede, tuttavia, non attraverso un accostamento a una cieca potenza distruttiva. Oppenheimer diventa Morte perché è, più di chiunque altro, l'emblema del progresso scientifico che raggiunge il suo scopo utilitario. L'identificazione di Oppenheimer con la scienza si vede anche nelle scelte stilistiche di Sawyer: ricorrono nel testo paralleli, similitudini e metafore tra l'uomo, il suo corpo, ed elementi della fisica e dell'astronomia. Ad esempio, Oppenheimer riflette su se stesso in questi termini:

Heart; they called the nucleus the heart of the atom, but in an atomic nucleus there were only two kinds of particles: protons and neutrons. Oppie's heart, though, consisted of at least three. First, there were the particles that drove him to lead, to control. [...] Then there were the nucleons of ambition. [...] And, finally, there were the particles of ... What to call it? Regret? Longing? It was both and neither.⁴⁶

Poco oltre, Oppie aggiunge: “he knew that something had been and continued to be wrong with him. Still, with a force of will, he kept it all together, just as the strong nuclear force kept positively charged protons from exploding away from each other” (74).

⁴⁵ Da sottolineare che Oppenheimer è di discendenza ebraica, non cristiana, ma che il suo interesse per la religione era vorace e non ha escluso la tradizione cristiana (gli Oppenheimer festeggiavano il Natale), anche se si è concentrato soprattutto sull'Induismo.

⁴⁶ Sawyer, *The Oppenheimer Alternative*, 72. Tutte le citazioni sono tratte da questa edizione; i numeri di pagina saranno d'ora in poi riportati parenteticamente nel testo.

Sawyer evoca, nell'ultima parte della prima citazione, il notissimo paradosso del gatto di Schrödinger, vivo e morto allo stesso tempo, e inizia a gettare le basi per una percezione di Oppenheimer come individuo sospeso tra due stati. Egli è, allo stesso tempo, progresso e apocalisse – o nessuno dei due.

Richiamo qui anche quanto detto in precedenza riguardo l'immanenza dell'apocalisse, e soprattutto in merito a passati Armageddon che sono effettivamente avvenuti, anche se su scala più ridotta rispetto alla distruzione totale del mondo, lasciando l'umanità a ricostruire nel post-apocalisse – nozione peraltro evocata da Oppenheimer stesso: "There have been doomsayers before [...] and civilization has ... has *soldiered on*" (187, corsivo nell'originale).⁴⁷ Questo si allinea anche con l'ideale illuminista di declino come mera battuta d'arresto nel più ampio istinto di progredire: se l'uomo, nel suo tentativo di avanzare tecnicamente, incappa in momenti di vasta distruzione, questa non fungerà che da punto di partenza per ricostruire meglio, più in grande. Senza dubbio, l'invenzione e l'utilizzo della bomba atomica segnano uno spartiacque nella storia dell'umanità, effettivamente una rivelazione in senso biblico, la rivelazione dell'inimmaginabile potere distruttivo della scienza. Come riflette Oppenheimer:

We've changed the world, won the war, and thrown down a marker in time: the whole, vast past was prologue; everything henceforth is part of a new epoch, a new period, a new era. The previous eras had been named for the ever-more-sophisticated animal life that had emerged in them: Paleozoic, Mesozoic, Cenozoic. But this new one had as its hallmark not unbridled biology but harnessed devastation. (105)

Ricorre, per tutto il testo, questo riferimento alla scienza come strumento per esercitare il controllo su forze naturali immense – non solo nella creazione della bomba atomica, ma anche nel tentativo

⁴⁷ Sottolineo come nell'apocalisse cristiana sia previsto che i Giusti sopravvivano alla fine del mondo di modo da abitare la Nuova Gerusalemme. Non è mai l'intera umanità a essere distrutta, è una civiltà, una fase, un'era a terminare.

di evitare le conseguenze dell'instabilità solare. Su tutte, spicca la trascrizione *verbatim* di un estratto del discorso alla nazione del presidente Truman dopo la distruzione di Hiroshima:

And then, at last, the president gave the beast its name, a term first coined, as Oppie had learned from Leo Szilard, by H.G. Wells in 1913, but until this moment unknown to almost all Americans. "*It is an atomic bomb. It is a harnessing of the basic power of the universe. The force from which the sun draws its power has been loosed against those who brought war to the Far East.*" Well, thought Oppie, that wasn't quite right; Teller's hydrogen bomb would have been based on fusion, but the uranium-gun "Little Boy" design used on Hiroshima, and the plutonium-implosion Fat Man now already at the Tinian airfield south of Japan, were fission devices, the power of decay not unification. Still, either way, existing elements were transmuted into other ones; as Szilard had quipped when he'd gotten word of the Trinity test, "While the first successful alchemist was undoubtedly God, I sometimes wonder whether the second successful one may not have been the Devil himself". (108, corsivo nell'originale)

È quasi una perversa ironia della sorte che sia stato il *decadimento* degli elementi a causare l'apocalisse nipponica: come illustrato in precedenza, il progresso scientifico ha portato al declino – naturale, in questo caso, o per lo meno di elementi naturali – e dal declino, all'apparenza irreversibile, si giunge all'annientamento. C'è molto da dire sulla scelta di sganciare la bomba atomica su Hiroshima; ancora più vi è da dire in merito alla distruzione di Nagasaki. Il romanzo affronta le scelte discutibili dei generali americani nell'utilizzare armi di tale portata su un nemico totalmente all'oscuro, implicando non solo una degenerazione di elementi naturali, voluta come effettivo motore della bomba atomica, ma anche una degenerazione di moralità. Il romanzo ripercorre questo noto evento e condanna la scienza piegata agli interessi militari e governativi: "No one spends two billion dollars making something *not* to be used", dice Oppenheimer allo stimato collega Leo Szilard, che era

contrario all'utilizzo della bomba contro i giapponesi. Risponde Szilard: "'Two billion? And here I thought the going rate was thirty pieces of silver'" (87). È un chiaro riferimento al tradimento di Giuda, che per quella cifra consegnò Gesù ai sommi sacerdoti,⁴⁸ e un commento che inquadra la perversa sottomissione della scienza che viene meno ai suoi più alti scopi (Oppie ricorda un commento di Enrico Fermi, in visita a Los Alamos nel 1943: "My God, I think your people here actually want to make a bomb!" [87]). La scienza "reale", dunque, la scienza degenerata che storicamente ha condotto alla creazione e all'uso della bomba atomica, è condannata a provocare l'apocalisse. Il declino morale della scienza mentre progredisce tecnicamente è l'origine della devastazione di Hiroshima.

Si arriva dunque al punto di divergenza, al momento in cui gli eventi si inseriscono su un binario parallelo al corso della storia. La guerra è vinta, gran parte degli scienziati che hanno lavorato a Los Alamos sono liberi di tornare alle proprie occupazioni accademiche e il mondo – a esclusione di pochi fisici – non sa che un conto alla rovescia è iniziato per preannunciare la sua fine. Di lì a poco, vinta la ritrosia di Oppenheimer, le stesse brillanti menti che hanno creato la bomba atomica si uniscono ad altri illustri nomi come Albert Einstein, I.I. Rabi, Kurt Gödel, John von Neumann e Szilard stesso, e a scienziati tedeschi che si erano consegnati nelle mani degli americani dopo il suicidio di Hitler, tra cui Wernher von Braun, l'inventore dei temuti missili nazisti. Ne nasce il Progetto Arbor, la cui missione è esplorare ogni potenziale soluzione per evitare che l'umanità sia distrutta dalle conseguenze dell'instabilità solare.

Ci troviamo in uno scenario a parti invertite: se prima la scienza aveva imbrigliato e scatenato il potere naturale del sole contro l'uomo, innescando l'apocalisse, ora è "the sun itself [that] will become the destroyer of worlds" (121), mentre la scienza tenta di evitare la catastrofe. Si ritorna a parlare di un ripristino degli equilibri, della necessità di trattare progresso e declino come eguali, e di contrap-

⁴⁸ *La Sacra Bibbia*, Matteo 26:15.

porre la scienza al disastro totale. Ritorna, in una conversazione in merito con Edward Teller, anche l'influenza del misticismo induista:

“You doubt more advanced civilizations [than ours] exist?”

“More advanced? Perhaps not. As advanced as us? Yes, they probably come into existence from time to time—but they might not persist.” [...]

“Ah. You think they all eventually unleash the power of the atom and soon after destroy themselves.”

Oppie felt his eyebrows going up; that notion actually hadn't occurred to him. “No, I think perhaps they are destroyed.”

“By what?” [...]

[...] It's a remarkable coincidence, isn't it, that, on a cosmic scale, essentially simultaneous with our discovery of atomic power, our sun will destroy this planet. Maybe when a planet's inhabitants begin to comprehend the true nature of the atom and all the energy it contains they become too dangerous to be allowed loose in the universe. [...] And so perhaps the universe conspires to wipe them out.”

“You've got to stop reading all that Eastern mysticism, Oppie.”

Robert smiled. “Maybe.”

“Even so, there should be a fight,” said Teller. “If the universe wishes to defeat us, we must instead defeat it”. (126-127)

Così il sole, forza naturale, viene investito di *agency*: la natura vuole eliminare l'umanità, vuole distruggere il mondo, vuole che la scienza sia imbrigliata, e non viceversa.

Una volta convinti gli scienziati dell'urgenza e del valore di uno nuovo sforzo d'ingegno, il romanzo vira rapidamente verso la fantascienza. Nonostante rimanga ancorato a eventi storici rilevanti (come le indagini e il processo a Oppenheimer per sospetti legami con il comunismo), gran parte della diegesi racconta nel dettaglio i tentativi di diversi gruppi di lavoro per trovare la soluzione per salvare l'umanità. Dopo un momento di fermo, quasi di scoramento di fronte all'orrore della bomba atomica e alla notizia dell'imminente fine del mondo, si ritorna (inevitabilmente) a progredire. Si lavora per creare uno scudo che ripari il pianeta dal calore espulso dal

sole e per sviluppare veicoli sufficientemente potenti per portare l'umanità su Marte, all'epoca un pianeta ancora pressoché inesplorato e potenzialmente abitabile, che assume così metaforicamente il ruolo della frontiera a cui ambire, con la sua *wilderness* aliena e totalmente sconosciuta da imbrigliare. Si iniziano a fare proiezioni su quante persone si potrebbero salvare, e via dicendo. Tutto questo, nonostante l'apocalisse incombente, in una cornice pressoché idillica. Ricordo quanto detto in precedenza: Suvin individua nella fantascienza la letteratura dell'impulso utopico. Questo è richiamato esplicitamente due volte nel testo, entrambe in riferimento al desiderio di Szilard prima di creare una società di intellettuali che avrebbe modellato la civiltà futura e poi di spingere gli scienziati a collaborare al progetto Arbor (134; 143). Ma il richiamo all'utopia non è solo esplicito: la scienza senza limiti e senza morale che aveva prodotto la bomba atomica aveva come sfondo Los Alamos, che era di fatto, se non di nome, una base militare nel deserto del Nevada. Riporta Szilard a Einstein: "they were trying to make do with buildings originally used as a boys' school, plus Quonset huts and other such affronts to taste and comfort that could be hastily erected, all in the middle of a desert. Nobody could think straight in a place like that! I said everybody who went there would go crazy. And they did!" (146-147). Lo sforzo post-bellico per salvare il mondo, invece, è situato nel New Jersey, su un terreno curato, con edifici creati appositamente e la promessa di poter dedicare il proprio tempo interamente alla ricerca. Einstein lo presenta così: "Heaven, should such a thing turn out to exist, will doubtless be a step down" (147).

The Oppenheimer Alternative, in un certo senso, si inserisce nella lunga tradizione letteraria americana identificata da Leo Marx nel suo notissimo *The Machine in the Garden* (1964): è un romanzo che avvicina la natura alla tecnica e commenta sul loro rapporto. Marx parla di due tipi di ideale pastorale statunitense: uno sentimentale, che esprime il desiderio (ingenuo, superficiale, lontano dalla realtà) di un ritorno alla natura, e uno complesso, che rappresenta lo scenario idillico affiancato, o contrastato, da un elemento di

disturbo, una forza opposta (*counterforce* nell'originale), che Marx identifica nell'industrializzazione.⁴⁹ Marx, scrivendo negli anni Sessanta, attribuisce la capacità di esprimere questo secondo tipo di ideale pastorale alla letteratura "seria", mentre la quella popolare si limiterebbe a raccontare banali sogni di un ritorno a una vita primitiva.⁵⁰ Eppure, *The Oppenheimer Alternative*, che rientra di diritto tra la letteratura popolare fantascientifica, riesce a esprimere questo rapporto di tensione tra idillio e dura realtà, tra la natura e la tecnica. Nel romanzo, infatti, esistono due "ritorni alla natura": il primo quando gli scienziati si radunano a Los Alamos, territorio brullo, selvaggio, lontano dalla civiltà, e il secondo quando si stazionano nel New Jersey. In entrambi, la scienza e la tecnologia – due ovvi segni dell'industrializzazione – accompagnano i protagonisti. L'idillio, dunque, non è propriamente dato da un semplice ritorno alla natura né da un totale isolamento dalla vita civile e industrializzata, ma da un ritorno alla natura *benevola*, ossia una natura che permetta agli scienziati di applicare scienza e tecnica ai loro più alti scopi. È evidente, difatti, il contrasto tra un luogo in cui la scienza è costretta a occupare uno spazio opprimente e uno in cui è lasciata libera di esplorare. È altresì chiaro il parallelo tra un terreno desertico che genera solamente morte per mezzo della bomba atomica – luogo peraltro evocativo della *wilderness* descritta da Marx, terra di frontiera che tuttavia in questo caso non genera che progresso distruttivo – e quello fertile, rigoglioso, che nel riavvicinare la scienza alla natura viva la ispira a produrre salvezza. La scienza che il progetto Arbor porta avanti all'IAS è, di fatto, redenta dai mali della guerra, così come lo è Oppenheimer, che nel romanzo ne personifica le due facce, quella salvifica e quella distruttiva. Lo si intuisce da un suo pensiero: "But *this*—this!—was [a challenge worthy of the greatest scientific minds]. Rabi had said years ago that he didn't want the culmination of three centuries of physics to be a bomb. But outwitting the sun, outwitting nature, outwitting

⁴⁹ Marx, *The Machine in the Garden*, 26.

⁵⁰ Marx, *The Machine in the Garden*, 10.

God himself, surely that *was* fitting” (174, corsivo nell’originale). Una considerazione, questa, che segue la conversazione con Rabi ed Einstein in cui Oppenheimer è persuaso ad accettare il ruolo di direttore del progetto Arbor: “No, not I. Not alone. And not *Death*. Not this time. [...] ‘Now we are become Life, the saviors of the world’” (170-171, corsivo nell’originale). È questo, forse, l’elemento più utopico di *The Oppenheimer Alternative*: il progresso che torna a salvare l’umanità, invece di sterminarla, abbraccia uno dei grandi desideri inespressi del mondo contemporaneo, che si vede invece confrontato quotidianamente con la realtà della scienza asservita a scopi utilitaristici.

Non stona, dunque, che questo “ritorno alla natura benevola” sia la chiave per salvare l’umanità dalla catastrofe. Le civiltà si estinguono quando il progresso procede troppo in fretta rispetto alla loro maturità morale. In un momento di grave crisi causata dal progresso sfrenato, rimangono solo due opzioni: la completa distruzione di fronte a passiva accettazione dell’inevitabile, o un netto cambiamento di marcia. In *The Oppenheimer Alternative*, nel redimere la scienza e ritornare a uno scopo alto di progredire, l’umanità entra in una nuova era, che continuerà non sulla terra ma su Marte terraformato, retroattivamente, nel corso dei secoli. L’apocalisse, per l’ennesima volta, non è stata evitata, ma l’umanità persevera.

Bibliografia

Bell, Daniel. "The End of American Exceptionalism". *The American Commonwealth*. Eds. Nathan Glazer and Irving Kristol. London: Basic Books, 1977. 192-224.

Berger, James. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Bethe, Hans. "Energy Production in Stars". *Physical Review* 55 (1939): 434-456.

Bhagavad gita. Il Dharma globale per il terzo millennio (volume unico). Traduzione e commento a cura di Mataji Parama Karuna Devi. Jagannatha Vallabha Vedic Research Center, 2016.

Bhagavad Gita. The Song of God. Commento di Swami Mukundananda. <https://www.holy-bhagavad-gita.org/chapter/11/verse/32>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Cambanis, Thanassis. "The End of American Exceptionalism." *Foreign Affairs* (28 February 2020). <https://www.foreignaffairs.com/articles/united-states/2020-02-28/end-american-exceptionalism>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

de Crèvecoeur, J. Hector St. John. *Letters from an American Farmer*. New Delhi: Prabhat Prakashan, 2015.

Freedman, Carl. *Critical Theory and Science Fiction*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000.

Gray, John. *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*. London: Penguin Books, 2007.

Gross, Matthew Barrett and Mel Gilles. *The Last Myth: What the Rise of Apocalyptic Thinking Tells Us About America*. Amherst: Prometheus Books, 2012.

Hodgson, Geoffrey. *The Myth of American Exceptionalism*. New Haven: Yale University Press, 2009.

Jacobs, Naomi. *The Character of Truth: Historical Figures in Contemporary Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.

Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future*. London: Verso Books, 2007.

Kermode, Frank. *The Sense of an Ending*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Koselleck, Reinhart. "Progress' and 'Decline': An Appendix to the History of Two Concepts". *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*. Redwood City: Stanford University Press, 2002. 218-35.

La Sacra Bibbia. <https://www.laparola.net/>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Levitz, Eric. "American Exceptionalism Is a Dangerous Myth". *Intelligencer* (2 January 2020). <https://nymag.com/intelligencer/2019/01/american-exceptionalism-is-a-dangerous-myth.html>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Luce, Henry R. "The American Century." *Diplomatic History* 23.2 (1999): 159-171.

Marx, Leo. *The Machine in the Garden*. Oxford: Oxford University Press, 1964.

Merril, Judith. "What Do You Mean: Science? Fiction?" *Science Fiction Criticism*. Ed. Rob Latham. London: Bloomsbury, 2017. 22-36.

O'Sullivan, John. "Annexation". *United States Magazine and Democratic Review* 17.1 (1845): 5-10.

Pease, Donald E. *The New American Exceptionalism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.

Rieder, John. "Romanzi di Frontiera. Tra fantascienza e western". *L'invenzione del west(ern): Fortuna di un genere nella cultura del Novecento*. A cura di Stefano Rosso. Verona: Ombre Corte, 2010. 123-138.

Romanzi, Valentina. *American Nightmares: Dystopia in Twenty-First Century US Fiction*. Berna: Peter Lang, 2022 (in pubblicazione).

Sawyer, Robert J. "How I Did Research for *The Oppenheimer Alternative*". <https://www.sfwriter.com/pfoa.htm>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

----. *The Oppenheimer Alternative*. Edizione Kindle, 2020.

----. "The Secret History of The Manhattan Project". <https://www.sfwriter.com/proobook.htm>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

----. "What's Fact and What's Fiction?" <https://www.sfwriter.com/ffoa.htm>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Sieber, Sam. *Second-Rate Nation: From the American Dream to the American Myth*. Boulder: Paradigm Publishers, 2005.

Statista Research Department. "Global Survey on the World Probably Ending During One's Lifetime". *Statista* (30 April 2012). <https://www.statista.com/statistics/248802/global-survey-on-the-world-ending-in-a-few-years/>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Stephens, Mark B. *Annihilation or Renewal? The Meaning and Function of New Creation in The Book of Revelation*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2011.

Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction*. New Haven: Yale University Press, 1979.

Thompson, Kirsten Moana. "Apocalyptic Dread, Kierkegaard, and the Cultural Landscape of the Millennium". *Apocalyptic Dread: American Film at the Turn of the Millennium*. New York: State University of New York Press, 2007. 1-27.

Tomes, Robert. "American Exceptionalism in the Twenty-First Century". *Survival* 56.1 (2014): 27-50.

Toscano, Bruno Walter Renato e Valentina Romanzi. A cura di. "The Fractured States of America". *JAm It!* 6 (2022, in pubblicazione).

Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt and Company, 1921. <http://xroads.virginia.edu/~HYPER/TURNER/>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Wright, Ronald. *A Short History of Progress*. Toronto: Anansi Press, 2011.

Zeitz, Joshua. "How Trump Is Making Us Rethink American Exceptionalism". *Politico* (7 January 2018). <https://www.politico.com>

[com/magazine/story/2018/01/07/trump-american-exceptionalism-history-216253](https://www.rollingstone.com/magazine/story/2018/01/07/trump-american-exceptionalism-history-216253). Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

IL GLADIATORE E L'ORDA BARBARICA:
ROMA E CARTAGINE DALLA BATTAGLIA NEL COLOSSEO ALLA FON-
DAZIONE DEL NUOVO MONDO

Enrico Botta

A film can impose upon a people as much
of the truth of history in an evening as many
months' worth of study will accomplish.
D. W. Griffith¹

Nel 2000 *Gladiator* aprì la strada alla realizzazione e all'uscita di *blockbuster* quali *Troy* (2004), *Alexander* (2004), *King Arthur* (2004), *The Passion of the Christ* (2004), *Kingdom of Heaven* (2005), *Apocalypto* (2006), *300* (2007) e *300: Rise of an Empire* (2014), ma anche delle serie tv *Rome* (2005) e *Spartacus* (2010). Il film di Ridley Scott diede nuova linfa al cinema epico e lo ricollocò all'interno del macro filone storico, sganciandolo sia dalle forme più tradizionali del racconto biblico, sia da quelle più sperimentali del western e della fantascienza in cui il genere si era ormai quasi definitivamente riversato.² *Gladiator*, inoltre, impresso sulla ripresa epica della storia una marcata ideologia imperialista che – rispetto ai film che a esso

¹ Citato in Black, *Using History*, 34.

² Uscito il 5 maggio 2000 nelle sale statunitensi e il 19 maggio in quelle italiane, il film è stato un successo planetario al *box office*. Interpretato da Russell Crowe, Joaquin Phoenix e Connie Nielsen, *Gladiator* ha ricevuto numerose candidature e ha vinto diversi premi, tra cui cinque Oscar e due Golden Globe. Un primo strumento per analizzare l'opera è il volume curato da Landau e Logan,

si ispirarono e che da esso attinsero molteplici temi e stilemi – rispecchiava lo scenario politico e culturale americano non ancora sconvolto dagli attentati terroristici dell'11 settembre 2001 e non ancora condizionato dalle dinamiche geopolitiche internazionali che ne seguirono: “The epics made to capitalise on *Gladiator*'s success”, chiarisce James Russell, “were produced and released during a period of far greater political turmoil [9/11] ushered in an ever-worsening climate of international ill will, distrust and opposition”.³

La maggior parte dei colossal epici usciti dopo gli attacchi di Al Qaeda – in particolare, *Kingdom of Heaven* dello stesso Scott – hanno rivisitato e riattualizzato la storia antica con l'intento di opporre un dialogo multiculturale e interreligioso allo scontro di civiltà teorizzato da molti schieramenti politici americani e filoamericani;⁴ al contrario, una serie di opere (tra cui la saga di *300* rappresenta con molta probabilità il caso più eclatante) si è nettamente schierata in difesa dei valori del mondo occidentale per aumentare le tensioni e giustificare gli interventi armati in Medio Oriente. Anticipando queste opposte prese di posizione che si diffusero dopo l'11 settembre, *Gladiator* descrive il ruolo degli Stati Uniti sul palcoscenico geopolitico internazionale nel periodo in cui si chiudeva definitivamente l'era della Guerra fredda e si apriva quella della guerra al terrorismo internazionale.

Gladiator: The Making of the Ridley Scott Epic. Particolarmente utile è anche il lavoro di Raw, *The Ridley Scott Encyclopedia*.

³ Russell, *The Historical Epic and Contemporary Hollywood*, 218. Su questo punto si veda anche Nichols, “‘Gladiator’ at 20”.

⁴ In *Kingdom of Heaven* – prodotto dopo gli attentati dell'11 settembre e uscito dopo l'invasione dell'Iraq del 2003 – Scott rappresenta lo scontro tra cristiani e islamici durante la Terza crociata evitando opposizioni manicheistiche, proponendo forme di tolleranza e convivenza pacifica, e caldeggiando un atto di riconciliazione dopo che il presidente George W. Bush definì la guerra al terrore come una crociata: “The novelty of *Kingdom of Heaven*”, scrive Kaveh L. Afrasiabi, “is precisely its ability to deconstruct this perception as a myth, boldly supplanting oppositional self-awarenesses with deep reverence for the ‘hostile other’”. Afrasiabi, “Persians and Greeks”, 97.

Attraverso un doppio parallelismo con il mondo romano e quello cartaginese, infatti, Scott interpreta la *leadership* americana tra la fine del II millennio e l'inizio del III alla luce dei processi politici, economici e sociali che permisero alle due civiltà di sorgere e svilupparsi e che in seguito ne determinarono il declino: a un primo livello diegetico, la vicenda di Massimo Decimo Meridio – che da fedele generale di Marco Aurelio e suo erede prescelto si ritrova prima schiavo e poi gladiatore costretto ad affrontare l'imperatore Commodo e vendicare la sua famiglia – definisce un'allegoria tra romani e americani con al centro l'ascesa, la caduta e il riscatto dell'*American common man*; a livello intradiegetico, la vittoria di Massimo come guida della resistenza cartaginese in occasione della ricostruzione nel Colosseo della battaglia di Zama fa coincidere gli americani con i nordafricani in una *performance* spettacolare che modifica gli eventi storici e nega una delle vittorie chiave del corso imperialista romano. Scott riprende due civiltà differenti e rivali in una reinterpretazione del passato che mostra in contropunto il presente degli Stati Uniti: se i romani-americani si compiacciono di celebrare il mito della propria grandezza riproponendolo in miniatura all'interno di un anfiteatro, i cartaginesi-americani inscenano la risposta della sottomessa provincia all'impero invertendo il corso della storia proprio nel suo centro simbolico.

1. *Prima della caduta dell'impero*

Massimo: Non c'è più nessuno da combattere, Cesare.

Marco Aurelio: C'è sempre qualcuno da combattere.⁵

La critica concorda sul fatto che *Gladiator* abbia riportato in auge il genere “sword and sandal” dopo decenni di declino: per Martin Winkler, quello di Scott è il “first ancient epic produced

⁵ Ridley Scott, *Gladiator*. Tutte le citazioni sono tratte dalla traccia audio della versione DVD del film.

for the silver screen since the mid-1960s”;⁶ per Monica Silveira Cyrino si tratta del “first Roman epic made after the end of the Cold War”;⁷ Jon Solomon parla del “first heroic tragedy on the cinema screen set in the Graeco-Roman world at the turning point of two millennia”.⁸ Se in riferimento ai film epici che seguirono Russell sostiene che “*Gladiator*’s success inspired another wave of epics”;⁹ tanto che lo stesso regista Wolfgang Petersen ha ammesso che “the gigantic and wholly unsuspected worldwide success of *Gladiator* made *Troy* possible”,¹⁰ Jeffrey Richards vede nell’opera di Scott “a remarkable and unexpected worldwide success, single-handedly reviving a genre – the Ancient World epic – which had languished in the cinema since the box-office failure of *The Fall of the Roman Empire* in 1964”.¹¹

Per il regista, il mondo dell’impero romano e dei gladiatori rappresentava uno stimolo nuovo perché, come egli stesso ha affermato, “it unfolded in a world completely different from the

⁶ Winkler, *Gladiator*, xi.

⁷ Cyrino, *Big Screen Rome*, 239.

⁸ Solomon, “Gladiator from Screenplay to Screen”, 15. Sulla ripresa del genere epico si rimanda al già citato Russell, *The Historical Epic and Contemporary Hollywood*; Wyke, *Projecting the Past*; Burgoyne, *The Epic Film in World Culture*; Blanshard and Shahabudin, *Classics on Screen*; Elliot, *Return of the Epic Film*.

⁹ Russell, *The Historical Epic and Contemporary Hollywood*, 7.

¹⁰ Citato in Winkler, *Troy*, 3.

¹¹ Richards, “Sir Ridley Scott and the Rebirth of the Historical Epic”, 21. Dopo la produzione di film come *The Sign of the Cross* (1932), *Last Days of Pompeii* (1935), *Quo Vadis* (1951), *Julius Caesar* (1953), *Ben-Hur* (1959), *Spartacus* (1960), *Cleopatra* (1963) e *The Fall of the Roman Empire* (1964), Hollywood ritenne che l’antica Roma non avesse più presa sul pubblico americano: i dialoghi retorici, la recitazione ingessata, l’accento americano a caratterizzare gli onesti cristiani e quello britannico i corrotti romani erano stilemi che ormai non suscitavano più interesse; inoltre, come ha scritto Ward Briggs, l’industria cinematografica “was more interested in the distant future than the ancient past”. Briggs, “Layered Allusions in ‘Gladiator’”, 10. Sul rapporto tra il film e la storia dell’impero romano si rimanda a Harty, “The Decline and Fall of the Roman Empire and America since the Second World War” e Bankston, “Death or Glory”.

ones I'd previously explored".¹² Scott apprezzava i grandi film epici con ambientazione romana – "I loved the costume drama of it all [swords-and-sandals], and remembered that world vividly"¹³ – ma era altrettanto consapevole del motivo che li portò al declino per quasi quarant'anni: "They reached a saturation point and then they simply went away because every story seemed to have been exhausted".¹⁴ La storia di Massimo dava la possibilità di rinnovare il genere e riadattarlo alla contemporaneità: "But I also knew you can't bring that to bear today. You've got to reinvent it".¹⁵ E, secondo Briggs, Scott è riuscito nell'intento attraverso una serie di strategie: ha innanzitutto utilizzato le migliori tecnologie grafiche a disposizione e impiegato attori di fama internazionale;¹⁶ ha inserito il suo lavoro entro una rete di citazioni che comprende colossal di respiro epico come *El Cid*, *Seven Samurai*, *Triumph of the Will*, *Paths of Glory* e *Saving Private Ryan*, ma anche i western di John Ford e John Wayne, facendo "as Virgil did in the *Aeneid*, that his creation is at once classic and new".¹⁷ Ciononostante, la principale innovazione di *Gladiator* rispetto ai lavori storici che lo hanno preceduto sta nella sua reinterpretazione ideologica del passato imperiale di Roma.

Il film, infatti, non critica l'impero come entità politica *tout court*, ma ne scandaglia i meccanismi più profondi, vale a dire le azioni compiute e i valori espressi dai suoi artefici principali. Se l'impero romano è stato generalmente rappresentato al cinema come un sistema politico corrotto, razzista e totalitarista, nel lavoro di Scott esso è presentato come un impianto amministrato da una guida meritevole e degna come Marco Aurelio, e solo in un secondo momento pervertito dalla megalomania, la crudeltà

¹² Citato in Robb, *Ridley Scott*, 107. Sull'interesse di Scott per l'antica Roma si veda anche Bankston, "Veni, Vidi, Vici".

¹³ Corliss, "The Empire Strikes Back".

¹⁴ "Reflection 22: Gladiator".

¹⁵ Citato in Corliss, "The Empire Strikes Back".

¹⁶ Mitchell, "Review 'Gladiator'".

¹⁷ Briggs, "Layered Allusions in 'Gladiator'", 34.

e l'ambizione di Commodo. Tra i due, Massimo attiva il processo d'identificazione tra gli Stati Uniti contemporanei e l'antica Roma: la sua storia, infatti, racconta la lotta di un individuo fedele a un ideale illuminato e democratico contro le ingiustizie e le minacce di un tiranno che cancella i progressi raggiunti dai cinque imperatori che lo hanno preceduto.¹⁸

E proprio questa fase finale dell'età degli Antonini – quella che Hermann Melville in una poesia del 1891 considerava come “summit of fate” e “zenith of time”¹⁹ – diventa il campo d'azione in cui agisce Massimo e in cui *Gladiator* proietta il presente americano. Il processo d'identificazione tra Stati Uniti e Roma permetteva a Melville di esaltare un'epoca pacifica e stoica con la speranza che essa si sarebbe potuta ripetere e che avrebbe avuto come protagonista il proprio paese: “Ah, might we read in America's signs / The Age restored of the Antonines”; secondo la stessa simmetria, Scott presenta l'eroe all'apice della sua carriera, pronto, come un vero e proprio *self-made man*, a diventare l'imperatore prescelto da Marco Aurelio:

Marco Aurelio: C'è un ultimo dovere che ti chiedo di compiere prima di tornare alla tua casa.

Massimo: Che cosa vuoi che faccia, Cesare?

Marco Aurelio: Voglio che tu divenga il protettore di Roma, dopo la mia morte. Te ne darò l'autorità... per un unico scopo: restituire il potere al popolo di Roma e porre fine alla corruzione che la rende abietta.

[...]

Massimo: Con tutto il cuore no.

Marco Aurelio: Massimo, è per questo che devi essere tu!

¹⁸ I cinque imperatori furono Nerva, Traiano, Adriano, Antonino Pio e Marco Aurelio.

¹⁹ Melville, “The Age of the Antonines”. Secondo Melville, gli Antonini contribuirono enormemente allo sviluppo politico e militare dell'impero romano, favorirono la diffusione delle arti e della letteratura, e furono in grado di gestire la particolare e delicata fase di transizione che portò il mondo latino verso il Medioevo. Su questo punto si rimanda a Botta, *Desiderai un nuovo mondo*, 112-124.

[...]

Massimo: E Commodo?

Marco Aurelio: Commodo è un uomo senza moralità, questo lo sai sin da quando eri ragazzo...Commodo non può governare, non deve assolutamente governare. Tu sei il figlio che avrei dovuto avere.

La volontà di Marco Aurelio non si compie e la caduta repentina di Massimo – dalla soglia del potere alla privazione della libertà – mina l'equivalenza politica e ideologica tra la civiltà romana e quella americana. Ciononostante, l'ex generale rafforza la sua caratterizzazione di *self-made man*: diventando gladiatore, egli si libera dalle catene e arriva a sfidare Commodo nell'arena. Il fatto che Massimo non diventi imperatore riconduce la narrazione di Scott entro il regime della verosimiglianza storica; eppure, nel momento topico in cui Massimo combatte per la prima volta a Roma, conquistandosi le grazie del pubblico e i complimenti di Commodo, Scott manipola la storia e traccia a livello intradiegetico un parallelismo tra americani e cartaginesi che complica quello iniziale tra americani e romani.

2. *Non le fredde colonne del senato*

To Carthage then I came
 Burning burning burning burning.
 Thomas Stern Eliot, *The Wasteland*

Nel suo primo combattimento gladiatorio Massimo è impegnato in una rievocazione della battaglia di Zama, lo scontro che suggellò la vittoria di Roma nella Seconda guerra punica contro Annibale e il ridimensionamento di Cartagine quale potenza militare e politica del Mediterraneo. Nel ricordare l'evento, il presentatore Cassio palesa lo spirito propagandistico e retorico della messa in

scena, e introduce al pubblico i cartaginesi come barbari destinati a soccombere:

In questo giorno ci rivolgiamo alla gloriosa antichità per presentarvi una ricostruzione della seconda caduta della potente Cartagine. Sulla deserta pianura di Zama, stavano le numerose invincibili armate del temibile barbaro Annibale. Feroci mercenari e guerrieri brutali votati alla distruzione spietata e alla conquista! Il vostro imperatore si compiace nell'offrirvi l'orda barbarica! Ma in quel giorno illustre... gli dei inviarono contro di loro i più potenti guerrieri... che avrebbero, in quello stesso giorno... in successi deserti della Numidia, deciso il destino dell'Impero. Il vostro imperatore si compiace di offrirvi i legionari di Scipione l'Africano!

Massimo assume il comando della compagine cartaginese messa insieme per l'occasione e composta in parte da ex-soldati che lo hanno servito durante la battaglia di Vindobona: "Qualunque cosa esca da quei cancelli... avremo maggiore possibilità di sopravvivere se combatteremo uniti" – dispone Massimo. E proprio grazie alle strategie della colonna unica, della testuggine e del diamante, essi iniziano ad avere la meglio sui nemici; Commodus, intanto, guarda lo spettacolo divertito. La situazione per i romani precipita e i cartaginesi s'impongono sui legionari di Scipione l'Africano. L'imperatore, allora, si rivolge al presentatore: "Non ricordo molto bene la storia, Cassio, ma i barbari non dovrebbero perdere la battaglia di Cartagine?" Cassio si sente in dovere di scusarsi per questo fuori programma storico: "Eh, sì, Cesare. Beh, perdonami, imperatore". Commodus non si scompone, anzi commenta: "No, le sorprese mi divertono"; dopo aver saputo che il leader dei cartaginesi è un gladiatore chiamato Ispanico, l'imperatore esprime il desiderio di incontrarlo. Entra nell'arena per complimentarsi con quello che si rivela essere Massimo il quale ha, così, l'occasione di ucciderlo. Ma quando il giovane nipote dell'imperatore, Lucio, li raggiunge, l'ex-generale rinuncia al piano e si limita a rivelare a Commodus il suo piano di vendetta.

Più che un'esaltazione retorica dei vincitori, "The 'Spectaculum Carthaginiense'", scrive Briggs, "is Scott's visual set piece-de-re-

sistance, which becomes an epic battle because of its allusions at once to the chariot race in *Ben-Hur* and to the Western's traditional Indian attack on circled wagons".²⁰ Il generale romano Massimo che ha sconfitto i barbari in Germania rafforzando l'impero, nella riproposizione della battaglia di Zama ha la meglio sugli schiavi travestiti da romani che avrebbero dovuto ammazzarlo in quanto barbaro. Come in un carnevale, le parti sono rovesciate: includendo anche donne e persone di colore, e indossando armature d'oro e cappelli di pelle di leopardo, i gladiatori che impersonano l'esercito di Roma si definiscono come personaggi più esotici dei cartaginesi che, invece, indossano toghe e impugnano scudi e gladi romani.²¹

Lo scambio di ruoli che avviene nell'arena non si limita alla descrizione dei soldati ma implica una radicale reinterpretazione della Storia: se prima di finire in carcere ed essere venduto come gladiatore Massimo considerava ciò che era al di fuori di Roma come un mondo "brutale, crudele, oscuro" – "Roma è la luce", confessa a Marco Aurelio –, in seguito è la Roma di Commodo a essere tetra e ostile. Da parte loro, gli americani prendono le distanze dai romani e si avvicinano ai cartaginesi. Il Colosseo diventa, infatti, un palcoscenico che permette ai romani-americani di osservare come la trama scontata della messa in scena storica venga modificata dai cartaginesi-americani. Questi ultimi danno vita a una nuova narrazione epica che non glorifica la civiltà statunitense ma la riconsidera secondo il modello dell'impero nordafricano già utilizzato alla fine del XVIII secolo dai Padri fondatori per forgiare

²⁰ Briggs, "Layered Allusions in 'Gladiator'", 30. La rappresentazione inscenata nel Colosseo ribalta la retorica propagandistica di due film incentrati sugli scontri tra romani e cartaginesi che Scott non poteva non conoscere e tenere presente: *Cabiria* (1914), ambientato durante la Seconda guerra punica, celebra la conquista italiana delle province ottomane della Tripolitana e della Cirenaica nel Nord Africa; *Scipione l'Africano* (1937), invece, fa seguito alla conquista dell'Etiopia da parte di Mussolini il quale viene presentato nel film come una sorta di moderno Scipione.

²¹ Per un'analisi del film in termini di *gender* si rimanda a Rose, "The Politics of Gladiator".

il nuovo paese: una proiezione del presente nel passato che ha dei precedenti importanti nella cultura americana.

3. *L'esempio di Cartagine*

Per terre incognite
 Vanno le nostre legioni
 A fondare colonie
 A immagine di Roma
 Delenda Carthago.
 Franco Battiato, *Delenda Carthago*

In “Advantages and Disadvantages of Foreign Influences on American Literature” (1836) Henry D. Thoreau (1817-1862) interpreta il rapporto che intercorreva tra le colonie americane e l’Inghilterra durante il periodo prerivoluzionario alla luce di quello che legava Cartagine e Roma prima dello scoppio delle Guerre puniche: “Every successive defeat afforded the Carthaginians new lessons in the art of war, till, at length, Rome herself trembled at their progress”.²² Secondo il confronto fissato da Thoreau, le colonie del Nuovo Mondo sono equiparabili alle antiche regioni africane che si ribellarono a un potere straniero;²³ tuttavia, gli Stati Uniti si sottraggono alle logiche dell’allegoria poiché, a differenza di Cartagine che fu annientata da Roma, essi avrebbero avuto un destino ben più luminoso.

Più di mezzo secolo prima di Thoreau, Cartagine rappresentava un punto di riferimento per chi in America era impegnato a costruire la nuova nazione. In *A Poem, or The Rising Glory of America* (1771), Hugh Henry Brackenridge e Philip Freneau cele-

²² Thoreau, “Advantages and Disadvantages of Foreign Influences on American Literature”, 40.

²³ Giles, *Atlantic Republic*, 85.

brano il futuro glorioso riservato alle colonie americane attraverso un interessante richiamo alla civiltà nordafricana.²⁴ In un lungo colloquio in cui ricostruiscono la storia del Nuovo Mondo, i tre protagonisti Acasto, Eugenio e Leander individuano proprio nei cartaginesi i suoi primi abitanti:

Hear what the voice of history proclaims.
 The Carthaginians, e'er the Roman yoke
 Broke their proud spirits and enslav'd them too,
 For navigation were renown'd as much
 As haughty Tyre with all her hundred fleets;
 Full many league their vent'rous seamen sail'd
 Thro' strait Gibraltar down the western shore [...]
 From voyaging here this inference I draw,
 Perhaps some barque with all her num'rous crew
 Caught by the eastern trade wind hurry'd on
 Before th' steady blast to Brazil's shore,
 New Amazonia and the coasts more south.
 Here standing and unable to return,
 For ever from their native skies estrang'd,
 Doubtless they made the unknown land their own.
 And in the course of many rolling years
 A num'rous progeny from these arose,
 And spread throughout the coasts; [...]
 When first the pow'rs of Europe here attain'd
 Vast empires, kingdoms, cities, palaces
 And polish'd nations stock'd the fertile land. (142-169)²⁵

²⁴ Brackenridge e Freneau furono due degli uomini di lettere più rappresentativi della *Early Republic*. Insegnante, giornalista, uomo politico e di legge, Hugh Henry Brackenridge (1748-1816) pubblicò versi e il romanzo picaresco *Modern Chivalry* (1792-1815) in cui satirizza eventi, idee e istituzioni del periodo rivoluzionario. Autore, editore, commerciante e agricoltore, Philip Freneau (1752-1832) scrisse componimenti poetici influenzati da Milton, Gray e Goldsmith, e pezzi satirici e umoristici che gli procurarono una notevole fama.

²⁵ Freneau, "A Poem on the Rising Glory of America".

Secondo Leander, prima della caduta ad opera dei romani, i cartaginesi si sarebbero spinti verso Ovest solcando l'Atlantico e, approdati sulle coste americane, avrebbero fondato regni e imperi prima dell'arrivo degli europei. La tesi dell'origine cartaginese delle società precolombiane risulta particolarmente ambigua perché se da un lato anticipa la civilizzazione del Nuovo Mondo, dall'altro, sottrae agli europei la responsabilità dell'eccidio dei nativi. Sebbene Caroline Winterer abbia affermato che “[i]n reconstructing the rich classical imagination of American revolutionaries, modern historians have nearly forgotten one major ancient republic: Carthage”,²⁶ la civiltà che si sviluppò dal IX secolo a.C. fino al 146 a.C. sulle coste del Nord Africa e che espanse il suo impero lungo il Mediterraneo ha da sempre rappresentato per gli americani un modello a cui ispirarsi, alternativo sia a quello greco che a quello romano.

Cartagine anteponeva la colonizzazione marittima all'espansionismo terrestre e il commercio alla guerra di conquista: una repubblica che era anche un impero e che dominava attraverso gli scambi di beni costituiva un esempio più moderno e funzionale per i neonati Stati Uniti e per le loro aspirazioni internazionali. L'establishment della *Early Republic*, ricorda Winterer, non si preoccupava che Cartagine fosse una civiltà “exotic, African (black), or pagan”;²⁷ apprezzava, invece, che fosse nata come una colonia fenicia e, una volta diventata essa stessa un fiorente impero, avesse sovrastato la madrepatria e fosse riuscita a spingere i propri confini dal Mediterraneo all'Oceano Atlantico. Inoltre, il modello di un moderno impero transatlantico, marittimo, commerciale e repubblicano poteva comunque integrarsi con l'idea romana di un forte impero terrestre e militare; in fondo, come scriveva l'ammiraglio Charles-Hector Théodat comte D'Estaing a George Washington il 20 marzo 1790 – “Under your presidency, Sir, America must become what Rome & Carthage formerly were”.²⁸ Con il trascorrere dei de-

²⁶ Winterer, “Model Empire, Lost City”, 3.

²⁷ Winterer, “Model Empire, Lost City”, 4.

²⁸ D'Estaing, “To George Washington from d'Estaing, 20 March 1790”.

cenni, gli statunitensi non considerarono più il sistema repubblicano e imperiale cartaginese come una realtà politica da perseguire; essi, piuttosto, iniziarono a vedere nella sua distruzione, tanto rapida quanto violenta, una sorte da evitare. La caduta divenne un monito ancor più esplicito di quanto fosse stata esemplare la sua ascesa e nel corso del XIX secolo Cartagine, insiste Winterer, divenne un riferimento simbolico delle minoranze, in particolare quelle native-americane e afro-americane, destinate a essere sconfitte.²⁹

Scott combina il mito dell'ascesa e la tragedia del declino della civiltà cartaginese e li utilizza come filtri attraverso i quali interpretare il presente statunitense. Non si tratta, come propone Robert Burgoyne, di vedere *Gladiator* come “an expression of a new kind of American globalcentrism, an aesthetic ratification of a new form of empire”;³⁰ il punto, invece, è vedere il film come “a blasted allegorization of the Pax Americana itself in its neo-liberal mode of moral innocence, global ratification, and soft hegemony”.³¹ Roma e Cartagine sono i due differenti sistemi valoriali che permettono a *Gladiator* di rappresentare il rapporto negli Stati Uniti tra potere e oppressione, imperialismo e globalizzazione, e descrivere la crisi identitaria che essi stavano vivendo dopo la fine della Guerra fredda.³²

4. *Come Wall Street: Carthago delenda est*

La vittoria è dei barbari.

Se Scott voleva che le strade di Roma somigliassero visivamen-

²⁹ Winterer, “Model Empire, Lost City”, 30.

³⁰ Burgoyne, “Techno-euphoria and the World-improving Dream”, 110-111.

³¹ Wilson, “Ridley Scott’s *Gladiator* and the Spectacle of Empire”, 63.

³² White, “American Beauty, *Gladiator*, and the New Imperial Humanitarianism”. Si veda anche Conley, *Cartographic Cinema*.

te a quelle affollate di Wall Street,³³ David Franzoni – uno dei tre sceneggiatori insieme a John Logan e William Nicholson – ha ribadito che “the movie is about us. It is not about Ancient Rome; it’s about America”.³⁴ Franzoni approfondisce le analogie tra la Roma degli Antonini e gli Stati Uniti dell’inizio del nuovo millennio: “There are so many elements of ancient Rome during the period that are almost identical to America today that it’s almost unavoidable”.³⁵ Eppure, come sostiene Jeffrey Richards, le logiche del parallelismo con l’antichità mettono in scena due nazioni diverse: “The republic that Marcus Aurelius wants restored is not so much the Roman Republic as the Republic of Jeffersonian America, the eighteenth-century construct led by honest men and devoted to democratic ideals. However, when Commodus seizes the throne, he institutes what is in effect a fascist regime”.³⁶ Da questo punto di vista, *Gladiator* critica esplicitamente gli Stati Uniti del presidente William J. Clinton; un paese che, esposto a scandali finanziari e sessuali, e impegnato nei teatri di guerra europei e africani, è diventato “an empire based on the projection of military power to every corner of the globe and on the use of American capital and markets to force global economic integration on our terms, whatever costs to others”.³⁷

Dopo la conclusione della Guerra fredda e la caduta dell’Unione Sovietica, e prima dell’ascesa della Cina a ruolo di protagonista nella geopolitica globale, gli Stati Uniti si ritrovarono a essere l’unica superpotenza, proprio come Roma dopo aver sconfitto Cartagine. Per gli americani, la *translatio imperii* sembrava non solo essersi realizzata completamente ma essersi conclusa in maniera risolutiva: l’impero americano era diventato l’ultimo e definitivo impero, ormai

³³ Citato in Briggs, “Layered Allusions in ‘Gladiator’”, 24.

³⁴ Citato in Richards, “Sir Ridley Scott and the Rebirth of the Historical Epic”, 22.

³⁵ Citato in Wilson, “Ridley Scott’s *Gladiator* and the Spectacle of Empire”, 65. Su questo punto si veda anche Albu, “‘Gladiator’ at the Millennium”.

³⁶ Richards, “Sir Ridley Scott and the Rebirth of the Historical Epic”, 23.

³⁷ Johnson, *Blowback*, 7.

impossibilitato a espandersi secondo le antiche logiche di conquista. L'*establishment* aveva iniziato a declinare la propria identità nazionale in termini globali e il *New world order* preannunciato da George H. W. Bush ai tempi della Prima guerra del Golfo indicava uno scenario geopolitico che sarebbe stato condizionato da un solo paese: come paladini della “crociata europea”, nemici del “regno delle tenebre” o antagonisti dell’“asse del male”, gli *empire-builders* americani avrebbero deciso i giochi e stabilito le regole.

Ma la storia si ripete inesorabilmente, soprattutto attraverso le guerre, e certi riferimenti al passato si ripresentano negli Stati Uniti contemporanei, come nel romanzo di Joyce Carol Oates dal titolo evocativo di *Carthage* (2014). Il testo prende le mosse da un crimine commesso da alcuni soldati americani in Iraq e si sposta poi nell’immaginaria cittadina omonima nello stato di New York, che non è più una proiezione storica del paese ma, come precisa Giorgio Mariani, è essa stessa parte del paese:

In effetti, nella misura in cui la Cartagine del titolo è simbolo dell’America tutta, il romanzo di Oates parrebbe fornire una sorta di esempio paradigmatico di quel rovesciamento di ruoli tra conquistatori e conquistati [...]. La città in rovine, almeno sul piano morale, non va cercata dall’altro lato del mondo, ma è nel cuore di un’America incapace di fare i conti con se stessa e con i mostri che genera e alimenta.³⁸

L’esempio letterario di Oates – così come quello cinematografico di Scott – rivela come Cartagine sia ormai il simbolo di un mondo che va distrutto perché rappresenta l’altro da sé, *un* impero che si oppone e minaccia *l’*impero. Essa non rimanda più a quel modello politico a cui si ispirarono i Padri fondatori ai tempi della prima Repubblica; e non è più neanche un monito che riguarda la distruzione violenta di una grande civiltà; Cartagine è ormai un

³⁸ Mariani, “Gli scrittori e il ‘complesso militare-letterario’”, 124.

non-luogo in cui far sprofondare quella parte repressa della nazione che tende comunque a tornare sempre in superficie.

E il represso può riemergere nello spettacolo che ha luogo nel Colosseo, uno spazio chiuso in cui l'impero può esaltarsi delle sue imprese ma anche il teatro in cui è possibile rileggerne e riscriverne la storia. Con la riproposizione della battaglia di Zama, sostiene Chries Davies, *Gladiator* dimostra come la cultura popolare sia in grado di influenzare l'opinione pubblica: "In subverting expectation and changing history Maximus creates an unexpected crowd-pleasing display which acts as a metaphor for the film itself: *Gladiator's* historical 'inaccuracies' are conscious decisions to create spectacle and entertain a mass audience".³⁹ Al di là dell'intrattenimento, la riscrittura del passato spinge non tanto a essere scettici sulla veridicità dei film storici ma a essere critici delle narrazioni propagandistiche dei governi. È così che quando Dennis Berthold si chiede: "L'antica Roma – e l'America contemporanea – è stata una repubblica virtuosa o un impero repressivo?"⁴⁰ la risposta non può che essere: entrambe.

³⁹ Davies, *Blockbusters and the Ancient World*, 10. Su questo punto si veda anche Stow, "Popcorn and Circus" e Wiseman, "Gladiator and the Myths of Rome".

⁴⁰ Berthold, "Nella Roma antonina l'ideale di Melville".

Bibliografia

“Reflection 22: Gladiator”. <https://thecinematicexperience.wordpress.com/2016/11/28/reflection-22-gladiator/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Afrasiabi, Kaveh L. “Persians and Greeks: Hollywood and the Clash of Civilisations”. *Global Dialogue* 9.1-2 (2007): 97-98.

Albu, Emily. “‘Gladiator’ at the Millennium”. *Arethusa* 41.1 (2008): 185-204.

Bankston, Douglas. “Death or Glory”. (2000). <https://theasc.com/magazine/may00/pg1.htm>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

----. “Veni, Vidi, Vici”. *American Cinematographer* 81.5 (2000): 46-53.

Berthold, Dennis. “Nella Roma antonina l’ideale di Melville”. *il manifesto* (22 giugno 2011).

Black, Jeremy. *Using History*. London: Bloomsbury Academic, 2005.

Blanshard, Alastair J. L. and Kim Shahabudin. *Classics on Screen: Ancient Greece and Rome on Film*. London: Bloomsbury Academic, 2011.

Botta, Enrico. *Desiderai un nuovo mondo. La letteratura dell’impero americano sulla Ricostruzione*. Verona: Ombre corte, 2020. 112-124.

Briggs, Ward. “Layered allusions in ‘Gladiator’”. *Arion: A Journal of Humanities and the Classics* 15.3 (2008): 9-38.

Burgoyne, Robert. “Techno-euphoria and the World-improving Dream: Gladiator”. *Ilba do Desterro. A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies* 51 (2006): 109-130.

Burgoyne, Robert. *The Epic Film in World Culture*. London: Routledge, 2011.

Conley, Tom. *Cartographic Cinema*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Corliss, Richard. "The Empire Strikes Back". *Time* (30 April 2000). <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,44021,00.html>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Cyrino, Monica Silveira. *Big Screen Rome*. Malden: Blackwell Publishing, 2009.

D'Estaing, Charles-Hector Théodat, comte. "To George Washington from D'Estaing, 20 March 1790". *Founders Online, National Archives*. <https://founders.archives.gov/documents/Washington/05-05-02-0167>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Davies, Chris. *Blockbusters and the Ancient World*. London: Bloomsbury, 2019.

Elliot, Andrew. Ed. *Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the 21st Century*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Freneau, Philip. "A Poem on the Rising Glory of America". *The Poems of Philip Freneau*. Ed. F.L. Pattee. Princeton: Princeton University Press, 1963.

Giles, Paul. *Atlantic Republic: The American Tradition in English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Harty, Kevin J. "The Decline and Fall of the Roman Empire and America since the Second World War: Some Cinematic Parallels". *Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the 21st Century*. Ed. Andrew Elliot. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 36-56.

Johnson, Chalmers. *Blowback: The Costs and Consequences of American Empire*. New York: Henry Holt, 2000.

Landau, Diana and John Logan. *Gladiator: The Making of the Ridley Scott Epic*. New York: Harper Collins, 2000.

Mariani, Giorgio. "Gli scrittori e il 'complesso militare-letterario'. Un'introduzione alla letteratura americana sulle guerre del nuovo millennio". *Ácoma* 11 (2016): 123-153.

Melville, Herman. "The Age of the Antonines". *Selected Poems of Herman Melville*. Ed. Hennig Cohen. New York: Fordham University Press, 1991.

Mitchell, Elvis. "Review 'Gladiator': That Cruel Colosseum".

The New York Times (5 May 2000). <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/gladiator-re.html>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Nichols, Mackenzie. “‘Gladiator’ at 20: Russell Crowe and Ridley Scott Look Back on the Groundbreaking Historical Epic”. *Variety* (4 May 2020). <https://variety.com/2020/film/news/gladiator-20th-anniversary-russell-crowe-ridley-scott-joaquin-phoenix-1234590906/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Raw, Laurence. *The Ridley Scott Encyclopedia*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2009.

Richards, Jeffrey. “Sir Ridley Scott and the Rebirth of the Historical Epic”. *Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the 21st Century*. Ed. Andrew Elliot. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 19-35.

Robb, Brian J. *Ridley Scott: The Pocket Essential Guide*. Harpenden: Summersdale Publishers LTD - ROW, 2005.

Rose, Peter W. “The Politics of Gladiator”. *Gladiator: Film and History*. Ed. Martin M. Winkler. Oxford: Blackwell, 2005. 150-172.

Russell, James. *The Historical Epic and Contemporary Hollywood: From Dances with Wolves to Gladiator*. London: Bloomsbury, 2007.

Scott, Ridley. *Gladiator*. Universal, 2000.

Solomon, Jon. “Gladiator from Screenplay to Screen”. *Gladiator: Film and History*. Ed. Martin M. Winkler. Oxford: Blackwell, 2005. 1-16.

Stow, Robert. “Popcorn and Circus: An Audience Expects”. *Return of the Epic Film: Genre, Aesthetics and History in the 21st Century*. Ed. Andrew Elliot. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015. 74-92.

Thoreau, Henry D. “Advantages and Disadvantages of Foreign Influences on American Literature”. *Early Essays and Miscellanies*. Eds. Joseph J. Moldenhauer, Edwin Moser and Alexander C. Kern. Princeton: Princeton University Press, 1975.

White, Brian J. “American Beauty, Gladiator, and the New Imperial Humanitarianism”. *Global Media Journal* 1.1 (2002). <http://www.globalmediajournal.com/open-access/american-beauty-gladiator>

tor-and-the-new-imperial-humanitarianism.php?aid=35053. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Wilson, Rob. "Ridley Scott's *Gladiator* and the Spectacle of Empire: Global/Local Rumbblings Inside the Pax Americana". *European Journal of American Culture* 21.2 (2002): 62-73.

Winkler, Martin M. Ed. *Gladiator: Film and History*. Oxford: Blackwell, 2005.

----. Ed. *Troy: From Homer's Iliad to Hollywood Epic*. Oxford: Blackwell, 2009.

Winterer, Caroline. "Model Empire, Lost City: Ancient Carthage and the Science of Politics in Revolutionary America". *William and Mary Quarterly* 67.1 (2010): 3-30.

Wiseman, T.P. "Gladiator and the Myths of Rome". *History Today* 55.4 (2005): 37-43.

Wyke, Maria A. *Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History*. London: Routledge, 1997.

AVANTI, POP!

L'AMERICA E I SUOI MOSTRI TRA FINE NOVECENTO
E INIZIO SECOLO: ATTACCHI ALIENI, ATTIVISMO HAWAIANO
E CULTURA POP IN *LILO&STITCH*

Fulvia Sarnelli

It may not be such an exaggeration to appreciate the role of the American entertainment industry in helping to change history. The Berlin Wall was destroyed not by the force of Western arms but by the force of Western ideas. And what was the delivery system for those ideas? It has to be admitted that to an important degree it was by American entertainment.
Michael Eisner, "Planetized Entertainment"

La battuta di Michael Eisner, CEO della Walt Disney Company tra il 1984 e il 2005, esibisce la forza politica della cultura popolare americana come strumento di trasformazione della coscienza collettiva che, mostrando al mondo la godibilità e preferibilità dell'*American way of life* garantito esclusivamente dalla forma di governo democratico, ha permesso agli Stati Uniti di vincere la Guerra fredda cambiando la Storia. La mobilitazione di un impulso all'identificazione radicato nella matrice storica del presente figura

Desidero ringraziare Cristina Bacchilega, che ha letto una prima versione di questo saggio, per avermi offerto preziosi commenti, suggerito ulteriori letture e per avermi aiutata a chiarire alcuni concetti fondamentali dell'epistemologia culturale hawaiana.

anche nella cosiddetta *Third Golden Age* di Disney, caratterizzata dalla svolta multiculturale, inclusivista e regionalista dei film d'animazione più recenti: *Moana*, *Coco*, *Raya and the Last Dragon*, *Luca*, *Encanto*. Apprezzata dal pubblico e parte della critica per la diversità delle opportunità e delle espressioni individuali di cui l'America degli anni Duemila si fa garante, questa operazione è stata letta come una strategia di contenimento che abbracciando la differenza la mercifica, lasciandola distanziata.¹ Rob Wilson osserva che tale operazione totalmente “inside the globalizing empire for capital/liberty that is the present US hegemony and its reign of neo-liberal banality and false binaries”, è già messa in campo nella generazione di film di fine anni Novanta-inizio Duemila che rappresentano il Pacifico secondo una narrazione di *displacement*: ai personaggi etnici è offerta l'opportunità di radicarsi negli Stati Uniti al fine di “loosen, diffuse, and thus weaken the languages of a coalitional counter-minority”.² Ciò tuttavia non previene il rischio di essere ricacciati in una posizione *un-American*.

Facendo seguito alle osservazioni di Wilson, questo saggio riflette *storicamente* sul modo in cui Disney ha rappresentato le Hawai'i e gli eventi storici della regione a cavallo tra XX e XXI secolo. Per farlo leggerò *Lilo&Stitch* (*L&S*), il film del 2002 scritto e diretto da Chris Sanders e Dean DeBlois, inserendolo da un lato nella politica

¹ Con la sola eccezione di *Luca*, per nessuno dei film citati è stato assunto un regista che appartiene alla cultura rappresentata, a riprova del fatto che si tratta di un *business* redditizio piuttosto che di sensibili quanto convinte decisioni artistiche. Sarebbe impossibile dare spazio in questo saggio alle critiche culturalmente specifiche prodotte per ciascuno dei film citati. Nel caso di *Moana*, Disney ha formato un Oceania Story Trust, un gruppo di esperti locali che lavorassero con i registi Ron Clements e John Musker al fine di garantire una rappresentazione autentica della cultura polinesiana; sui risultati e i limiti di questa operazione, e sulle critiche polinesiane, si vedano: Vicente M. Diaz “Don't Swallow (or Be Swallowed by) Disney's 'Culturally Authenticated Moana'” (2016); Craig Santos Perez “An Open Letter from Two Oceanic Story Trust Polynesians” (2016); Michelle Anya Anjirbag “Mulan and Moana” (2018); Vilsoni Hereniko “Authenticity in Cinema” (2019).

² Wilson, “Reframing Global/Local Poetics”, 226.

internazionale degli Stati Uniti post-11 settembre e dall'altro lato nel contesto delle lotte hawaiane per la sovranità, che nate alla fine degli anni Settanta vanno ad intensificarsi alla vigilia del centenario dell'occupazione, avvenuta nel 1898. La doppia cornice globale e locale restituisce un orizzonte di conquista attraverso le immagini e le fantasie che è un metodo coloniale tipico e fin troppo familiare all'imperialismo statunitense.

Tra i film degli Animation Studios, *L&S* è una produzione minore, relativamente *low-budget* che ha avuto un enorme successo di pubblico e critica grazie ad una formula che unisce i buoni sentimenti della morale a marchio Disney ad un luogo esotico che ospita uno *script* ben costruito, ricco di elementi comici e citazioni esilaranti dalla cultura *pop*: dalle musiche di Elvis, alle favole per bambini (Disney e non), dai film sugli alieni (*Star Wars*, *Men in Black*) alle storie sui mostri (*Frankenstein*, *Lo squalo*, *Godzilla*). Le (auto)citazioni *pop* sono tanto immediatamente riconoscibili quanto appartenenti alla cultura americana bianca, laddove le Hawai'i costituiscono l'oggetto narrato e venduto attraverso la reificazione e commercializzazione della cultura indigena. La storia connette i personaggi hawaiani – Lilo, la bambina nativa orfana lasciata alle cure della sorella, Nani, che fatica a prendersi cura di lei così come ad avere una vita privata propria nonostante il corteggiamento remissivo di David – e l'esperimento alieno scambiato per un cane aggressivo. *L&S* racconta le loro avventure nel processo di trasformazione da emarginati sociali a cittadini modello seguendo l'esempio di Elvis Presley, l'idolo di Lilo; il tutto avviene sotto l'occhio vigile di Cobra Bubbles, l'assistente sociale afroamericano che minaccia di separare la famiglia qualora fallisca l'obiettivo della stabilità individuale e sociale. Nel finale, la riabilitazione di ciascuno coincide con la ricostruzione della famiglia che il film pubblicizza con la formula: "Ohana means family. Family means nobody gets left behind or forgotten".³ Questa stra-citata *tag line*, appropriandosi della cultura hawaiana, spiega al

³ Tutte le citazioni sono tratte dalla traccia audio del DVD *Lilo&Stitch*, Chris Sanders and Dean DeBlois, Walt Disney Animation, 2002.

pubblico non hawaiano un concetto indigeno, senza alcun interesse reale per quest'ultimo.⁴ Così facendo, *L&S* partecipa all'operazione di appropriazione culturale che Cristina Bacchilega chiama *legendary Hawai'i*, ovvero la trasformazione delle Hawai'i e della cultura hawaiana in un racconto popolare liberamente tradotto, corrotto ed espropriato dall'Occidente.

Nell'immaginario statunitense la storia delle Hawai'i, al pari di altri luoghi colonizzati, è una proiezione fantasmagorica; come osserva Incoronata Inserra, “[l]e Hawai'i come luogo geografico vengono perpetuamente decontestualizzate: potrebbe trattarsi di un punto qualsiasi sulla cartina del Pacifico”.⁵ Nel Novecento, questa decontestualizzazione si articola sempre di più nella visione turistica del paradiso multiculturale, caricato di sensualità primitiva e cristallizzato in un'immagine immutabile, fuori dal tempo e dalla Storia. La visione egemonica, che sostiene il discorso di appropriazione di questo luogo straniero, primitivo ed esotico, ha senz'altro contribuito all'annessione delle Hawai'i come territorio americano nel 1898 e poi come stato federale nel 1959. Nella storiografia statunitense, le tappe del processo di colonizzazione delle Hawai'i, che hanno garantito il controllo della terra e delle risorse umane, sono state sottoposte ad una trasfigurazione mitizzata, che ha reso l'americanizzazione un'opportunità.⁶

⁴ Nella sua recensione del *sequel Lilo&Stitch 2: Stitch has a Glitch*, Kihei De-Silva rileva quanto sia profonda l'operazione di appropriazione della cultura hawaiana in entrambi i film. La disneyficazione dei canti tradizionali, di cui Disney acquisisce il *copyright* dopo averli modificati, nel primo film investe “the mo'olelo and mele, the stories and chants, that constitute the Pele literature”. Traducendo invece le storie di Pele, Hi'iaka e Lohi'au nei termini della narrazione occidentale dell'amore che vince sulla morte, “*Stitch has a Glitch* makes a cotton-candy lie out of a gritty, complex metaphor and then feeds that lie back to us as cultural truth [...] and we who love poi are faced with yet another situation in which we have to un-teach before we can teach, [...] in which we find ourselves cast, through the magic of Disney, as grumpy kill-joys and out-of-touch traditionalists”.

⁵ Inserra, “Le Hawai'i al di là del mito”, 53.

⁶ Le diverse rappresentazioni delle Hawai'i nel discorso occidentale sono analizzate in numerosi studi importanti. Tra le pubblicazioni italiane, vi hanno

Laddove la resistenza al dominio coloniale è sempre circolata nella comunità hawaiana, un discorso indigeno militante che stabilisce il proprio programma in aperta sfida alla giurisdizione americana e all'idea della superiorità culturale occidentale prende forma negli anni Settanta e si consolida negli anni Ottanta e Novanta. Unito ad una celebrazione dell'arte e della cultura hawaiana come precisa scelta politica della comunità nativa, l'attivismo indigeno di quegli anni rifiuta l'espropriazione della terra nativa da parte del colonialismo di occupazione rivendicando *aloha 'āina*, la relazione di responsabilità, amore e cura per la terra che è da sempre in rapporto familiare-genealogico con gli individui e con la comunità hawaiana, e si radica su temi di giustizia sociale, quali l'amministrazione delle risorse naturali, la protezione dello stile di vita, della lingua, delle tradizioni e delle cerimonie native, la salute della comunità, la demilitarizzazione del Pacifico. L'acquisizione di consapevolezza politica comporta il rifiuto della definizione coloniale dell'identità nativa basata su percentuali di sangue hawaiano a favore di un'idea di sé ancestrale che pronunciata nella propria lingua è *Kanaka Maoli*.⁷ Il risveglio nazionalista *Kanaka Maoli* ha sviluppato un discorso indigeno decoloniale in continuità con le contemporanee lotte di altre popolazioni occupate: nel classico *From a Native Daughter*, Haunani-Kay Trask afferma che “Like Tahitians, Kanaks, Maori, Australian Aborigines, Palestinians, the Kurdish peoples, Tibetans, the Maya, Quechua, and many other indigenous peoples, Native Hawaiians continue to struggle for self-determination and self-preservation as a people”.⁸ Riconoscendo che le narrazioni storiche sono “a central means for nation-making”,⁹

dedicato un numero speciale *Ācoma* 29-30 (2004), a cura di Incoronata Inserra e Donatella Izzo, e *Anglistica* 14.2 (2010), a cura di Bryan Kamaoli Kuwada, Cristina Bacchilega, Donatella Izzo.

⁷ Per quanto comune, *Kanaka Maoli* non è l'unico termine con cui gli hawaiani e le hawaiane si identificano. Si veda la prefazione di Marie Alohalani Brown al suo *Facing the Spears of Change* (2016).

⁸ Trask, *From a Native Daughter*, 38.

⁹ White, “Histories and Subjectivities”, 501.

un impegno comune si coagula intorno alla necessità di operare disarticolazioni di prospettive che sfidino l'egemonia della storiografia e del discorso legale e culturale occidentale.¹⁰

L'obiettivo delle mie analisi è mostrare come la storia di Lilo e Stitch, rappresentata secondo i codici di una doppia mostruosità, da una parte riproduce le diverse rappresentazioni delle Hawai'i, che hanno sostenuto il dominio politico e culturale degli Stati Uniti per tutto l'Ottocento e il Novecento, e dall'altra parte unisce l'archetipo della ricerca della propria identità al desiderio di proteggere la famiglia nucleare e l'unità nazionale. In ciò che segue, esplorerò i modi in cui questa modalità di rappresentazione mette in parallelo l'attacco alieno e la minaccia dell'attivismo indigeno, due preoccupazioni politiche contemporanee all'uscita di *L&S*. Nel finale, la mostruosità dei soggetti devianti, resa innocua e funzionale, riafferma la superiorità americana sulla base dell'uniformazione ai valori e allo stile di vita americano. Prodotto in un momento storico di fervore nazionalistico, il film passa una soluzione alla minaccia dell'attacco esterno quanto interno, riaffermando la necessità di sorveglianza ed eventualmente punizione. Proponendosi come spazio dell'innocenza storica, apolitico, ateistico,¹¹ l'universo Disney rispecchia l'autorappresentazione degli Stati Uniti, che rinforza una nozione di cittadinanza infantilizzata, individualizzata e privatizzata, assolutamente patriottica.

¹⁰ Noenoe Silva scrive: "When the stories can be validated, as happens when scholars read the literature in Hawaiian and make the findings available to the community, people begin to recover from the wounds caused by that disjuncture in their consciousness", *Aloha Betrayed*, 3.

¹¹ Henry Giroux ha analizzato profusamente il ruolo dell'innocenza nell'universo Disney, sostenendo che: "Innocence serves primarily as a rhetorical device that cleanses the Disney image of the tainting influence of commerce, ideology, and power", *The Mouse that Roared*, 69.

1. *Mostruosità. Il prologo*

Il tema della mostruosità è uno degli assi portanti della storia in quanto fa da collante tra i due personaggi principali e tra i due mondi in cui si situano. Prima di spostarsi alle Hawai'i, *L&S* inizia con un lungo prologo ambientato su un inventato pianeta dello spazio che è sede della Federazione Galattica, un'entità politica superiore che da subito si offre come esempio di democrazia: è guidata dalla Councilwoman che, priva di nome proprio, personifica l'autorità della legge risoluta e giusta, e da Captain Gantu, il rappresentante delle forze militari dalle sembianze di un gigantesco squalo. *Law and order* sono dunque i principi che governano l'allegoria degli Stati Uniti.

Il film si apre con il processo a Jumba Jookiba, lo scienziato dal forte accento russo (anche nel doppiaggio italiano) a capo delle Galaxy Defense Industries. Questi è accusato di aver condotto esperimenti genetici illegali che hanno portato alla creazione di una "mostruosità", denominata Esperimento 626, il cui unico *istinto* è quello di distruggere qualsiasi cosa tocchi. In questo contesto normativo, Jumba confessa di aver creato "the first of a new species", senza tuttavia spiegarne il motivo (che d'altra parte non gli viene mai chiesto) se non autodefinendosi "an evil genius". L'alieno 626 è quindi il frutto degenerato della scienza straniera in ambito militare che per pura malvagità ha prodotto un "affront to nature". Sebbene gli venga data una possibilità di dimostrare una qualche capacità di giudizio morale, l'orrore della sua condotta disgusta il Concilio: la Councilwoman lo definisce una "abomination, it is the flawed product of a deranged mind. It has no place among us" e accoglie il suggerimento di Gantu che venga rimosso dalla comunità sociale. Condannato all'esilio in una prigione spaziale, 626 riesce a scappare atterrando sulla Terra. La prima risposta dell'autorità politica è estremamente violenta – "we have to gas the planet" – ma poiché un cavillo legale lo impedisce (la Terra è un luogo protetto poiché vi abitano le zanzare, una specie in estinzione), la Councilwoman manda Jumba e Pleakley, un burocrate esperto di diritto ambien-

tale, a catturarlo. D'altra parte, ai margini della geografia e del discorso politico, le Hawai'i diventano una prigione naturale per un mostro il cui unico punto debole è l'acqua.

I primi dialoghi del film d'animazione parlano il linguaggio della mostruosità come descritta da Michel Foucault nella sua archeologia dell'anomalia: il mostro come violazione delle leggi della natura a cui fa seguito il mostro come individuo da correggere. La prima forma di anomalia – quella che Foucault chiama il “mostro umano” – appartiene all'ambito giuridico-biologico, in quanto rappresenta una doppia violazione della legge, sia di natura sia di società. Visto come un misto di forme e quindi come una trasgressione dei limiti, il mostro “è quell'irregolarità naturale tale per cui il diritto si trova rimesso in questione, non riesce a funzionare”.¹² L'Esperimento 626 che sembra un animale blu con sei zampe e varie antenne, minuto ma indistruttibile e distruttore, è un corpo incoerente con il resto della comunità per la sua incapacità di agire diversamente dal modo in cui è stato programmato. La sua programmazione non prevede la morale della Federazione, condivisa dagli spettatori, poiché non distingue il bene dal male. Fin dall'inizio, l'esistenza del mostro crea un'opposizione tra la Legge (il bene) e ciò che è al di fuori (il male). L'unica decisione possibile è la punizione violenta: il carcere per lo scienziato criminale che ha dato vita alla creatura mostruosa; la messa a bando del mostro. Come sostiene Utz McKnight, “The film thereby devolves the problem of potential societal responsibility for deviance by collapsing the nature vs nurture debate into the social construction of difference: 626 is the aberration, the perfect Frankenstein's monster”.¹³

L'associazione con Frankenstein è confermata dall'entrata in scena di Lilo che adotta 626 al rifugio per animali e lo chiama Stitch. Allontanata dalle sue compagne di scuola perché “strana”, Lilo convalida il passaggio alla mostruosità inquadrata nell'ambito giuridico-morale, ovvero una “mostruosità non di natura, ma

¹² Foucault, *Gli anormali*, 171.

¹³ McKnight, “The African in America”, 68.

di comportamento”.¹⁴ Sebbene il film non eviti i meccanismi di (ri)produzione del razzismo come modalità di dominio che invoca la natura come principio di legittimazione, è il comportamento aberrante dell’alieno che corrisponde a quello della bambina hawaiana in modo assolutamente voluto e manifesto. Infatti, Lilo non ascolta gli adulti, litiga con le sue compagne attaccandole fisicamente e poi attraverso pratiche vudù. Il gesto che caratterizza e sovrappone i due personaggi è che mordono quando si sentono minacciati, suscitando la stessa reazione: “Do you think it could be infected?”. Myrtle, la ragazzina bianca morsa da Lilo, insinua anche che possa avere la rabbia, anticipando sul piano simbolico la trasformazione dell’alieno in cane randagio. Attraverso una serie di associazioni incrociate che passano per i loro comportamenti, il film equipara la mostruosità di Stitch alla natura selvaggia di Lilo, rendendo entrambi soggetti non civilizzati da addomesticare.

In un mondo multi-etnico come può esserlo una galassia aliena o nelle colonie, la mostruosità non appartiene tanto all’aspetto, quanto all’agire pericoloso e malato.¹⁵ Il film sottintende che le ragioni del comportamento di Lilo sono legate alla sua identità prima ancora che alla sua condizione di orfana, suggerendo che entrambi i protagonisti sono mossi dall’istinto “come elemento dinamico brutto”.¹⁶ Identificato come ciò che permette di comprendere le azioni apparentemente senza ragione dei soggetti mentalmente malati, a partire dal XIX secolo l’istinto diviene secondo Foucault l’ambito di osservazione e indagine continua da parte del sistema sociale che mira alla correzione:

¹⁴ Foucault, *Gli anormali*, 193.

¹⁵ Achille Mbembe sostiene che nel discorso coloniale la vita dei selvaggi è una forma di vita aliena e animale: “according to Arendt, what makes savages different from other human beings is less the color of their skin than the fear that they behave like a part of nature, that they treat nature as their undisputed master. For nature thereby remains, in all its majesty, an overwhelming reality compared to which they appear to be phantoms, unreal, and ghostlike”, *Necropolitics*, 77-78.

¹⁶ Foucault, *Gli anormali*, 336.

L'analisi, l'investigazione, l'osservazione psichiatrica tenderanno a spostarsi da ciò che il malato pensa a ciò che fa, da ciò che è capace di comprendere a ciò che è suscettibile di commettere, da ciò che può consapevolmente volere a ciò che potrebbe prodursi in lui di involontario nel comportamento.¹⁷

In *L&S*, esiste un sistema di osservazione multipla dei personaggi, delle loro azioni e dei loro movimenti nello spazio: laddove Lilo e Stitch si studiano a vicenda e misurano i propri comportamenti l'uno sull'altra, Nani scruta Lilo, entrambe sono osservate da David con empatia e da Cobra con vigilanza, mentre Jumba e Pleakley seguono Stitch e il Concilio monitora la loro azione dal quartier generale. La tipica traiettoria della favola Disney di redenzione del male affinché il bene trionfi, prende la forma della correzione delle identità non americane in una americanizzata. Come mostrerò nelle pagine seguenti, la trama racconta una parabola che vede tutti i personaggi impegnati a trovare il modo di superare i disordini innati e istintivi, genetici o comportamentali, per poter funzionare nella società americana ed essere accettati da essa. Da questa prospettiva, la minaccia della differenza e della devianza individuale convergono e si fondono con la minaccia dell'invasione degli alieni, mostri e stranieri.

Sostenendo rispettivamente che il mostro è sempre “pura cultura”¹⁸ e sempre in relazione a “ciò che è umano”¹⁹ in una data costruzione sociale, i due teorici della *Monster Theory*, Jeffrey Jerome Cohen e Jeffrey Andrew Weinstock, intendono la mostruosità come un concetto definito storicamente. Se i mostri incorporano le ansie sociali rispetto al destino dell'umanità in un dato momento storico, quali sono le paure inconscie dell'America a cavallo tra il Novecento e il Duemila su cui *L&S* fa leva? Quali ansie incarna la mostruosità aliena che trasgredendo i limiti e violando i confini

¹⁷ Foucault, *Gli anormali*, 364.

¹⁸ Cohen, *Monster Theory*, 4.

¹⁹ Weinstock, *The Monster Theory Reader*, 358.

si abbatte su the United Galactic Federation/United States? Una risposta quasi scontata nel contesto della guerra al terrorismo post-11 settembre è che l'America non è immune agli attacchi violenti dall'esterno, che arrivino dalla tecnologia sovietica o per via aerea. Ma anche, che il nemico non è mai invincibile perché ha sempre un punto debole che un potere statale concentrato in un leader forte e militarizzato riesce ad individuare. *Law and order* diviene quindi la risposta giusta e giustificata per proteggere i cittadini dai nemici che minacciano la nazione. All'indomani dell'11 settembre, quando gli Stati Uniti sperimentano un crescente autoritarismo, il film ammette una certa tolleranza per l'uso della violenza preventiva, della coercizione e della sorveglianza.

2. *Cultura pop e attivismo. Le Hawai'i*

L'ambientazione alle Hawai'i sembra nata un po' per caso. In numerose interviste, gli autori hanno dichiarato che in origine *L&S* doveva svolgersi in una foresta, ma che l'allora presidente degli Animation Studios, Tom Schumacher, suggerì di trovare un luogo piccolo, remoto e pressoché disabitato in modo da focalizzare l'attenzione sui protagonisti e creare un contrasto tra la dimensione galattica e quella locale. Chris Sanders aggiunge:

It seemed like a good idea to go to a place in America because we were also looking for a place that had a culture that we understood very well—we didn't want to get locked down in cultural issues. And it was a few weeks after that decision that we had a map on the wall of Hawaii that we were taking a look at and that we realized that place had all what we were looking for, and that it also had an incredible beauty. It has so much to offer, visually. What we didn't realize was how much it had to offer us culturally, but that led to a complete re-write of our story, when we discovered "Ohana".²⁰

²⁰ L'intervista "*Lilo&Stitch: A Little More Conversation with directors Chris Sanders & Dean De Blois!*" è di Jérémie Noyer.

Le Hawai'i sono quindi quel luogo isolato, disabitato e attraente. La contraddizione nella scelta di un luogo rivendicato come americano e ben noto al punto da non incappare in problemi culturali, ma di fatto culturalmente sconosciuto e da scoprire, riflette il processo imperialista di costruzione delle Hawai'i come rappresentazione occidentale. Allo stesso tempo, la dialettica tra appartenenza e estraneità conduce il discorso sulla necessaria rieducazione dello straniero al contesto politico interno. Analizzando alcuni stereotipi dello sguardo occidentalista sulle Hawai'i che il film riproduce, in questo paragrafo intendo mostrare quanto il discorso dell'assimilazione dell'abietto sia anche il modo per avallare i rapporti coloniali alla base della relazione tra il governo statale e quello federale, silenziando le proteste dell'attivismo hawaiano che in quegli anni rivendicava a gran voce il diritto alla sovranità dei popoli indigeni secondo il modello della "nazione nella nazione".

Sul piano narrativo, la molteplicità dei punti di osservazione è solo in parte ricontenuta nella visione della bambina hawaiana. Il punto di vista della storia è focalizzato in Lilo cosicché il pubblico empatizzi con la sua percezione. Tuttavia, lo sguardo di Lilo si limita a fungere da centro insieme ironico e affettivo della narrazione, laddove altri elementi cinematografici costruiscono il sapere adulto, serio e indiscutibilmente "vero". Applicando alla storia hawaiana il filtro della cultura popolare americana, la prima diviene spiegabile attraverso riferimenti estraibili da un archivio di archetipi noti e forme narrative condivise, immediatamente riconosciute; allo stesso tempo, le citazioni rendono familiare e universalmente valido un tipo di monocultura che coincide con l'America e i suoi valori. Così l'ambientazione sull'isola di Kaua'i corrisponde all'immagine mercificata del paradiso tropicale, resa esotica ed erotica dalla scena turistica globale (ampiamente sostenuta dallo Hawai'i Visitors and Convention Bureau), dalla cinematografia e dalla musica americana. Elvis compare in una molteplicità di forme visive e auditive; laddove The King non è esattamente l'idolo delle ragazzine del 2002, l'ossessione di Lilo per uno dei simboli più popolari dell'America bianca, al punto da farne un modello di cittadinanza, ne conferma l'iconicità e la sua superiorità.

Il film, d'altra parte, avalla l'importanza del turismo per il sostegno economico dell'isola: i lavori disponibili per Nani sono la cameriera in un Tiki bar, la barista, la receptionist in un grande albergo o la bagnina. Allo stesso modo, David è un personaggio impacciato, goffo, collocato alternativamente in spiaggia con il surf o su un palco a guadagnarsi da vivere danzando con il fuoco, sebbene sia tanto inetto da bruciarsi continuamente. La coppia rappresenta perfettamente le dinamiche di *gender* di cui è investita la cultura hawaiana. Se la mercificazione turistica delle Hawai'i trae profitto dalla commercializzazione dell'immagine femminilizzata ed erotizzata delle isole come *hula girls*, gli uomini hawaiani sono o completamente assenti o partecipano a loro volta a quella che Jane Desmond chiama *an economy of pleasure*,²¹ vestendo i panni dei *surfer boys* o dei *performers* "polinesiani", piacenti quanto pigri. L'immagine del paradiso votato al divertimento piuttosto che al lavoro è stata storicamente prodotta dall'economia capitalista che ha spossessato gli hawaiani della loro terra e li ha trasformati in lavoratori del settore dell'intrattenimento. Tuttavia, come osserva Amy Kaplan, nel discorso coloniale, il mito della pigrizia hawaiana viene utilizzato per giustificare sia la decimazione della popolazione (non lo sfruttamento e le pestilenze, ma la pigrizia diviene responsabile delle morti), sia quello che nell'Ottocento era un pilastro dell'industria dello zucchero nelle Hawai'i, ovvero l'importazione di manodopera dall'Asia. Deriso come forma di degradazione razziale, lo stile di vita "flemmatico" dei nativi viene allo stesso tempo lodato come un lusso naturale, uno spirito vacanziero, che può essere osmoticamente trasmesso ai viaggiatori.²²

La rappresentazione di Lilo e della famiglia stessa sono emblematici di questo meccanismo di appropriazione e restituzione "americanizzata". La continuità della famiglia e della nazione, che è un tropo Disney canonico, è per Foucault il luogo dove "si disegna

²¹ Desmond, *Staging Tourism*. Sulla visione della maschilità hawaiana si veda Ty P. Kawika Tengan, *Native Men Remade*.

²² Kaplan, *The Anarchy of Empire*, si veda particolarmente pagina 87.

un asse della correggibile incorreggibilità”,²³ ovvero una tecnologia di sovra-correzione che impegna tutte le istituzioni nel risanamento dell'individuo impenitente. Va da sé che le devianze sono un problema a livello individuale e mai sociale. Da una parte, il film opera una patologizzazione delle relazioni del campo familiare. Infatti Lilo ha una famiglia “little and broken” in seguito alla morte dei genitori e alle difficoltà economiche e di adattamento che la perdita comporta per entrambe le sorelle; il vero problema di Stitch, mediato dalla favola del *Brutto anatroccolo*, è che non appartiene a nulla in quanto unico essere della sua specie, a cui non è stato dato uno scopo di vita. Dall'altra parte, il cartone capitalizza sul concetto di famiglia e sul suo potere di redimere le anormalità: è grazie a ‘ohana che Stitch trova se stesso e impara l'importanza di costruire anziché distruggere, collaborando con gli altri. La tanto insistita retorica del cittadino modello segnala che il mito della famiglia qui evocato, e realizzato nel finale, coincide con quello della nazione. Tuttavia, come nota McKnight, nel film “famiglia” è un concetto definito per assenza, da (ri)costruire e da guadagnarsi. Il politologo sostiene infatti che l'analogia tra la mancanza di scopo e l'assenza dei familiari colloca nella perdita e non nell'amore il senso della famiglia e della collettività. Per cui:

In a twist of plot that is only coherent due to the importance of the role of the family as the collective in the film, Stitch's captors offer to assist him in rescuing Lilo and thereby restore the family to its 'original' state. Avoiding the loss of Lilo has by this time in the film become crucial to Stitch's chance at redemption. Stitch's desire to escape has been suborned by the new desires to join that were initiated by Lilo. Her presence is demanded, otherwise the promise of the collective, the absence of the experience of loss, is proven false.²⁴

Dalla possibile perdita di Lilo, e dal senso di colpa che ne deri-

²³ Foucault, *Gli anormali*, 158.

²⁴ McKnight, “The African in America”, 72.

va, Stitch capisce a cosa desidera appartenere; poiché ha acquisito moralità dimostrando lealtà alla famiglia e disciplinando il suo comportamento, diventa un membro della comunità. La parabola di Stitch si basa sul desiderio dell'alieno escluso di guadagnarsi una seconda occasione di essere riconosciuto come cittadino, rifiutando i segni della propria devianza e conformandosi alle norme sociali e culturali della nazione. La rivalutazione individuale viene così a coincidere con il bene e la protezione della famiglia/nazione, che da parte sua è disponibile a riaccogliere gli individui riformati, seppure stranieri.

Come sottolinea la critica hawaiana, questa idea di famiglia è molto diversa da quella di *'ohana* sulla cui appropriazione il film basa il proprio successo commerciale. Per la popolazione indigena *'ohana* è un concetto cruciale dell'epistemologia culturale hawaiana. Come spiega ku'ualoha ho'omanawanui, etimologicamente deriva dalla parola *'ohā*, che si riferisce al “taro corm growing from the older root, especially from the stalk called kalo; tender plant... shoot, sucker, branch... *fig.*, offspring, youngsters”.²⁵ Per cui *kalo* e *'ohana* sono concettualmente connessi, entrambi originano dalla radice (*huluhulu*) e si reggono su uno stelo forte, generando ramificazioni multiple che esprimono una forte connessione tra gli individui nel sistema familiare polinesiano:

Yet translated by Disney, Lilo exists as an *individual* who has no deep connections to place, community, or even family—there are no other siblings besides Nani, no parents, grandparents, aunts, uncles or cousins, important relationships within the complex and intricate web of Native Hawaiian kinship. Integral cultural support practices such as *hānai* (often translated as “adoption” *lit.* a practice of feeding) are ignored by Disney, leaving Lilo abandoned by a larger Hawaiian community who is visibly absent in the film.²⁶

²⁵ ho'omanawanui cita lo Hawaiian Dictionary (276) a cura di Pukui e Elbert, “Mo'olelo as Social and Political Action”, 6.

²⁶ ho'omanawanui, “Mo'olelo as Social and Political Action”, 7.

Manca il vero spirito di *'obana* che si basa sul supporto reciproco e su *kuleana* (relazione di diritti e responsabilità) intrinsecamente presente nella cultura hawaiana. Trask, infatti, descrive la cittadinanza in seguito all'occupazione americana come un discorso di perdita dei legami familiari: "In familial terms, our mother (and thus our heritage and our inheritance) was taken from us. We were orphaned in our own land".²⁷ Laddove la condizione di orfana contribuisce a sussumere l'intera popolazione indigena in Lilo, l'argomentazione hawaiana è un discorso di espropriazione collettiva. Riscrivendo invece la storia secondo la narrazione occidentale dei bambini orfani, Disney porta in primo piano l'individualismo: Lilo e Stitch intraprendono un percorso personale che ha come punto di arrivo il riscatto personale e la famiglia nucleare. Questa operazione cancella la comunità e la cultura hawaiana, che sono completamente assenti nel film sebbene Disney si presenti come "an arbiter of Hawaiian culture for audiences around the globe".²⁸

A giudicare la tenuta della famiglia hawaiana all'interno del film è infatti Cobra Bubbles, un personaggio ambiguo, che condensa le rappresentazioni degli afroamericani nella cultura *pop* di inizio millennio. Raffigurato in completo nero, l'ex-agente della CIA coinvolto nel caso Roswell²⁹ è una citazione del personaggio sfacciato, spiritoso e inesperto, interpretato da Will Smith nella commedia fantasy *Men in Black*, in cui gli agenti del governo salvano l'umanità dagli alieni. Tuttavia, nell'aspetto fisico – la stazza, l'orecchino, il cappello, l'aria intimidatoria – e per via di un riferimento ad omicidi passati, Cobra riproduce il personaggio che Ving Rhames, l'attore che gli presta la voce, interpreta in *Pulp Fiction*, ovvero lo spietato

²⁷ Trask, *From a Native Daughter*, 16.

²⁸ ho'omanawanui, "Mo'olelo as Social and Political Action", 4.

²⁹ Il 2 luglio 1947 a Roswell (NM) un oggetto non identificato precipitato al suolo scatenò le ipotesi dei media sull'arrivo degli extraterrestri. Negli anni Novanta due inchieste hanno rivelato che l'oggetto ritrovato era un pallone meteorologico del Progetto Mogul, un'operazione segreta intrapresa dal governo statunitense per monitorare e controllare eventuali test atomici e lanci di missili balistici da parte delle forze sovietiche.

gangster Marsellus Wallace che diviene vittima di uno stupro ad opera di un vigilante bianco disturbato. Se in quanto paradigma del prodotto culturale composto da un collage di cultura popolare, *Pulp Fiction* rappresenta un modello di composizione per *L&S*,³⁰ è significativo che le storie violente di individui abietti che permeano l'immaginario americano fungano da ipotesto per la *backstory* dell'unico personaggio afroamericano del film Disney. Cobra personifica una minaccia per Lilo e Nani come arbitro della loro condotta e dei loro (in)successi e come possibile agente della separazione della famiglia. Che la regolamentazione sia connessa ai Servizi sociali richiama il vecchio stereotipo che rappresenta le famiglie "colorate" come disfunzionali e inadatte a gestire la loro situazione domestica, pertanto dipendenti dallo stato.

Questo personaggio non hawaiano difatti incarna l'autorità dello stato in quanto svolge le funzioni governative alle Hawai'i: stabilisce gli obiettivi, sorveglia, giudica l'operato dei suoi cittadini, prende decisioni per la loro vita. Tuttavia, come in *Pulp Fiction*, i ruoli di forza sono rovesciabili e Cobra non è l'autorità superiore. La sua decisione di separare la famiglia per il bene di Lilo viene infatti sovvertita dall'intervento della Councilwoman, che si mobilita in prima persona per catturare Stitch e assicurarlo alla giustizia. Eppure, visto che ha acquistato 626 al canile e lo ha rinominato Stitch, Lilo ne rivendica la proprietà secondo un linguaggio noto alla Councilwoman, che a questo punto volentieri applica alla famiglia hawaiana le leggi della Federazione. Il dialogo finale decreta l'indissolubilità della famiglia, ma non rende Stitch libero:

Lilo: "I paid \$2 for him. See this stamp? I own him. If you take him, you're stealing".

Cobra: "Aliens are all about rules".

Councilwoman: [...] "This creature has been sentenced to life in exile, a sentence that shall be henceforth served out here on Earth.

³⁰ Ken Dancyger sostiene che *Pulp Fiction* sia un miscuglio di cultura *pop*, lo definisce: "A new phenomenon, the movie whose style is created from the context of movie life rather than real life", *The Technique of Film and Video Editing*, 223.

And as caretaker of the alien life form, Stitch, this family is now under the official protection of the United Galactic Federation. We'll be checking in now and then”.

Cobra: “I was afraid you were going to say that. This won't be easy to explain back at headquarters”.

Tutto il film ruota intorno al concetto di civilizzazione racchiuso sotto l'ombrello della famiglia, o meglio del presunto concetto hawaiano di *'ohana*. Sebbene la famiglia funga da motore propulsivo di sentimenti patriottici quali lealtà, desiderio di protezione e di appartenenza, ciò che davvero salva Stitch dalla deportazione non è né il suo conformarsi ai comportamenti sociali (nelle ultime battute Stitch chiede educatamente il permesso per ogni suo movimento) né l'amore familiare, ma l'atto di acquisto di Lilo con esibita ricevuta e l'interpellazione soggettivante. Congiungendo la retorica militare (catturare, internare, esiliare) con il linguaggio civico della legge e persino dei diritti (di possesso), il binomio *Law and order* da una parte restaura l'autorità del governo federale, dall'altra parte inquadra i criminali (reali e immaginari), i derelitti sociali e gli invasori stranieri come elementi da disciplinare. La Councilwoman infatti non cambia la condanna del mostro (“our laws are absolute”), solo la sua prigionia.

L&S riafferma la determinazione della nazione nel punire violentemente i disordini e contemporaneamente scarica lo stato dalla responsabilità di intervento sociale appellandosi alla responsabilità individuale dei cittadini di uniformarsi ad un preciso modello di cittadinanza. Come nel caso della famiglia, la cittadinanza non è uno status raggiunto o garantito definitivamente e ugualmente per tutti, ma un processo controverso e impari da dimostrare continuamente ad una autorità. Alla fine, accogliendo una versione riformata del mostro, Lilo e Nani ottengono lo status di famiglia protetta e controllata dalla Federazione, che nel contesto hawaiano assume una forte risonanza. Il protettorato della Federazione riafferma la storia del colonialismo americano alle Hawai'i; simultaneamente, il controllo federale non-negoziabile e non facile da far accettare in

sede centrale funziona in risposta alle lotte per l'autodeterminazione delle popolazioni indigene nel Pacifico.

Negli anni in cui *L&S* veniva prodotto, l'orgoglio hawaiano, influenzato da varie forme di resistenza indigena a livello globale, genera uno stato di tensione nello stato e a livello federale, che aumenta con l'ottenimento di alcune vittorie sul piano politico e con l'internazionalizzazione delle lotte. Negli anni Ottanta, gli attivisti e le attiviste che avevano partecipato alle prime lotte per la gestione della terra, poi ad iniziative educative di rinascita culturale e azioni per il miglioramento delle condizioni di vita dei nativi, portano avanti una serie di proteste in tutte le isole, nei luoghi istituzionali e in quelli sacri alla cultura hawaiana, che mettono in discussione la legittimità stessa degli Stati Uniti a livello federale quanto statale perché “[w]hat started as a call for restitution in the seventies had broadened into a clear demand for Native sovereignty in the eighties”.³¹ Negli anni Novanta, i vari gruppi che sostengono forme di autodeterminazione e sovranità lavorano a programmi politici concreti e portano avanti proteste massicce soprattutto all'approssimarsi del centenario dell'annessione nel 1998. Particolarmente l'iniziativa *Ka Lahui Hawai'i* guidata da Mililani Trask si organizza come una sorta di governo in esilio o *nation within a nation*, con una propria costituzione, propri rappresentanti eletti e un programma di azione politica per il futuro. Con la sua forza di mobilitazione, *Ka Lahui* contribuisce a dimostrare che la sovranità non è un'idea stravagante promossa da piccoli gruppi marginali, ma una posizione politica legittima sostenuta da una maggioranza di *Kanaka Maoli*. Attraverso il lavoro sul piano internazionale con la premio Nobel Rigoberta Menchu, il Dalai Lama, la *Unrepresented Nations and Peoples Organization*, e con vari gruppi nativi, dagli indiani delle Americhe agli aborigeni australiani, il movimento diventa un catalizzatore potente di cambiamento che sposta le Hawai'i nell'arena politica globale.³²

³¹ Trask, *From a Native Daughter*, 69.

³² I vari movimenti e organizzazioni hanno elaborato pratiche differenti di auto-determinazione che includono la creazione di diverse forme di autogoverno.

La rivendicazione di affiliazioni con forme di indigenità nazionaliste politicizzate a livello globale, evocative nella scena politica interna del *Black Nationalism* e del *Native American Nationalism*, diviene particolarmente preoccupante. Nel 1998, Ed Case, *chair* dello Hawaiian Affairs Committee, propone lo House Bill 2340, una legge che intendeva far passare ogni azione per l'autodeterminazione attraverso una Native Hawaiian Trust Corporation istituita *ad hoc*, diretta e gestita a livello statale. Trask commenta:

Misjudging the level of consciousness among Hawaiians, Case did not anticipate the outpouring of resistance to the bill. For the first time, *hula hālau* joined with political groups in a unified march and demonstration at the capital, calling for defeat of the bill as well as for unity on the issue of Hawaiian sovereignty.

Correctly identifying the bill and its author as racist, Hawaiians finally said publicly and forcefully what some of their leaders had been saying for decades: Hawaiian sovereignty was to be decided by Hawaiians, not by the state or its agents. Moreover, the fact that Case was *haole* served to underscore the issue of racism. Once again, Hawaiian issues were being defined and directed by *haole*, that is, by foreigners. Case heard over and over in testimony that the bill was racist, that in fact he himself was racist for acting on behalf of the state against the claims of Hawaiians.³³

Che la legge non sia passata evidenzia la forza della militanza indigena. Alla luce del contesto storico hawaiano, *L&S* inscena la resa del rappresentante del governo locale che accetta con un sorriso

verno. Il discorso politico hawaiano è oggi molto attivo in una molteplicità di direzioni alternative rispetto al modello ideato da Mililani Trask; una discussione approfondita delle tappe e degli scopi dei movimenti che sono andati via via differenziandosi, includendo una molteplicità di lotte, eccede i limiti di questo studio. A fronte di una bibliografia piuttosto vasta, si rimanda al *database* della biblioteca della University of Hawai'i at Manoa <https://guides.library.manoa.hawaii.edu/c.php?g=1126349&p=8216713>.

³³ Trask, *From a Native Daughter*, 78.

la tutela della Federazione sulla famiglia hawaiana ratificando le dinamiche di potere tra il rappresentante dell'ordine locale e il governo federale galattico, a favore di quest'ultimo. La pelle nera di Cobra e la sua identità fortemente marcata con i codici popolari dell'afroamericanità previene le accuse di razzismo. Se alle Hawai'i è presente la mostruosità, per quanto addomesticata, la sorveglianza federale diventa non solo necessaria ma auspicabile. La fobia del Pacifico come luogo di pericolo e minaccia giustifica l'egemonia militare degli Stati Uniti sulla regione, così come l'introduzione di meccanismi panottici direttamente integrati nei programmi di protezione e assistenza sociale.

3. Restaurazione. La coda

Un riff di chitarra suonata da Stitch dà inizio alla coda del film. Sulle note di "Burning Love" di Elvis, nella voce della cantante country americana Wynonna Judd, scorrono le scene di normalità post-attacchi, a partire dalla ricostruzione della villetta familiare a cui partecipano oltre a Nani, Lilo e Stitch, David, Jumba, Pleakley – gli alieni criminali nonché genitori putativi di Stitch – e Cobra in abiti civili. Le immagini finali consacrano la ricostituzione della famiglia nucleare eterosessuale con ruoli di genere normativi e culturalmente americana. Il rapido susseguirsi di immagini quotidiane mostra la regolarizzazione della vita domestica che ordinatamente prevede la spesa al supermercato, la scuola per Lilo e un lavoro per Nani e David, il quale ha finalmente imparato a muoversi bene sul palco senza carbonizzarsi. L'ex-distuttore Stitch, indossato ora il grembiule ma continuando a divertire/divertirsi con le sue birichinate, prepara i sacchetti di carta con il pranzo, accompagna Lilo allo scuolabus giallo, sforna una torta gigante per la festa di compleanno della bambina e fa il bucato, in una sorta di condensazione di ruoli prescrittivi dalla madre alla tata, dal fratellino al cucciolo. L'americanizzazione consolidata in prodotti di mercato e celebrata dalle parole appassionate di Elvis, le uniche pronun-

ciate, investe anche il tempo libero: la *date night* per Nani e David funziona con l'aiuto di Cobra che fa da babysitter a Lilo, film e popcorn non mancano; il modo di stare in spiaggia riproduce le aspettative dei visitatori; i successi scolastici di Lilo vanno di pari passo con la sua accettazione da parte delle compagne; le festività celebrate sono Halloween, Natale e Thanksgiving; i viaggi familiari in crociera, sulla neve, a Graceland confermano il modello di turismo americano di cui le Hawai'i sono una tappa imprescindibile.

La coda racconta quindi la stabilizzazione dei personaggi nel sistema di vita americano e nel mercato capitalista, in cui le differenze e le devianze sono state riassorbite. Il mito del paradiso multiculturale è il tratto saliente dell'“eccezionalismo” hawaiano: una parabola tutta inscritta nell'ideologia statunitense secondo cui le Hawai'i sarebbero la prova vivente del “revolutionary message of equality of opportunity for all” proprio degli Stati Uniti e un esempio di tolleranza razziale e miscugli culturali dove “peoples of different races and creeds can live together, enriching each other, in harmony and democracy”,³⁴ Il mito del paradiso multiculturale è quindi una forma di egemonia coloniale contenuta nell'eccezionalismo americano, che pone gli Stati Uniti come unici tra le nazioni a incarnare libertà, democrazia e accoglienza. L'album sonoro delle foto di famiglia si chiude con l'immagine del nucleo originario genitori-figlie a cui è stato aggiunto Stitch, a riprova del fatto che, come recita la definizione Disney di *'obana*, “nessuno viene lasciato indietro o dimenticato”. Nutrito di simboli culturali americani che cancellano la prospettiva hawaiana, lo slogan suona come una minaccia, un presagio negativo, che attesta l'acquisizione del territorio e la subordinazione delle comunità locali, rinnovando la promessa di dominio. L'inserimento nel sistema sociale, economico e culturale *mainstream* di tutti i soggetti alieni – le categorie considerate minacciose, non civilizzate o portate alla delinquenza, che sono quelle al fondo della struttura etnica e di classe – in quanto soggetti individuali normalizza l'esclusione della comunità hawaiana.

³⁴ Fuchs, *Hawaii pono*, 449.

Invitando gli spettatori a far parte di un'unica grande famiglia nazionale, che si aiuta e guarda le spalle, inclusiva ma che non si tira indietro rispetto alla violenza, e che accetta di buon grado la sorveglianza dell'autorità, la superiorità americana diventa un valore condiviso e indiscutibile. Il film privilegia il mito americano della famiglia e dell'innocenza in un momento di fervore nazionalistico ricercato in risposta agli attacchi dell'11 settembre e alle lotte per la sovranità delle popolazioni indigene sul piano locale. Non intendo sostenere necessariamente che *L&S* contenga un'*esplicita* condanna dell'attivismo hawaiano o degli attacchi alle Twin Towers; tuttavia, è impossibile ignorare il contesto culturale nel quale il pubblico ha visto il film. Nel 2002, i media promuovevano immagini di resilienza e intervento, sostenendo l'imperativo che i cittadini si mobilitassero attivamente per la sicurezza e il benessere di tutti gli americani. Di fronte alla minaccia di un attacco alieno/straniero sempre possibile, la necessità di investire sulla famiglia, per quanto rotta e problematica, e proteggerla, diventa un messaggio potente per la nazione. La redenzione di Stitch e Lilo secondo lo stile di vita e i valori americani vale la vittoria della democrazia degli Stati Uniti e, come nella battuta di Eisner, ha il potere di cambiare la Storia. Prodotto in una fase di lutto e richiamo allo spirito di unione della nazione, il film Disney anticipa già il messaggio in cui il sistema di sicurezza e sorveglianza sono la normalità non minacciosa.

Bibliografia

- Anjirbag, Michelle Anya. "Mulan and Moana: Embedded Coloniality and the Search for Authenticity in Disney Animated Film". *Social Sciences* 7.11 (2018): 1-15.
- Bacchilega, Cristina. *Legendary Hawai'i and the Politics of Place*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2007.
- Brown, Marie Alohalani. *Facing the Spears of Change: The Life and Legacy of John Papa 'Ī'i*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2016.
- Cohen, Jeffrey Jerome. Ed. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing: History, Theory, and Practice*. Burlington: Focal Press, 2013.
- DeSilva, Kihei. "Lilo&Stitch 2: Stitch has a Glitch", Ka'iwakīloumoku Hawaiian Culture Center, Kamehameha Schools. <https://kaiwakiloumoku.ksbe.edu/article/essays-lilo-stitch-2-stitch-has-a-glitch>. Ultimo accesso il 14 marzo 2022.
- Desmond, Jane. *Staging Tourism. Bodies on Display from Waikiki to the Sea World*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- Diaz, Vicente M. "Don't Swallow (or be Swallowed by) Disney's 'Culturally Authenticated Moana'". *Indian Country Today*. Digital Indigenous News Media Network (2016). <https://indiancountrytoday.com/archive/dont-swallow-or-be-swallowed-by-disneys-culturally-authenticated-moana>. Ultimo accesso il 14 marzo 2022.
- Foucault, Michel. *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*. Milano: Feltrinelli, 2010.
- Fuchs, Lawrence. *Hawaii pono: a Social History*. New York: Harcourt, Brace & World, 1961.
- Giroux, Henry and Grace Pollock. *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2010.

- Hereniko, Vilsoni. "Authenticity in Cinema: Notes from the Pacific Islands". *Journal de la Société des Océanistes* 148 (2019): 1-11.
- ho'omanawanui, ku'ualoha. "Mo'olelo as Social and Political Action: Responding to Jack Zipes (De-Disneyfying Disney) and Wazi-yatawin (From the Clay We Rise)". (2008). <http://scholarspace.manoa.hawaii.edu/handle/10125/16458>. Ultimo accesso il 14 marzo 2022.
- Inserra, Incoronata. "Le Hawai'i al di là del mito (e della pubblicità)". *Ácoma* 29-30 (2004): 53-69.
- Kamaoli, Bryan Kuwada, Cristina Bacchilega and Donatella Izzo. Eds. *Toward a Truly Sustainable Hawai'i. Sustaining the Native Hawaiian Sense of Place. Anglistica* 14.2 (2010).
- Kaplan, Amy. *The Anarchy of Empire in the Making of U.S. Culture*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- McKnight, Utz. "The African in America: Race and the Politics of Diaspora". *African Identities* 6.1 (2008): 63-81.
- Mbembe, Achille. *Necropolitics*. Durham: Duke University Press, 2019.
- Noyer, Jérémie. "*Lilo&Stitch*: A Little More Conversation with directors Chris Sanders & Dean De Blois!". (25 March 2009). <https://animatedviews.com/2009/lilo-stitch-a-little-more-conversation-with-directors-chris-sanders-dean-de-blois/>. Ultimo accesso il 14 marzo 2022.
- Perez, Craig Santos. "An Open Letter from Two Oceanic Story Trust Polynesians". (2016). <https://craigsantosperez.wordpress.com/2016/10/15/an-open-letter-from-two-oceanic-story-trust-polynesians/>. Ultimo accesso il 14 marzo 2022.
- Sanders Chris, Dean DeBlois. *Lilo&Stitch*. Walt Disney Animation, 2002.
- Silva, Noenoe K. *Aloha Betrayed: Native Hawaiian Resistance to American Colonialism*. Durham: Duke University Press, 2004.
- Tengan, Ty P. Kāwika. *Native Men Remade. Gender and Nation in Contemporary Hawai'i*. Durham: Duke University Press, 2008.
- Trask, Haunani-Kay. *From a Native Daughter: Colonialism and Sovereignty in Hawai'i*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1999.

- Weinstock, Jeffrey Andrew. Ed. *The Monster Theory Reader*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- White, Geoffrey. "Histories and Subjectivities". *Ethos* 28.4 (2001): 493-510.
- Wilson, Rob. "Reframing Global/Local Poetics in the Post-imperial Pacific: Meditations on 'Displacement,' Indigeneity, and the Misrecognitions of US Area Studies". *World Writing, Poetics, Ethics, Globalization*. Ed. Mary Gallagher. Toronto: University of Toronto Press, 2008.
- Zipes, Jack. *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy-Tale Films*. New York: Routledge, 2011.

Cristina Di Maio

1972, Alton, Illinois, interno notte: mentre spostano complementi d'arredo da una stanza all'altra del loro appartamento suburbano, l'avvocato Fred Schlafly (John Slattery) e sua moglie, la scrittrice e attivista ultraconservatrice Phyllis (Cate Blanchett), discutono di attualità e strategie politiche. Suggerendo a sua moglie tattiche efficaci per mobilitare un fronte di opposizione all'Equal Rights Amendment¹ promosso dal Women's Liberation Movement, a un certo punto Fred puntualizza "The other thing you've got going for you is no one likes feminists: not even liberals!", a cui Phyllis sogghignando risponde "Oh, that's true. They're no fun!".² I nove episodi della miniserie *Mrs. America*, trasmessi in *streaming* nella primavera 2020 dalla piattaforma Hulu negli Stati Uniti, e nell'autunno dello stesso anno da TIMVision in Italia, sembrano orientati a contestare proprio questo popolare argomento. Il cast

¹ L'Equal Rights Amendment è stato presentato per la prima volta al Congresso dall'attivista Alice Paul nel 1923 (cfr. <https://www.equalrightsamendment.org/history>); passata al Congresso nel 1971, la proposta di emendamento non ha raggiunto la soglia di voto dei 38 Stati necessari per la ratifica, al termine della scadenza del 1982. Nella sua interezza, il testo dell'emendamento costituzionale è composto da 52 parole ed è diviso in tre sezioni. La prima e fondamentale sezione recita: "Equality of rights under the law shall not be denied or abridged by the United States or by any state on account of sex".

² "Phyllis", *Mrs. America*, episodio 1, 2020.

stellare ingaggiato dalla creatrice Dhavi Waller (forte della quasi decennale esperienza nella premiattissima serie tv *Mad Men*), la strepitosa colonna sonora, assieme ai costumi vivaci e ad una fotografia accattivante, colpiscono senza dubbio nel segno. A consacrare il successo della miniserie contribuiscono una pioggia di candidature agli Emmy Awards (tra i quali spicca la vittoria del premio come migliore attrice non protagonista ad Uzo Aduba, per il ruolo di Shirley Chisholm), un ottimo riscontro nel pubblico statunitense (complice anche l'uscita in un periodo di forzata permanenza domestica collettiva) e il plauso generalizzato della critica. *Mrs. America* porta alla ribalta *mainstream* un ritratto *glamour* e più gradevole di quello classico delle storiche femministe della cosiddetta 'seconda ondata',³ tradizionalmente descritte come arrabbiate e petulanti; eppure, l'obiettivo dello *show* non sembra esaurirsi nel dare risalto a questi personaggi poco presenti nella *pop culture* statunitense, a dispetto della loro notorietà. Nell'incentrarsi sulla controversa figura di Phyllis Schlafly e sul movimento da lei fondato STOP ERA, la serie si presenta come un prodotto altamente ambiguo: nota per la sua spietatezza politica, l'antieroina conservatrice, fautrice dell'ideologia delle sfere separate eppure in costante (e itinerante) campagna elettorale, emerge da questo *historical drama* come profondamente umanizzata. Anche grazie alla *performance* di Blanchett e ad una scaltra sceneggiatura, lo scomodo personaggio di Schlafly riesce a suscitare nel pubblico sentimenti di ammirazione, prima, e di empatia e compassione, poi. Vale dunque la pena di interrogarsi più a fondo sulla rifunzionalizzazione di figure e momenti storici illustrati in *Mrs. America*, allo scopo di analizzare in che modo essi vengono mobilitati in rapporto alla sua *audience* di massa, nella specifica congiuntura politica degli anni Venti del Duemila. In particolare, il mio contributo intende esplorare la rappresentazione e la

³ Nel mio contributo, l'espressione (seconda, terza, quarta) 'ondata' relativamente al femminismo verrà riportata tra virgolette singole, per sottolineare l'utilizzo consapevole e circostanziato di questa definizione convenzionale, i cui limiti vengono appunto illustrati in questa sede.

messa in questione del concetto di 'seconda ondata' del femminismo nella serie, concentrandosi sulle dinamiche razziali e sui contrasti all'interno del movimento; inoltre, evidenzierò come la narrazione dei conflitti tra donne e l'insistenza sul ruolo di Schlafly nella serie offrano un'immagine semplicistica del naufragio dell'ERA: la cui mancata ratifica va infatti inquadrata nella cornice di un più ampio piano conservatore, teso a smantellare un'istanza e un movimento politicamente minacciosi. Infine, verrà indagata la relazione tra lo *show* e il movimento *#metoo*.

1. *Femminismi a confronto*

Ambientata tra il 1971 ed il 1980, *Mrs. America* traspone sullo schermo la genesi della reazione conservatrice guidata da Phyllis Schlafly contro l'Equal Rights Amendment, nonché le vicende relative al movimento politico impegnato a farlo ratificare. Nella serie, le promotrici più eminenti di tale emendamento sono figure chiave del femminismo organizzatosi nei primi anni Sessanta, tra cui Betty Friedan, "madre" del movimento e narcisista dal carattere impossibile, nell'interpretazione di Tracey Ullman; Gloria Steinem (Rose Byrne), di cui viene enfatizzata pariteticamente l'avvenenza, lo spirito idealista e la *grooviness*; Shirley Chisholm (la già citata Uzo Aduba), prima donna afroamericana eletta al Congresso nonché prima candidata alla presidenza degli Stati Uniti alle primarie; Bella Abzug (Margo Martindale), battagliera e machiavellica nel puntare ai suoi obiettivi politici. Tutte loro vengono regolarmente apostrofate come "Libbers" dalla sprezzante Schlafly e dalla coalizione da lei mobilitata, ovvero vengono convogliate in una definizione onnicomprensiva che le interpella come attiviste della cosiddetta 'seconda ondata' del femminismo.

Nel discorso femminista, la nozione di 'ondata' impiegata per riferirsi ai movimenti di rivendicazione politica e culturale per i diritti delle donne è oggetto di fervida discussione e in revisione ormai da alcuni decenni: tale concetto viene criticato come limi-

tante ed escludente su base razziale dalle femministe nere fin dagli anni Sessanta, mentre quest'analisi emerge esplicitamente negli studi critici delle stesse a partire dagli anni Ottanta.⁴ Trattazioni più specifiche relative alla configurazione e ai limiti intrinseci, teorici e discorsivi di questa metafora si sviluppano intorno agli anni Duemila, nell'alveo del cosiddetto femminismo 'della terza ondata'.⁵ In tale prospettiva, il volume collettaneo del 2010 *No Permanent Waves* accoglie una varietà di contributi dedicati a esplorare l'origine e i motivi della persistenza della tradizionale cronologia 'a ondate' relativa al femminismo: l'assunto da cui parte il libro è che questa classificazione risulti ormai una "master narrative" inadeguata a descrivere una varietà simultanea e sovrapposta di attivismi che travalicano i confini geografici e temporali impliciti nella categoria delle 'ondate'. Ciononostante, nell'introduzione al volume, Nancy A. Hewitt scrive che "despite this burgeoning body of scholarship, the wave model continues to thrive in academic and popular media":⁶ dieci anni dopo, *Mrs. America* pare confermare questa tendenza, ma si dimostra anche una serie pronta a problematizzare la rappresentazione della 'seconda ondata', pur fornendone un ritratto finzionale.

Nel condensare Friedan, Steinem, Chisholm, Abzug e molte altre attorno alla narrazione della tentata ratifica dell'ERA, la miniserie fotografa un momento ben preciso del femminismo statunitense e delle sue animatrici, mostrando però tali capitane della

⁴ Se ne occupano, per fare solo alcuni esempi, Davis in *Women, Race and Class*, nonché classici del pensiero femminista nero quali *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*, a cura di Hull, Bell-Scott e Smith, e hooks in *Feminist Theory: From Margin to Center* nel 1984, oltre alla pionieristica antologia di donne di colore *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*, a cura di Moraga e Anzaldúa.

⁵ Si vedano *Different Wavelengths*, a cura di Reger; Mann and Huffman, "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave"; Laughlin, Gallagher, Cobble, Boris, Nadasen, Gilmore and Zarnow, "Is It Time to Jump Ship? Historians Rethink the Waves Metaphor"; Nicholson, "Feminism in 'Waves': Useful Metaphor or Not?"

⁶ Hewitt, ed., *No Permanent Waves*, 7.

‘seconda ondata’ alle prese al contempo con le proprie divisioni interne, con lo schieramento di opposizione guidato da Schlafly e con la propria stessa crisi d’identità. Quest’ultima viene sintetizzata da una conversazione (che si svolge significativamente in cucina) tra Betty Friedan e Bella Abzug: quest’ultima, biasimata da Steinem per non essere più la radicale di un tempo, si tormenta per la perdita dell’epiteto e se ne lamenta con Friedan, che la rassicura baldanzosa: “The movement is getting down to Middle America: we’re mainstream, that’s a good thing!”⁷ L’affermazione viene accolta con turbamento da Abzug, che tra le sostenitrici dell’ERA incarna il personaggio maggiormente implicato con la ragion di stato e le sue negoziazioni, e viene infatti disapprovata per il suo atteggiamento inflessibile sia riguardo alle questioni razziali, quando ritira il suo appoggio alla candidatura di Chisholm in favore di George McGovern alle primarie democratiche del 1972, sia riguardo ai diritti delle lesbiche, quando suggerisce che questi debbano passare in secondo piano rispetto agli obiettivi primari della piattaforma pro-*choice* e pro-ERA. Nella narrazione, ampio spazio è inoltre dedicato ai contrasti tra Friedan e le istanze della comunità lesbica, nonché alle divergenze di opinione su come gestire le operazioni di *lobbying* per la ratifica dell’ERA, la posizione del movimento rispetto alle provocazioni di Schlafly e socie, ed infine gli scontri egemonici tra le figure di spicco del NOW. *Mrs. America* offre dunque un’immagine della ‘seconda ondata’ sfaccettata, che diverge dal manicheismo o dalla pura agiografia e ne espone le deficienze costitutive: la scelta narrativa di restituire la complessità strutturale del movimento si dimostra un elemento di valore, proprio perché incluso in un prodotto culturale destinato a un pubblico di massa.

Tuttavia, se la serie riesca a configurare in maniera effettivamente organica ed esaustiva il livello di marginalizzazione delle donne nere e di colore all’interno del Women’s Liberation Movement è una questione più spinosa. Innanzitutto, le attiviste di colore sono le grandi assenti dei primi episodi, figurando invece negli ultimi

⁷ “Bella”, *Mrs. America*, episodio 7.

come personaggi senza nome a cui sono assegnate pochissime battute di dialogo; ad icone femministe come l'avvocata ed attivista afroamericana Florynce Kennedy (Niecy Nash) è attribuita una caratterizzazione meno periferica, ma che comunque funziona per lo più da espediente narrativo – ponendosi in forte contrasto con il profilo di una donna definita dalla rivista *People* “the biggest, loudest and, indisputably, the rudest mouth on the battleground where feminist-activists and radical politics join in mostly common cause”.⁸ L'inserimento interstiziale della presenza delle femministe nere e di colore all'interno dello *show* crea un cortocircuito concettuale nel quarto episodio: durante una riunione con Steinem e le altre responsabili della redazione, la giornalista nera lesbica Margaret Sloan-Hunter, una delle fondatrici di *Ms.*, propone di scrivere un approfondimento dedicato al *tokenism* sul posto di lavoro. Dopo aver ricevuto da Sloan-Hunter una spiegazione sulla natura del fenomeno, le colleghe bianche, trasecolando, controbattono: “Wait. Sorry, you're not saying you feel that way here...!”⁹ A supporto della propria domanda retorica, le redattrici indicano la copertina dell'ultimo numero della rivista, in cui campeggia il volto sorridente di Chisholm, garante in tal senso della condotta irreprensibile dello staff di *Ms.* Quest'episodio, e in realtà tutte le apparizioni del personaggio di Sloan-Hunter (che infatti non nasconde il suo disagio e a metà della serie si trasferisce a Oakland per raggiungere quella che definisce “her people”) sono emblematici delle tensioni legate alla sottorappresentazione afroamericana e *working class* nel movimento, nonché della *white fragility*¹⁰ delle

⁸ Burstein, “Lawyer Flo Kennedy Enjoys Her Reputation as Radicalism’s Rudest Mouth”.

⁹ “Betty”, *Mrs. America*, episodio 4.

¹⁰ Il termine, coniato da DiAngelo nel 2011 e titolo dell'omonimo libro del 2018, designa l'atteggiamento di autodifesa e diniego delle proprie responsabilità assunto dalle persone bianche invitate a considerare il privilegio insito nella propria affiliazione razziale. Il libro di DiAngelo non è stato esente da numerose critiche, dirette alla scarsità di studi afroamericani citati, al fatto di capitalizzare economicamente sull'esperienza afroamericana (rinforzando lo stesso privilegio

femministe bianche borghesi. Nondimeno, il fatto che figure chiave come appunto Sloan-Hunter, Flo Kennedy e Audrey Rowe siano appena tratteggiate, in rapporto a giganti della serie come Steinem, Friedan e Abzug, sembra paradossalmente confermare *Mrs. America* come una narrazione inclusiva soltanto in modo circoscritto, e ancora esposta al rischio di riprodurre il *tokenism* denunciato da Sloan-Hunter. Il *token* in questione, ovvero il personaggio a cui è affidata la rappresentazione dell'esperienza della donna afroamericana e su cui la serie punta per raffigurare le istanze intersezionali già brucianti negli anni Settanta, è quello di Shirley Chisholm, a cui è dedicato l'intero terzo episodio. L'interpretazione di Aduba è certamente incisiva, e tuttavia soffre di carenze strutturali: laddove anche a Friedan, Steinem, Schlafly e Abzug è destinato un episodio di approfondimento ciascuna, lo sviluppo dei loro personaggi si svolge in maniera trasversale agli altri episodi, mentre nel caso di Chisholm la caratterizzazione è condensata maggiormente nella puntata di cui lei è protagonista. Inoltre, come è stato notato,¹¹ il ritratto di Chisholm come determinata ma diplomatica appare edulcorato rispetto alla realtà storica della sua personalità politica incontenibile e finanche temuta per le sue reazioni risolutive.

Il terzo episodio ("Shirley") si concentra appunto sulla candidatura di Chisholm alle primarie democratiche del 1972: esso registra l'iniziale entusiasmo e il successivo ritiro della prima candidata afroamericana, imputato largamente alla mancanza di sostegno sia dalla parte del National Women Political Caucus che da parte del Black Caucus. Le prime temono di alienarsi il favore dell'elettorato bianco borghese femminile e maschile (anche per via dell'accettazione di Chisholm di appoggio e finanziamenti da parte delle Black Panthers), mentre i membri del secondo temo-

che il volume si ripromette di decostruire) e al *focus* individuale del discorso, che resta incentrato sull'autopercezione e non si estende alle conseguenze socio-economiche collettive e storiche del privilegio bianco.

¹¹ Blake, "How accurate is 'Mrs. America's' portrayal of Shirley Chisholm? We looked into it"; St. Félix, "Mrs. America".

no un impegno troppo deciso della candidata sulla piattaforma femminista, a discapito di quella nazionalista nera. Esempio in tal senso è il dialogo tra Chisholm e Willie Brown, un membro del Black Caucus, che provocatoriamente rimarca: “Some of the brothers question whether you’re really the candidate for blacks or just for women”, a cui Chisholm replica perplessa: “I don’t look black to you?”; la convergenza della duplice oppressione in quanto donna e nera sembra dunque l’elemento determinante del forzato ritiro di Chisholm dalla corsa alle primarie. Similmente, dopo l’altro definitivo con Abzug, durante il quale quest’ultima esprime chiaramente il ritiro del suo supporto alla candidata per ragioni di pragmatismo politico, una Chisholm ferita ma composta chiede ad Abzug: “You always said you would support me. Why couldn’t you go all the way?”. Abzug, amareggiata eppure impenitente, si spiega: “I thought you’d talk to us first. You just announced!”, a cui Chisholm ribatte con compostezza: “I didn’t get anywhere in my life waiting on somebody’s permission. If you can’t support me, get out of my way”.¹²

Per quanto la serie sia ben documentata e faccia largo uso di citazioni effettivamente scritte/pronunciate dalle protagoniste (ed è il caso di quest’ultima), l’episodio riportato mitiga il quadro effettivo delle attuali circostanze storiche. Nel volume di Barbara Winslow interamente dedicato alla figura di Shirley Chisholm, viene difatti puntualizzato che Bella Abzug in realtà non appoggiò mai la candidatura di Chisholm alle primarie. La stessa Steinem, pure più idealistica, espresse il proprio supporto in modo ambivalente, come viene dettagliato nel terzo episodio;¹³ ciò che la serie non mostra è la reazione molto netta di Chisholm, che confrontò Steinem pubblicamente in un programma televisivo, dicendole: “Gloria, you’re

¹² Tutte le citazioni di questo paragrafo sono tratte da “Shirley”, *Mrs. America*, episodio 3.

¹³ Nel terzo episodio, viene riportata la dichiarazione pubblica che Steinem effettivamente fece, ovvero: “I’m for Shirley Chisholm—but I think George McGovern is the best of the *male* candidates”. Il personaggio di Steinem sostiene che il virgolettato fosse una battuta presa troppo seriamente da un giornalista.

supporting either George McGovern or Shirley Chisholm. I don't mind if you are supporting George. If he is your candidate, so be it, but don't do me any favors by giving me this semi-endorsement. I don't need this kind of help".¹⁴ Questo genere di reazione è certamente più in linea con il carattere di un personaggio il cui slogan politico, "Unbought and Unbossed", si rifletteva in delle prese di posizione invariabilmente radicali e costò a Chisholm più di un incarico, come puntualizza Julie Gallagher ("Chisholm's maverick style also hurt her").¹⁵ Le relazioni burrascose di Chisholm con le figure apicali del movimento femminista sono perciò senz'altro imputabili all'impegno intersezionale *ante litteram* della candidata, ma ancor più legate alla sua personalità risoluta ed indocile, che la portava spesso a rilasciare dichiarazioni provocatorie come quella riportata da Winslow: "I'm not a burn the bra kind of women's liberationist," she explained in an interview. 'I've been liberated a long time.' She continued, 'There's some aspects of women's liberation that relate to Black women, but the rest of it is baloney'.¹⁶

Tirando le somme, benché *Mrs. America* offra un ritratto ragionevolmente storicizzato e problematizzato della complessità interna e dei limiti del cosiddetto movimento della 'seconda ondata' statunitense, tale rappresentazione risulta assai più sfumata nel restituire sullo schermo la personalità e le istanze delle femministe nere; ulteriormente eclatante è poi la quasi assenza delle femministe di colore, pur molto attive e dinamiche in quegli anni cruciali. È verosimile che, nel presentare una delle prime versioni *pop* di figure chiave del femminismo statunitense, la creatrice dello *show* abbia preferito attenuare alcune delle asperità maggiori all'interno della coalizione femminista, al fine di non lanciare un messaggio eccessivamente disorientante per una *audience* di massa. In quest'ottica

¹⁴ Chisholm, citata in Winslow, *Shirley Chisholm. Catalyst for Change, 1926-2005*, 115.

¹⁵ Gallagher, "Waging 'The Good Fight': The Political Career of Shirley Chisholm, 1953-1982", 410.

¹⁶ Winslow, *Shirley Chisholm. Catalyst for Change, 1926-2005*, 83.

rientrerebbe anche un altro degli aspetti chiave della serie, ovvero la narrazione che configura Phyllis Schlafly come principale responsabile del fallimento della ratifica dell'ERA.

2. *Phyllis Schlafly tra femminismo accidentale e progetto reaganiano*

Una delle parole d'ordine della serie è “catfight”. Già nel secondo episodio, dopo una filippica di Schlafly al *Phil Donabue Show* (realmente andata in onda, nel 1974), dietro le quinte il presentatore si consulta con un membro dello staff: quest'ultimo gli suggerisce di invitare nuovamente l'agguerrita scrittrice a dibattere sull'ERA con un membro del NOW, soggiungendo: “You get them together debating, [imagine] the catfights? It's ratings gold”.¹⁷ Il termine “catfight” ricorre altre volte negli episodi, circolando soprattutto tra le femministe, divise in due fazioni sulla strategia per contrastare l'opposizione. La fazione di Friedan propende per confrontare apertamente Schlafly e smantellare le sue tesi fasulle (che già negli anni Settanta si dimostravano mirabili esempi di fenomeni contemporanei come *fake news* e *trolling*); quella di Steinem è preoccupata di fornire visibilità a Schlafly e dare adito all'immagine di un litigio tra donne, tattica patriarcale atta a distogliere l'attenzione dalle effettive argomentazioni a sostegno dell'ERA. La reiterazione del termine suggerisce una potenziale consapevolezza, da parte delle creatrici della serie, del pericolo di immortalare il contrasto tra i due gruppi come una sorta di impresa da parte di un Davide (suburbano e conservatore) di donne comuni autorganizzate, contro il Golia di un movimento politico ben radicato, influente e tuttavia sorpreso dal contraccolpo ai propri danni, al punto da perdere la sfida dell'ERA. Ciononostante, la serie non si smarca dalla rappresentazione dicotomica ed esasperata del conflitto tra le due fazioni, che è anzi un elemento portante della narrazione e

¹⁷ “Gloria”, *Mrs. America*, episodio 2.

caratterizza Schlafly come determinante per il fallimento dell'ERA, nonché come persona profondamente ambivalente (antifemminista ma indomabile e spregiudicata, ispiratrice di donne ma escludente, promotrice dei valori tradizionali eppure antesignana dell'attivismo conservatore). Appare allora opportuno soffermarsi in maniera più sistematica sugli aspetti che definiscono Schlafly come un personaggio *larger-than-life* nella serie, e gli esiti di queste scelte narrative.

A suggerire che la figura dell'attivista conservatrice in *Mrs. America* vada ridimensionata è proprio Gloria Steinem, che recupera il termine "catfight" nel suo commento alla serie. In un articolo scritto a quattro mani con Eleanor Smeal e pubblicato sul *Los Angeles Times*, Steinem precisa che la prospettiva della serie: "comes off as a catfight among women rather than a battle between the ERA and economic interests";¹⁸ Steinem sostiene altresì che "Schlafly was only window dressing"¹⁹ e che la proposta di emendamento sia stata in realtà osteggiata e fatta arenare tramite un pressante *lobbying* dal settore assicurativo (in special modo quello sanitario), dalle camere di commercio, dalla National Association of Manufacturers e da altre industrie che traggono profitto dall'applicare condizioni differenti ai propri clienti sulla base del genere. In breve, avanzando la tesi che il movimento antifemminista di Schlafly sia stato poco più di uno specchietto per le allodole, Steinem implica che la responsabilità del naufragio dell'ERA vada redistribuita; la giornalista conclude esortando il pubblico a non farsi irretire dall'ottica binaria del conflitto tra donne offerta dalla serie, ma a concentrarsi invece sull'attivismo attuale ancora presente in favore della ratifica.²⁰ Benché l'analisi retrospettiva di Steinem

¹⁸ Smeal and Steinem, "Steinem and Smeal: Why 'Mrs. America' is bad for American women".

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Il riferimento è alla recente ratifica dell'ERA da parte di Nevada (2017), Illinois (2018), e Virginia (2020), che ha visto un nutrito gruppo di attivisti/e organizzarsi con pressioni e richieste di rimozione della scadenza per la ratifica (inizialmente prevista per il 1978, poi prolungata al 1982). Nel marzo 2021, la Camera dei Rappresentanti ha approvato la rimozione della scadenza: qualora

sia certamente sbilanciata verso il movimento di cui è stata animatrice, essa trova supporto nell'interpretazione di LeeAnne Gelletly: l'autrice include le compagnie assicurative tra i componenti dello schieramento opposto all'ERA (che avrebbero dovuto equiparare i premi distribuiti alle donne in caso di incidenti) e gli oppositori dell'aumento del potere federale tramite modifica costituzionale.²¹ Inoltre, Spruill rileva che, a detta degli stessi membri dello STOP ERA, il fatto che tutto il contraddittorio relativo all'ERA in televisione e sui giornali fosse affidato a Schlafly denota una strategia di semplificazione operata in parte dal movimento antifemminista stesso, ma amplificata dal trattamento della questione nei media:²² nell'attribuire un ruolo ancillare ad attiviste di spicco come Elaine Donnelly, Rosemary Thomson,²³ and Lottie Beth Hobbs, *Mrs. America* sembra riprodurre la medesima metodologia dei media negli anni Settanta e Ottanta, il cui effetto è chiaramente di contrapposizione simbolica.

Da un punto di vista squisitamente narrativo, appare naturale interpretare la rappresentazione manichea delle protagoniste di *Mrs. America* come una strategia per rendere il prodotto televisivamente accattivante: in questo senso, Schlafly trova il suo polo opposto in Betty Friedan, matriarca della 'seconda ondata' e similmente catalizzatrice di donne aventi un "problema senza nome"²⁴ intorno a una causa dalla forte componente identitaria. All'interno del NOW, Friedan è anche il personaggio che già nel 1973 cerca lo scontro con la sua antagonista, in un confronto pubblico presso l'Università statale dell'Illinois in cui notoriamente l'apostrofò in modo molto aggressivo, definendola "a traitor to your sex, an Aunt Tom" e

la stessa decisione venisse presa al Senato, significherebbe una ratifica *de facto* dell'emendamento costituzionale.

²¹ Cfr. Gelletly, *The Equal Rights Amendment*, 42-43.

²² Si veda Spruill, *Divided We Stand*, 50.

²³ A riprova del loro rilievo politico, Donnelly e Thomson ottennero incarichi anche durante le presidenze Reagan e Bush Sr., a differenza di Schlafly.

²⁴ Il riferimento qui è alla nota formulazione del "problem that has no name" in Friedan, *The Feminine Mystique*.

dichiarendo “I’d like to burn you at the stake”;²⁵ a completare la descrizione simmetrica delle due donne, si aggiunge l’inclinazione di entrambe a prendere decisioni unilaterali, al radicalismo delle opinioni, nonch  il fatto di ricevere critiche da un’alleata dalle posizioni pi  inclusive (Steinem per quanto riguarda Friedan, il personaggio immaginario di Alice per Schlafly).²⁶ Tale narrazione polarizzata che vede Schlafly come paladina sola al comando della fazione antifemminista trova supporto in altre fonti consultate dalle creatrici dello *show*. Ad esempio, la sua biografia Carol Felsenthal sul *Time* sostiene che “The ERA ultimately fell short of ratification. It’s no exaggeration to say that, in a sense, she [Schlafly] single-handedly stopped it”;²⁷ a suffragio di questa visione si schierano anche Jane J. Mansbridge²⁸ e l’approfondito studio dedicato da Donald T. Critchlow alla biografia politica di Schlafly, a cui viene accreditato quasi interamente il naufragio dell’ERA.

Laddove   innegabile il ruolo rilevante di “catalizzatrice” ricoperto da Schlafly nell’affossare l’ERA, alcuni complessi elementi del suo profilo politico vengono intenzionalmente smorzati nella versione per il piccolo schermo, al fine di offrire una rappresentazione pi  lineare, e pertanto pi  attraente per il grande pubblico, della carriera di questa *villain* tradizionalista. Sebbene l’esperta Blanchett, grazie alle sue doti attoriali e a una sceneggiatura estremamente curata, costruisca un personaggio antieroico complesso e contraddittorio, con il quale in pi  di un’occasione si finisce per empatizzare,²⁹ lo *storyline* restituisce l’immagine di una sorta di

²⁵ Cfr. Blake, “How accurate is ‘Mrs. America’s’ depiction of Betty Friedan? We checked”. Lo scontro   riportato nel quarto episodio della serie.

²⁶ Per un approfondimento sul parallelismo tra Schlafly e Friedan, rimando a Critchlow, *Phyllis Schlafly and Grassroots Conservatism*, 13-19.

²⁷ Cfr. Felsenthal, “Phyllis Schlafly”.

²⁸ Cfr. Mansbridge, *Why We Lost the ERA*.

²⁹ Gli esempi principali che sostengono questa lettura sono le numerose micro-aggressioni sminuenti che Schlafly riceve da politici suoi alleati; la contro-versa scena del primo episodio in cui, pur esausta, la donna subisce un rapporto sessuale del marito per “dovere coniugale”, e le scene finali della serie, che vedono

affascinante Giovanna d'Arco del Midwest. Schlafly mette le sue competenze politiche pregresse (che rimangono sullo sfondo) subitaneamente al servizio della causa che aspettava da sempre per ottenere visibilità politica, e riesce nell'intento più per le proprie capacità individuali nell'arruolare attiviste e creare pressioni su membri delle istituzioni, che grazie un reale sistema di alleanze con questi ultimi.

Le scelte narrative in linea con questa politica testuale esigono perciò che certi aspetti significativi restino ai margini della caratterizzazione di Schlafly in *Mrs. America*: ne è un esempio la sua lunghissima carriera politica precedente (e successiva) alla campagna contro l'ERA, basata non sull'antifemminismo, bensì sull'impegno anticomunista – che emerge invece dalla serie come un'argomentazione strumentale, piuttosto che la vera e propria ossessione dell'ultraconservatrice. Inoltre, il tratto distintivo di Schlafly, molto più sfumato nell'interpretazione di Blanchett, è l'integralismo religioso: la formazione cattolica oltranzista della scrittrice/attivista è alla radice e al centro del suo impegno politico, affiora prepotentemente nei suoi scritti che associano il femminismo all'Anticristo, ed è la chiave di volta adottata per solidificare il fronte di opposizione all'ERA. È infatti noto come la fondazione nel 1972 dell'Eagle Forum, una rete antiabortista e antifemminista comprendente diverse organizzazioni religiose conservatrici, sia stata strumentale nell'aggregare una "rainbow coalition"³⁰ di fondamentalisti appartenenti a diverse religioni e congregazioni, uniti dal supporto alla causa comune: l'associazione comprendeva membri delle confessioni religiose più disparate, che spaziavano dagli ebrei ortodossi, agli evangelici, ai mormoni.³¹ La fondazione del Forum viene brevemente presentata

Schlafly scaricata con una telefonata dal neopresidente Reagan e riassorbita amaramente nel ruolo domestico, mentre sbuccia mele in cucina.

³⁰ Il riferimento qui è al gruppo fondato alla fine degli anni Sessanta da Fred Hampton, nonché all'adozione della stessa espressione da parte di Jesse Jackson come slogan politico.

³¹ Per una maggiore contestualizzazione delle argomentazioni religiose e della loro presa sui membri dell'Eagle Forum, si vedano Spruill, *Divided We*

nel sesto episodio di *Mrs. America*, ma in esso appare per lo più come una manovra politica atta a moltiplicare rapidamente le adesioni al progetto anti-ERA; il fanatismo cattolico della stessa Schlafly non sembra giocare un ruolo di primo piano – mentre vengono esplicitamente connotate come estremiste religiose e razziste le antiabortiste del Sud guidate da Lottie Beth Hobbs. Un discorso affine può essere portato avanti a proposito della John Birch Society³² e delle sue affiliate presenti nell'Eagle Forum: a questo dettaglio viene attribuito assai più spazio nella serie, in cui Schlafly accetta le “Birchers” all'interno dell'Eagle Forum con grande cautela e per puro pragmatismo politico. Tuttavia, ci sono evidenze storiche recenti che indicano Schlafly come membro attivo della JBS – benché ne sia fuoriuscita nel 1964, non abbia mai pubblicizzato la sua affiliazione e l'abbia anzi in seguito negata.³³ Il collante dell'alleanza interreligiosa mobilitata da Schlafly è una retorica della positività propria della polarizzazione populista, condensata nel titolo di uno dei libri della prolifica autrice, *The Power of the Positive Woman* (1977): nell'autorappresentare se stessa e le proprie sostenitrici come baluardo di continuità ed esempi di affermazione positiva contro la nefasta negatività delle femministe, con un'unica mossa retorica Schlafly crea una cornice metodologica che permette la convergenza di argomentazioni care ad antiabortisti, oltranzisti religiosi, anti-femministi, ma anche ai conservatori più moderati.³⁴

Stand, 45-48; Mansbridge, “The ERA and the Dynamic of Deafness”; Young, “Sermonizing in Pearls”.

³² Si tratta di un gruppo di estrema destra fondato nel 1958, apertamente razzista ed omofobo.

³³ Spruill riporta come il fondatore della JBS, Robert Welch, abbia pubblicamente indicato Schlafly e suo marito come leali membri del gruppo (41); inoltre su archive.org sono accessibili alcune fonti dirette digitalizzate che testimoniano l'affiliazione dei coniugi Schlafly, tra cui una lettera autografa di Phyllis del 1959 (<https://archive.org/details/schlaflyphyllisandjohnbirchsociety/mode/2up>), riportata anche in un articolo sul sito del Southern Poverty Law Center.

³⁴ Per un approfondimento su questo volume e questa postura retorica, si rimanda a Miller, “Phyllis Schlafly's ‘Positive’ Freedom: Liberty, Liberation, and the Equal Rights Amendment”.

Bisogna precisare che la serie è strutturata in modo tutt'altro che ingenuo, pertanto non oblitera completamente il fatto che l'improvviso appoggio alla causa antifemminista di Schlafly sia stato un pretesto e l'ingranaggio funzionale di un progetto conservatore. Il primo episodio fa un lavoro accurato nel mostrare la premeditazione di Schlafly: invitata a prendere parte ad una riunione di gabinetto di soli uomini col senatore Barry Goldwater, in qualità di esperta di sicurezza nucleare, Schlafly viene immediatamente interpellata sulla questione dell'ERA, in quanto donna. Pur rispondendo assertivamente e rivendicando il suo *expertise* in campo di difesa nazionale, Schlafly viene presto relegata al ruolo di segretaria ("you probably have the best penmanship of anyone here",³⁵ precisa uno dei senatori convenuti); in reazione a questo demansionamento, la donna abbraccia istantaneamente la causa antifemminista, riguadagna l'attenzione dell'uditorio e decide di politicizzare un esercito di massaie, in funzione dell'acquisizione di potere e peso politico necessario a imprimere una decisa svolta a destra alla Casa Bianca. Vi sono pochi altri esempi di tale intenzionalità nella serie, e si concentrano soprattutto negli ultimi episodi: in particolare, in quello conclusivo, Rosemary Thomson rileva: "we are in the midst of a conservative revolution: our voices are being heard, it's bigger than the ERA now".³⁶ Questa esplicita dimostrazione di consapevolezza, tuttavia, inquadra il supporto istituzionale del movimento alla campagna Reagan come una svolta dell'ultimo minuto; e Schlafly stessa, pur configurata come regista di un'operazione composita, sembra agire unicamente in base alla propria ambizione politica e voler gestire la propria influenza su Reagan a proprio vantaggio, sebbene il suo piano finisca per scoppiarle in mano. In conclusione, pur disseminando labili indizi di complessità all'inizio e alla fine della serie, la narrazione portante di *Mrs. America* definisce la storia del fallimento dell'ERA in termini dicotomici, riducendo coscientemente alcuni importanti dettagli,

³⁵ "Phyllis", *Mrs. America*, episodio 1.

³⁶ "Reagan", *Mrs. America*, episodio 9.

che invece mostrerebbero quanto il movimento STOP ERA sia stato integralmente parte del progetto reaganiano, in cui è confluito in modo deliberato e orchestrato.

3. *Mrs. America sulla cresta della 'quarta ondata'*

La risoluzione dei conflitti è consegnata all'unico personaggio interamente fittizio di *Mrs. America*, nonché quello dall'arco narrativo più compiuto: Alice, interpretata da Sarah Paulson, che da casalinga remissiva e gioviale "spalla" di Schlafly evolve in disillusa lavoratrice part-time alla fine della serie. Inizialmente ritratta come amica adorante "risvegliata" da Phyllis, che le infonde fiducia in se stessa e la grinta necessaria per esplorare il mondo esterno alla realtà suburbana, Alice matura una posizione sempre più critica verso la *leadership* spietata della sua amica e i metodi dello STOP ERA, al punto da distaccarsene; la presa di coscienza del proprio dissenso avviene sotto forma di rituale iniziatico alla National Women's Conference del 1977 di Houston, dove Alice assume involontariamente LSD e sperimenta un'illuminante esperienza psichedelica. La *showrunner* Dhavi Waller ha dichiarato di aver incluso questa parabola narrativa nella storia per non lasciare gli spettatori privi di speranza;³⁷ si tratta però di una presa di posizione controversa, che tematizzando una vittoria nominale del femminismo articolata a livello strettamente individuale, espone la serie al rischio di creare un senso di lieto fine illusorio ed antistorico.

Le contraddizioni e le ambiguità che contraddistinguono *Mrs. America* permangono quindi fino al termine della miniserie; ciononostante, due elementi qualificano quest'ultima come prodotto dall'agenda inequivocabilmente femminista, riconnettendo le istanze storicizzate della cosiddetta 'seconda ondata' a due specifici sviluppi contemporanei. Il primo elemento in questione è il tempi-

³⁷ Paskin, "*Mrs. America's* Showrunner on the Show's Lessons and Its Detractors".

smo: proposta al *network* poco prima delle elezioni del 2016, *Mrs. America* aspirava inizialmente a dare risalto ad un momento tipico del femminismo statunitense, durante la presidenza della prima donna alla Casa Bianca; la sconfitta di Hillary Rodham Clinton e l'ascesa di Donald Trump ha impresso una traiettoria più sinistra alla scrittura della serie, concentrata sulle vicissitudini di una protagonista dalle fantasie retrotopiche (del resto, la novantaduenne Schlafly ha sostenuto strenuamente la candidatura di Trump alle elezioni del 2016, co-curando un libro dal titolo *The Conservative Case for Trump*, pubblicato nel giorno della sua morte). La coincidenza dell'uscita di *Mrs. America* con la ratifica dell'ERA in Nevada, Illinois e Virginia, a cui si allude prima dei titoli di coda, funziona da raccordo con gli eventi dei decenni precedenti, e si pone come un'implicita interpellazione del pubblico all'attivismo: alternate al testo, compaiono immagini della Women's March del 2017 e quelle delle deputate del congresso vestite di bianco per lo State of the Union Address del 2019 – il sottotesto definitivo è che lo *show* si conclude, ma la strada dell'ERA è ancora possibile, oltre che essenziale.

Infine, l'ulteriore elemento che definisce *Mrs. America* come prodotto televisivo della 'quarta ondata' è l'introduzione del tema politico/legale sostanziale a quest'ultima, ovvero la denuncia delle molestie sul lavoro – questione generalmente segnalata sui *social network* con l'*hashtag* *#metoo*. Nel sesto episodio, gli argomenti del *#metoo* irrompono in maniera efficace e incisiva: Shirley Chisholm diventa il punto di riferimento di alcune segretarie che le confidano le molestie subite dal democratico Wayne Hays e da altri senatori, che ritengono i favori sessuali parte delle mansioni lavorative. Chisholm si impegna a denunciare l'accaduto agli organi di stampa, convinta che l'unico modo per fermare questi crimini sia renderli pubblici, mentre Abzug le suggerisce cautela, argomentando su quanto una denuncia ufficiale (oltretutto, ai danni di senatori democratici) sarebbe dannosa per la causa femminista. Alla denuncia di Chisholm effettivamente non segue alcuna pubblica indignazione, men che meno procedimenti penali; nel presentare l'episodio in

questi termini, la serie sembra sottolineare per contrasto quanto le azioni legali causate dal movimento #metoo e il relativo sdegno collettivo siano stati eventi epocali.

Ma il riferimento più efficace al #metoo è quello che ruota intorno all'attivista conservatrice Jill Ruckelshaus, cruciale nella serie in quanto ponte tra il movimento femminista e l'ala conservatrice moderata, nonché protagonista del sesto episodio. In esso, si vede Ruckelshaus accogliere con disgusto baci sulla guancia, complimenti sgraditi, pacche sulle spalle da parte di senatori invitati a sostenere l'ERA: la sua sola lamentela esplicita ed ironica è "I'm used to suffering for the cause".³⁸ Tuttavia, Ruckelshaus adotta una linea molto più dura durante un incontro privato con Schlafly: quando quest'ultima sminuisce la necessità dell'ERA sostenendo che le opportunità di carriera per le donne siano già pari a quelle degli uomini, Ruckelshaus ribatte adirata che le sue opportunità di carriera sono state tristemente legate a palpeggiate, sorrisi pretesi e sforzati, e lusinghe immeritate dirette a uomini aventi il potere di determinare il successo dei suoi sforzi. Ruckelshaus chiosa: "and that is nothing compared to what those secretaries on the Hill are dealing with on a daily basis".³⁹ All'insinuazione di Schlafly che le segretarie in realtà provochino le molestie col proprio atteggiamento, Jill precisa che le molestie e le umiliazioni sono dirette a *tutte* le donne, non solo a quelle non virtuose. Il giudizio finale della *showrunner* Waller sulla connivenza di Schlafly con un sistema patriarcale e oppressivo è formulato nelle ultime scene dell'episodio: questo si chiude con Phyllis ad una riunione di soli uomini durante la quale, dopo aver tollerato battute oscene e palpate, subisce in silenzio direttive su quali mosse politiche siano concesse al suo movimento. La donna le ingoia metaforicamente assieme a un sorso di scotch ostentando un sorriso fasullo, sulle note di "You Don't Own Me" di Lesley Gore.

³⁸ "Jill", *Mrs. America*, episodio 6.

³⁹ "Jill", *Mrs. America*, episodio 6.

In conclusione, *Mrs. America* introduce una rappresentazione della figura di Phyllis Schlafly e del movimento da lei guidato ambiguo, che si presta a potenziali strumentalizzazioni, capitalizzando al contempo acutamente su una rappresentazione *glamour* ma piuttosto prudente del femminismo della 'seconda ondata'. Malgrado ciò, attraverso la tematizzazione di un argomento di rinnovata attualità politica e delle istanze del *#metoo*, la serie riesce a rifunzionalizzare il concetto di 'ondata' nel senso più moderno proposto da Hewitt: in *No Permanent Waves*, la studiosa dichiara l'impossibilità di dismettere la metafora dell'onda, ma propone di associarla a quella delle onde radio.

Radio waves allow us to think about movements of different lengths and frequencies; movements that grow louder or fade out, that reach vast audiences across oceans or only a few listeners in a local area; movements that are marked by static interruptions or frequent changes of channels; and movements that are temporarily drowned out by another frequency but then suddenly come in loud and clear. (...) Best of all, radio waves do not supersede each other. Rather signals coexist, overlap, and intersect.⁴⁰

In questo senso, *Mrs. America* si configura senza esitazioni come il prodotto culturale di un' 'ondata' femminista: la quarta.

⁴⁰ Hewitt, ed., *No Permanent Waves*, 8.

Bibliografia

“Schlafly Phyllis and John Birch Society”. <https://archive.org/details/schlaflyphyllisandjohnbirchsociety/mode/2up>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Burstein, Patricia. “Lawyer Flo Kennedy Enjoys Her Reputation as Radicalism’s Rudest Mouth”. *People* 3.14 (14 April 1975). <https://people.com/archive/lawyer-flo-kennedy-enjoys-her-reputation-as-radicalisms-rudest-mouth-vol-3-no-14/>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Blake, Meredith. “How accurate is ‘Mrs. America’s’ portrayal of Shirley Chisholm? We looked into it”. *Los Angeles Times* (24 April 2020). <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2020-04-24/Mrs.-america-shirley-chisholm-abortion-convention>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Critchlow, Donald T. *Phyllis Schlafly and Grassroots Conservatism. A Woman’s Crusade*. Princeton: Princeton University Press, 2008.

Davis, Angela Y. *Women, Race and Class*. New York: Random House, 1981.

DiAngelo, Robin. *White Fragility. Why It’s So Hard for White People to Talk About Racism*. Boston: Beacon Press, 2018.

Friedan, Betty. *The Feminine Mystique*. London: Penguin, 1992.

Gallagher, Julie. “Waging ‘The Good Fight’: The Political Caregiving of Shirley Chisholm, 1953-1982”. *The Journal of African American History* 92.3 (2007): 392-416.

Gelletly, LeeAnne. *The Equal Rights Amendment*. Philadelphia: Mason Crest, 2013.

Hewitt, Nancy A. Ed. *No Permanent Waves. Recasting Histories of U.S. Feminism*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2010.

hooks, bell. *Feminist Theory: From Margin to Center*. New York: Routledge, 2015.

Hull, Gloria, Patricia Bell-Scott and Barbara Smith. Eds. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. New York: Old Westbury.

Laughlin, Kathleen A., Julie Gallagher, Dorothy Sue Cobble, Eileen Boris, Premilla Nadasen, Stephanie Gilmore and Leandra Zarnow. "Is It Time to Jump Ship? Historians Rethink the Waves Metaphor". *Feminist Formations* 22.1 (2010): 76-135.

Mann, Susan Archer and Douglas J. Huffman. "The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave". *Science & Society* 69.1 (2005): 56-91.

Mansbridge, Jane J. *Why We Lost the ERA*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

—. "The ERA and the Dynamic of Deafness". *The American Prospect* (12 June 2020). <https://prospect.org/culture/Mrs.-america-era-and-the-dynamic-of-deafness/>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Miller, Eric C. "Phyllis Schlafly's 'Positive' Freedom: Liberty, Liberation, and the Equal Rights Amendment". *Rhetoric and Public Affairs* 18.2 (2015): 277-300.

Moraga, Cherrie and Gloria Anzaldúa. Eds. *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Latham: Kitchen Table Press, 1983.

Morlin, Bill. "Eagle Forum's Phyllis Schlafly Leaves A Legacy Tied to Conspiracy Theories". *Southern Poverty Law Center* (08 August 2016). <https://www.splcenter.org/hatewatch/2016/09/07/eagle-forums-phyllis-schlafly-leaves-legacy-tied-conspiracy-theories>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Nicholson, Linda. "Feminism in 'Waves': Useful Metaphor or Not?". *New Politics* XII.4 (2010). https://newpol.org/issue_post/feminism-waves-useful-metaphor-or-not/. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Paskin, Willa. "Mrs. America's Showrunner on the Show's Lessons and Its Detractors". (27 May 2020). <https://slate.com/culture/2020/05/Mrs.-america-finale-dahvi-waller-showrunner-interview.html>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Reger, Jo. Ed. *Different Wavelengths: Studies of the Contemporary Women's Movement*. New York: Routledge, 2005.

Smeal, Eleanor and Gloria Steinem. "Steinem and Smeal: Why 'Mrs. America' is bad for American women". *Los Angeles Times* (30 July 2020). <https://www.latimes.com/entertainment-arts/tv/story/2020-07-30/steinem-and-smear-why-mrs.-america-is-bad-for-american-women>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Spruill, Marjorie J. *Divided We Stand. The Battle Over Women's Rights and Family Values That Polarized American Politics*. New York: Bloomsbury, 2018.

St. Félix, Doreen. "Mrs. America". *New Yorker* (27 April 2020). <https://www.newyorker.com/goings-on-about-town/television/mrs.-america-05-11-20>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

Waller, Dhavi. *Mrs. America*. FXP. 2020.

Winslow, Barbara. *Shirley Chisholm. Catalyst for Change, 1926–2005*. Boulder: Westview Press, 2014.

Young, Neil J. "Sermonizing in Pearls: Phyllis Schlafly and the Women's History of the Religious Right". *Los Angeles Review of Books* (07 September 2016). <https://lareviewofbooks.org/article/sermonizing-pearls-phyllis-schlafly-womens-history-religious-right/>. Ultimo accesso il 17 marzo 2022.

NUOVE FORME PER VECCHI INCUBI

RECONSTRUCTING THE COLLECTIVE MEMORY:
NARRATIVA DEL CONSENSO E RITUALI DI AUTO-RIFONDAZIONE
IN *GUESS WHO'S COMING TO DINNER?* E *LOVING*

Agnese Marino

1. *Introduzione*

“Virginia is For Lovers” – il celebre cartello che, nell’estate del 1969, accoglieva i turisti ai confini del primo stato schiavista d’America, sarebbe presto entrato nella storia della cultura popolare americana. Lo slogan faceva certamente eco alla sentenza *Loving v. Virginia* che, meno di due anni prima, aveva legittimato il matrimonio interrazziale nel Sud segregato degli Stati Uniti, ma era anche rappresentativo di tutta una serie di narrazioni incentrate sul tema dell’amore che si svilupparono a partire dalla seconda metà dei bollenti anni Sessanta e che contribuirono al radicamento, su scala nazionale, di quella narrativa del consenso che identifica la storia e la cultura americana con la giovinezza, l’amore e la libertà. In quel periodo, infatti: “A favorite book [...] was Erich Segal’s *Love Story*. Jacqueline Susann’s *The Love Machine* was a best seller. Henry Mancini scored with *Love Theme* from ‘Romeo and Juliet.’ The Woodstock Music and Art Fair in 1969 drew more than 300,000 young people for a weekend of peace, music, and mud”.¹ Insinuandosi fra le contraddizioni di un tempo estremamente complesso, tali narrazioni rispondevano a una profonda crisi d’identità a livello nazionale e capitalizzavano sia sul sentimento di rinnovamento

¹ “Virginia is for Lovers”, *Virginia Tourism Corporation*.

associato alla rivoluzione giovanile – per esempio, alla *Summer of Love* di San Francisco – sia sul bisogno dell’America bianca e *middle-class* di essere rassicurata rispetto a una situazione interna in ebollizione e a una politica estera disastrosa. Si può immaginare dunque che questo tipo di narrazioni romantiche nascessero dal bisogno di creare un “contrappeso emotivo” al deflagrare dei conflitti su diversi fronti (militare, razziale, generazionale, valoriale, di classe) e al conseguente graduale sgretolamento di quei principi razionali che avrebbero dovuto governare la società garantendone l’equilibrio.

In *Political Emotions: Why Love Matters for Justice* (2013), Martha Nussbaum afferma che l’idea che le società liberal-democratiche si fondino esclusivamente sulla ragione civile (ad esempio, i principi di libertà e di profitto), mentre quelle dittatoriali su un cieco sentimentalismo, non tiene conto del fatto che tutte le società umane si reggono sulla contrapposizione di emozioni positive e negative, tra cui paura, empatia, disgusto, invidia, colpa, dolore e molte forme di amore:² “Such public emotions, frequently intense, have large-scale consequences for the nation’s progress towards its goals. They can give the pursue of those goals new vigor and depth, but they can also detrail that pursuit, introducing or reinforcing divisions, hierarchies and forms of neglect or obtuseness”.³ Le narrative del consenso che si sono sviluppate negli Stati Uniti, volte al rafforzamento della fiducia collettiva nella capacità del sistema di gestire i grandi cambiamenti, rappresentano un aspetto rilevante della cultura popolare americana. L’eccezionalismo statunitense, infatti, si nutre dell’idea che la nazione abbia già in sé gli anticorpi necessari a far fronte a qualunque crisi, attingendo alla forza propulsiva dei propri ideali e miti fondativi, fra cui la libertà dell’individuo, il diritto di ciascuno alla felicità e l’inesorabile cammino della nazione verso un’unità sempre più perfetta. Così, non solo i miti fondativi, ma anche i sentimenti collettivi ad essi

² Nussbaum, *Political Emotions*, 2.

³ *Ibidem*.

collegati vengono continuamente riattivati attraverso un rituale di auto-rigenerazione e auto-rifondazione perpetua che coinvolge la cultura popolare americana sia sul piano razionale-ideologico che su quello sentimentale. Alla base di questo studio c'è, dunque, un interesse per l'intrecciarsi di sentimentalismo e razionalità, di quotidiano e straordinario, nell'*American civil religion*, ovvero in quel connubio di emozioni e razionalismo politico che caratterizza il discorso pubblico statunitense.

Il saggio esplora il tema di quelle che potremmo definire "Loving narrations", ovvero, quelle narrazioni delle relazioni interrazziali incentrate sui temi dell'amore, della giovinezza, della riconciliazione e della libertà individuale prodotte dalla cultura *mainstream*, che fanno parte di più ampie narrative del consenso. Il focus storico-culturale è su due momenti di grande cambiamento: la fine della prima fase del Movimento per i diritti civili e la fine dell'era Obama. L'analisi di due *case studies* cinematografici, *Guess Who's Coming to Dinner?* (1967)⁴ e *Loving* (2016), approfondirà le diverse modalità con cui questi due lungometraggi hanno interpretato, incanalato e indirizzato opinioni e sentimenti collettivi del proprio tempo, intrecciandosi al mito eccezionalista dell'*auto-rifondazione perpetua*, sia dal punto di vista della comunità bianca *middle-class* (come in *Guess*), sia da una prospettiva che centralizza maggiormente la comunità afroamericana (come in *Loving*).⁵

⁴ Da questo momento in poi, l'opera sarà citata nel corpo del testo con la forma abbreviata *Guess*.

⁵ La cinematografia statunitense aveva già affrontato, in modo più o meno esplicito e fra censure e stratagemmi per aggirarle, il delicato tema delle relazioni interrazziali. Tra i film coevi di *Guess*, vale la pena ricordare *One Potato Two Potatoes* di Larry Peerce (1964), e lo sperimentale *The Story of Three-Day Pass* del regista afroamericano Melvin Van Peebles (1967), prodotto originariamente in Francia. Il primo lungometraggio si incentra sul *topos* del pregiudizio, collegato a quello (onnipresente nella tradizione delle narrazioni *mixed-race*) della *tragicity*: la dolorosa condizione dell'essere figli, incompresi ed emarginati, di una coppia mista in una società che non permette mescolanze biologiche o culturali. In questo caso, il focus non è sul figlio mulatto della coppia, ma sulla bambina che la madre bianca aveva avuto dal precedente matrimonio con un uomo bianco.

2. *L'eredità dei Loving*

Richard Perry Loving, un *working-class white*,⁶ e Mildred Dolores Jeter, una *African American/Native American*, erano cresciuti nella Caroline County, VA, e si erano innamorati. Quando, nel 1958, Mildred scoprì di aspettare un figlio, si recarono a Washington D.C. per celebrare il matrimonio, ma una volta tornati in Virginia, furono arrestati e condannati a un anno di reclusione, secondo le leggi statali. La pena sarebbe stata sospesa per venticinque anni se fossero rimasti fuori dallo stato; tuttavia, la coppia era decisa a difendere il proprio diritto a tornare a casa. Così, Mildred scrisse al procuratore generale Robert Kennedy per chiedere giustizia. Più tardi, furono contattati dall'*American Civil Liberties Association*, la quale assegnò loro due giovani avvocati bianchi e di origine ebraica: Bernard Cohen e Philip Hirschkop. Così, dopo dieci anni di battaglie legali, il caso dei Loving arrivò alla Corte Suprema,

La bambina dovrà abbandonare la casa materna per essere affidata al padre perché il giudice ha ritenuto che crescere in una famiglia interrazziale sarebbe stato contro il suo interesse. Il film denuncia dunque una società dominata dal pregiudizio e incapace di accogliere il cambiamento. Viene a mancare inoltre il tema della giovinezza (centrale in *Guess* come in moltissime altre "Loving narrations"). Nel secondo film, ambientato in Francia, l'amore interrazziale è traslato in uno spazio "altro" rispetto agli Stati Uniti, in un tempo-sogno di soli tre giorni. L'ambientazione richiama dunque l'elemento eterofilo, largamente rintracciabile nella narrativa multirazziale e interrazziale come sintomo di un'impossibilità di esistere in quanto soggetti multirazziali o stabilire relazioni interrazziali nel contesto culturale americano fortemente dicotomizzato. Entrambe le narrazioni fanno dunque da contrappunto ai film qui esaminati poiché offrono una visione disillusa o impossibile dell'amore interrazziale contraddicendo le narrazioni del consenso.

⁶ Per quanto riguarda la terminologia legata alla sfera razziale e alle politiche del colore, l'autrice tenderà, laddove possibile, ad utilizzare i termini in inglese, in virtù dello specifico valore semantico e dell'eredità storico-culturale che essi assumono nel contesto statunitense, per evitare che ne risultino deformati in traduzione. L'autrice non considera la razza un possibile attributo dell'identità umana, ma ne comprende l'utilizzo strategico in senso antirazzista, in contesti di oppressione strutturale ed egemonia culturale.

passando dall'essere una questione di interesse locale a una questione che interrogava i principi fondativi della nazione. Infatti, il caso si prestava a interpretazioni universalistiche sul diritto alla libertà di scelta e sui diritti fondamentali della persona. Nel testo della sentenza si legge:

Marriage is one of the “basic civil rights of man,” fundamental to our very existence and survival. *Skinner v. Oklahoma*, 316 U. S. 535, 541 (1942). See also *Maynard v. Hill*, 125 U. S. 190 (1888). To deny this fundamental freedom on so unsupportable a basis as the racial classifications embodied in these statutes, classifications so directly subversive of the principle of equality at the heart of the Fourteenth Amendment, is surely to deprive all the State’s citizens of liberty without due process of law. The Fourteenth Amendment requires that the freedom of choice to marry not be restricted by invidious racial discrimination. Under our Constitution, the freedom to marry, or not marry, a person of another race resides with the individual and cannot be infringed by the State.⁷

Attingendo ai fondamenti ideologici della nazione, questa sentenza attualizzava ed espandeva il raggio d’azione del Quattordicesimo emendamento (il principio di equa protezione sotto la legge), facendone uno strumento di protezione non solo dei cittadini, ma anche delle loro scelte private e dei loro sentimenti:

Historically, there was a distinction between economic and political equality on one side and social equality on the other. Courts often stated that blacks would be made equal under the law but remain subordinate in informal, intimate spheres of life. In *Plessy v. Ferguson*, the U.S. Supreme Court argued that integration in schools, parks, railroads, and courts could not be mandated because they were private, social concerns. The last civil rights to

⁷ *Loving Et Ux. v. Virginia*. From the Supreme Court of Appeals Of Virginia. No. 395. Argued April 10, 1967. Decided June 12, 1967.

be granted pertained to the laws governing to social interactions, like whom to marry and where to live.⁸

Il braccio protettivo della Costituzione, garante della libertà individuale, penetrava dunque nella sfera più intima della vita sociale dei cittadini, il matrimonio, e lo difendeva dalle ingerenze esterne, persino da quelle degli stati.

Anche sul piano culturale, la desegregazione del matrimonio implicava inevitabilmente un indebolimento non solo della *color line*, ma anche del confine fra pubblico e privato, diritto e sentimenti, e fra vita sociale ed intima. Così, quando la macchina fotografica di Grey Villet realizzò il celebre servizio fotografico per la rivista *Life* (1965) ritraendo i Loving in momenti di intimità familiare, questa realtà quotidiana veniva, da un lato, normalizzata, e dall'altro, spettacolarizzata e messa al servizio di una narrativa progressista ed eccezionalista. Queste immagini influenzarono notevolmente l'opinione pubblica, interrogando la natura profonda della società e contribuendo a rendere il caso dei Loving una questione di identità nazionale. La potenza di queste fotografie è tale che, cinquant'anni dopo, saranno riproposte fedelmente dal film *Loving*, arricchite da voci e parole, ma soprattutto da silenzi, data la difficoltà oggettiva di mettere in scena emozioni troppo complesse e non ancora del tutto elaborate, non solo dai personaggi, ma dalla società stessa. Sembra infatti che anche nella società del multiculturalismo liberale e delle identità fluide dell'era Obama, sulla questione delle unioni interrazziali aleggiasse ancora una generale sospensione di giudizio dovuta a sentimenti che sono tuttora fortemente contrastanti. Proprio per questo, come vedremo, le narrazioni proposte sia da *Guess* che da *Loving*, pur rispondendo alle specifiche esigenze del proprio tempo, presentano delle prerogative comuni che sono in qualche modo legate al rituale dell'auto-rifondazione: la funzione rassicurante e normalizzante, il richiamo all'ideologia ecceziona-

⁸ Fryer Jr., "Guess Who's Been Coming to Dinner? Trends in Interracial Marriage over the 20th Century", 71-72.

lista e dei suoi miti e principi e, infine, l'attivazione dei sentimenti collettivi a supporto delle ragioni ideologiche e politiche.

3. *Guess tra urgenza di cambiamento e necessarie rassicurazioni*

Con la fine delle riprese avvenuta due settimane prima della sentenza, la narrazione relativa alle unioni civili in *Guess* sembra basarsi sull'idea che il cambiamento fosse già in corso e si dovesse solo prenderne atto. Da qui, l'urgenza di portare l'opinione pubblica americana al centro del proprio tempo, dirigendo sentimenti e opinioni verso una nuova immagine identitaria del paese al di là delle fratture razziali. Dal punto di vista delle narrazioni del consenso, dunque, l'intuizione di *Guess* è che, in un momento di profondo smarrimento, un cambiamento di paradigmi tanto grande per il paese, come quello di ripensarsi interrazziale e multirazziale, potesse essere accolto solo attraverso una reinterpretazione dell'identità nazionale, delle sue promesse, dei suoi valori.

La trama si svolge nell'unità temporale di un'unica giornata – frenetica, conflittuale e piena di colpi di scena. Joey Drayton, una ragazza bianca, istruita e liberale dell'*upper-middle class* californiana, si è innamorata di John Prentice, un medico afroamericano di origini più umili, vedovo e di quattordici anni più anziano, che si è distinto per i suoi meriti accademici e il suo avanguardistico progetto di formazione sanitaria in Africa. I due si recano a casa di Joey per comunicare ai genitori di lei che hanno intenzione di partire per l'Europa e sposarsi; più tardi, comunicheranno ai genitori che la partenza è fissata per il giorno successivo, perciò, i rispettivi genitori (e, in particolare, Mr. Drayton) non hanno molto tempo per decidere se dare o no la propria benedizione. La madre di Joey, Christina (Katharine Hepburn), è l'elegante proprietaria di una galleria d'arte contemporanea, mentre il padre, Matt (Spencer Tracy), è un redattore del *Guardian*, famoso per le sue battaglie a favore dei diritti civili. Nonostante entrambi i genitori si professino liberali e progressisti, e nonostante John si presenti come un fidan-

zato modello, tutta la vicenda si snoda attorno alla loro difficoltà di accettare senza remore il colore della pelle del futuro sposo. Più tardi Mr. and Mrs. Prentice (che non sanno che la ragazza è bianca finché non la incontrano) raggiungeranno i Drayton per la cena. I quattro, insieme al reverendo Ryan e alla domestica Tillie, si scontreranno sul futuro dei giovani, lottando contro un *countdown* temporale che si fa sempre più pressante.

A partire dall'immagine di un aeroplano in volo, le scene iniziali del film che mostrano l'arrivo della giovane coppia a San Francisco, si svolgono in mezzi di locomozione e indicano che *black* e *white Americans* si stanno muovendo insieme, nella stessa direzione. Appena sbarcati a San Francisco, Joey and John si recano nella galleria di arte contemporanea di Mrs. Drayton – una specie di museo del futuro – e si fermano davanti ad un'opera-meccanismo fatta di braccia meccaniche, bulloni e lampadine, che Joey definisce “statua cinetica”. L'opera rappresenta una situazione statica che inaspettatamente si muove e muta, dunque anticipa il tema del film, evocando ciò che sta per accadere alla famiglia di Joey, alla società americana, o anche agli stessi spettatori, ad opera di Joey e John. *Guess* è l'esempio perfetto di come un film di grande successo possa servire da strumento di misurazione della capacità del grande pubblico di partecipare alla trasformazione sociale in atto ma, come è stato spesso evidenziato dalla critica afroamericana, il pubblico di *Guess* si riduce all'America *middle-class*, bianca e progressista, che va smascherata nelle sue ipocrisie, ma anche rassicurata e convinta fino in fondo. Il ruolo, i desideri, la complessità della famiglia afroamericana sono decentralizzati e lasciati al margine: i genitori di John compaiono solo a metà film e scambiano poche battute e i due personaggi neri principali, John e Tillie, sono figure troppo lontane dalla realtà perché il grande pubblico possa identificarvisi. Tutto è invece pensato per rassicurare l'americano WASP: a partire dalla scelta di un cast amatissimo dal grande pubblico (tra cui Spencer Tracy, Catherine Hepburn e, ovviamente, Sidney Poitier), passando per la colonna sonora sognante, la bellezza del paesaggio californiano sullo sfondo, l'ambientazione domestica in cui regnano

l'ordine e il colore bianco di pareti, divani e mobilio, per finire con l'amore e la concordia nella relazione genitori-figlia. La famiglia di Joey vive, di fatto, l'"American Dream" e il film sembra voler combattere la paura che l'arrivo di John in questo Eden provochi un crollo o un disastro. Come osserva James Baldwin: "The setting is a brilliant re-creation of a certain—and far from unattractive—level of American life. And the black doctor is saying, among other things, that his presence in this landscape (this hard-won Eden) will do nothing to threaten, or defile it [...]".⁹

Sidney Poitier, come Harry Belafonte e poche altre icone nere dell'epoca, aveva conquistato il grande pubblico attraverso un'immagine "smart-suited and clean-shaven, dignified and graceful, neither dangerously defiant nor offensively deferential; masculine but strangely sexless" che incarnava l'idealizzazione bianca della *blackness*.¹⁰ John, a differenza di Joey, ha una storia dolorosa alle spalle: ha perso moglie e figlio in un incidente ferroviario in Belgio otto anni prima. Il fatto che sia stato un incidente, e per giunta avvenuto all'estero, rassicura lo spettatore sull'assoluta mancanza di risentimento o altri elementi di frustrazione sociale che potrebbero causare rabbia e innescare una *black revenge*: l'incubo segreto e serpentino dell'immaginario bianco, sin dai tempi della schiavitù. Un altro elemento rassicurante è la presenza semi-spirituale del Monsignor Ryan che, più in veste di amico che di prete, immediatamente benedice la giovane coppia e normalizza l'immagine delle unioni interrazziali nell'immaginario della famiglia Drayton, affermando di averne già sposate molte. Infine, ma non meno importante, è la presenza dello stereotipo della Mammy, la quale assume un atteggiamento protettivo nei confronti di Joey, trattando invece John come un usurpatore e un opportunista. Molto si è già scritto su questa figura ricorrente che popola la cinematografia americana, ma è rilevante puntualizzare in questa sede che il personaggio di Tillie innescava un altro tipo di rassicurazione per il pubblico bianco

⁹ Baldwin, *The Devil Finds Work*, 531.

¹⁰ Manzoor, "How Sidney Poitier Paved the Way for Barack Obama".

progressista, alle prese con le proprie resistenze inconscie. Veniva difatti attivata l'idea che quelle stesse resistenze ed atteggiamenti ostinatamente conservazionisti risiedessero anche nella comunità nera: fossero anzi condivise da bianchi e neri, e andassero superate insieme. Tutto ciò fa sì che la narrazione riesca a mantenere toni incredibilmente pacati, nonostante la questione venga snocciolata con una complessità crescente mentre il tempo per prendere una decisione si assottiglia sempre più. Non c'è tragicità in *Guess*, né complessità o paura che non possa essere superata.

4. Il ricordo dell'amore come rituale di auto-rifondazione

La missione di trovare un senso alla decisione apparentemente folle dei protagonisti spetta a Mr. Drayton, maschio bianco liberale, depositario di razionalità e senso di giustizia, simbolo dunque dell'istituzione legislativa e dell'America bianca che deve accettare e validare il cambiamento. Eppure, è proprio lui che non riesce a venirne a capo. Davanti alla cieca utopia romantica di Joey, alla remissività di John, alla commozione materna di Mrs. Drayton e Mrs. Prentice, alla superficialità canzonatoria del Monsignor Ryan, al risentimento di Mr. Prentice e all'allarmismo di Tillie, Matt Drayton sente di essere l'unico a non trovare una sua posizione rispetto alla questione, nonostante il suo razionalismo. La dialettica ragione/sentimento domina la narrazione e, nella prima parte del film, la prima sembra prevalere senza dubbio sull'altro. L'opinione (e i sentimenti) di sua moglie Christina, di sua figlia e dei coniugi Prentice appaiono decisamente in secondo piano. Ma sarà proprio il riappropriarsi della dimensione sentimentale che, alla fine, gli fornirà la chiave del cambiamento. In questo senso, i sentimenti rappresentano la forza propulsiva che rendono possibile il progresso.

Secondo Martha Nussbaum, amore e politica sono due elementi intrinsecamente connessi: l'amore è l'emozione politica per eccellenza, una condizione essenziale per la giustizia, perché spinge le

persone ad agire contro il proprio interesse e profitto, in maniera irrazionale, ma talvolta vantaggiosa per la comunità.¹¹ Così, afferma la filosofa, per garantirsi una certa stabilità e salvaguardarsi da divisioni e gerarchie, le istituzioni politiche dovrebbero tener conto della psicologia collettiva e dei sentimenti che animano i cittadini: una società che aspira alla giustizia deve saper coltivare i sentimenti positivi e impedire che tali emozioni vengano alimentate in maniera illiberale e dittatoriale. Nella dimensione narrativa di *Guess*, il progresso verso la soluzione e la ritrovata concordia della famiglia possono avvenire solamente dopo un ritorno al passato in cui Mr. Drayton ricorda, sotto suggerimento di Mrs. Prentice, i sentimenti che ha provato quando si è innamorato di Christina e di quando insieme hanno costruito una famiglia. Così, nel celebre monologo che chiude il film, afferma:

I admit that I hadn't considered it, hadn't even thought about it... but I know exactly how he [John] feels about her. And there is nothing, absolutely nothing... that your son feels for my daughter... that I didn't feel for Christina. Old? Yes. Burnt out? Certainly. But I can tell you the memories are still there... clear, intact, indestructible. And they'll be there if I live to be 110!¹²

Il monologo finale di Mr. Drayton inscena il rito dell'auto-rifondazione: egli riesce a trovare una soluzione al dilemma che lo affligge attraverso il recupero dei sentimenti e la costruzione della memoria collettiva della famiglia. Laddove ogni presupposto razionale non porta a una risoluzione del problema, per poter andare avanti bisogna tornare alle origini, quando ancora prima delle idee c'erano le emozioni: la nazione deve tornare ad essere giovane, ricordare non solo i suoi valori fondanti, non solo le idee che l'hanno ispirata, ma anche i sentimenti che l'hanno infiammata. Ovviamente, la veridicità e l'onestà dei sentimenti e dei valori evocati da Mr.

¹¹ Nussbaum, *Political Emotions*, 2.

¹² Kramer and Rose, *Guess Who's Coming to Dinner*.

Drayton rappresentano il grande tema della contestazione storiografica afroamericana, nonché il tema di *Loving*.

5. *Le relazioni di potere e il ruolo della comunità afroamericana in Guess*

Le relazioni di potere fra i personaggi di *Guess* (quattro bianchi e quattro neri) sono palesi: John, che per prestigio sociale e fascino potrebbe essere una figura dominante, decide di porsi in una posizione di subalternità rispetto al suocero, chiedendo un assenso senza remore, senza il quale non sposerà Joey. Tuttavia, non esita a sfidare suo padre faccia a faccia, imponendo la propria scelta di vita come libera e legittima. Le due madri hanno il ruolo di comprendere e mostrare la forza dell'amore, di fare da contrappunto sentimentale all'eccessivo razionalismo dei mariti; eppure, alla fine, anche loro si rimettono silenziosamente alla decisione di Matt. Infine, mentre ospiti e padroni di casa si arrovellano su questioni di tipo etico e pratico, cercando un accordo o una soluzione, non si può non osservare che la realizzazione materiale della cena grava completamente sulle spalle della domestica Tillie. Il personaggio di Tillie, per quanto stereotipato, apporterebbe alla narrazione una complessità ed una prospettiva intersezionale che non vengono né colte né sviluppate dai produttori, ma che è impossibile ignorare per uno spettatore odierno. Ogni volta che un nuovo ospite bussa alla porta di casa Drayton, Joey chiede del tutto ingenuamente alla domestica di lavorare di più, senza preavviso né possibilità di negoziazione. Allo stesso modo, quando Matt propone di portare del gelato a casa per la cena, Christina risponde che al dolce ci ha già pensato Tillie. Il lavoro di Tillie è tanto necessario quanto non riconosciuto. Sarà lei a imbandire il tavolo della cena, luogo simbolico della conciliazione razziale, eppure non vi prenderà posto. Tutto infatti lascia presagire che nel nuovo assetto interrazziale della famiglia Drayton, nulla cambierà per la domestica. Se lo scopo di *Guess* è quello di celebrare la capacità americana di auto-rigenerarsi

nei propri valori fondativi, allargandoli, adattandoli ai contesti e rendendoli più inclusivi, l'eccezionalità di John e la caratterizzazione di Tillie inficiano il risultato. Come affermano Liberato e Foster:

There seems to be a predominance of the consensus narrative in Civil Rights storytelling filmmakers and in the work of oral series. In the case of Hollywood, even when telling painful and compelling Civil Rights stories, their work tends to conform to the Hollywoodesque predilection for feel good storytelling. [...] Conflict, sexism, organizational challenges, classism apathy, or indifference are deemphasized in this branch of consensus narrative.¹³

Gli autori contrappongono queste narrative relative al primo periodo del Movimento per diritti civili a quelle che definiscono “narrazioni del consenso nere” che invece enfatizzano “[s]truggle, unity and resilience”¹⁴ dei *black Americans*. Ma che cosa sarebbe successo, viene dunque da chiedersi, se Tillie avesse rivendicato il suo ruolo nella realizzazione della cena? Che cosa succederebbe se la comunità afroamericana si appropriasse del mito dell'auto-rifondazione? Come vedremo, nei cinquant'anni che intercorrono fra *Guess* e *Loving*, si produrrà uno spostamento di prospettiva sintomatico dell'apertura di un nuovo scenario razziale, che riguarderà soprattutto la posizione della comunità nera rispetto ai miti fondativi nazionali e la sua capacità di *agency* storico-politica: questa è una delle tematiche più rilevanti del film che stiamo per analizzare.

6. *La vicenda dei Loving, al tempo di Loving*

Loving di Jeff Nichols è una riproduzione cinematografica piuttosto fedele della vicenda di Mildred e Richard Loving, dal momento in cui lei scopre di aspettare un figlio fino al pronunciamento

¹³ Liberato and Foster, “Representations and Remembrance”, 381.

¹⁴ *Ibidem*.

della sentenza della Corte Suprema. Il film venne distribuito nel 2016, allo scadere del secondo mandato di Obama e poco prima del cinquantesimo anniversario di *Loving v. Virginia*. In quell'occasione, Daniel e Kelekay scrivevano:

Loving [v. Virginia, ndr.] and the election of President Obama are undoubtedly important milestones in the history of United States jurisprudence and racial politics. Yet a careful analysis of interracial marriage trends, the politics of mixed-race identity, and the waves of backlash against Obama's presidency—which range from contesting his legitimacy and opposing his political efforts to explicitly racist rhetoric and the recent election of Donald Trump as President—suggest that the post-racial potential promised by Loving has remained more aspirational than actualized.¹⁵

Durante la prima campagna presidenziale, Obama si era proposto come il rappresentante d'eccezione della *Loving Generation*,¹⁶ a cui

¹⁵ Daniel and Kelekay, "From Loving v. Virginia to Barack Obama", 642.

¹⁶ Con l'appellativo *Loving Generation* si intende la progenie di coppie interrazziali *white/black* nata negli anni Sessanta e Settanta, sotto l'influenza culturale del Movimento per i diritti civili. Spesso erroneamente identificata come la prima generazione *biracial* d'America, questa è solo la prima generazione che, con la fine della segregazione, può auto-identificarsi attraverso parametri diversi dai quelli della *one-drop rule*, ovvero la legge segregazionista (estesasi poi a livello socio-culturale a tutti gli Stati Uniti e ben oltre Jim Crow) secondo cui essere discendente di un/a *non-white* rende una persona inesorabilmente *non-white*, anche se sul piano somatico e culturale egli/ella è in tutto e per tutto identificabile con la *whiteness*. In assenza di un'identità multirazziale riconosciuta, la *Loving Generation* vive il disagio di essere imprigionata fra due mondi culturali e sociali contrapposti ma, allo stesso tempo, si distingue dallo stereotipo del *tragic mulatto* poiché si relaziona al messaggio riconciliatorio del primo Movimento per i diritti civili e, nella maggior parte dei casi, all'amore e alla cura di entrambi i genitori. Nel 2018, questo appellativo appare in un documentario in quattro puntate diretto da Lacey Schwartz e Mehret Mandefro per la rivista *Topic*, dal titolo *The Loving Generation: Inside Mixed Race Identity* e, nel 2021, nel suo *sequel*, *The Loving Generation Conversation Series*, che approfondisce i temi tradizionali della multirazzialità, mettendoli in conversazione con la realtà di oggi.

venne attribuita un'identità "post-racial", "post-black", o "post-ethnic". Secondo lo storico David Hollinger, la sua sola presenza sulla scena politica metteva in crisi il significato delle *color-coded identities*.¹⁷ Al di là delle politiche identitarie, se si potesse racchiudere in una sola parola l'impatto che la prima campagna ebbe sul paese, quella parola sarebbe un sentimento, e il sentimento sarebbe "hope". Parte di questa speranza è quella che Jasmine Mitchell identifica con la "Hope of *Loving*":¹⁸ la speranza di realizzare la promessa costituzionale dell'unità e della concordia sociale. Tuttavia, il timore della comunità afroamericana era che una riconciliazione di facciata, senza un reale risarcimento economico e sociale per le sofferenze loro inflitte e senza un reale intervento sulle cause strutturali della disegualianza, avrebbe solo permesso alla maggioranza bianca di porre fine alle *affirmative actions policies* in nome di una raggiunta eguaglianza, frammentando il fronte delle minoranze e indebolendo la lotta per la giustizia sociale:

Citations of *Loving* [v. Virginia, *ndr.*] as the point of origin for a multiracial utopia obscure racial inequality. Mixed-race individuals do not necessarily challenge existing racial models. Such narratives of celebratory multiracialism are often in direct correlation to, rather than a disassembling of, existing racial orders based on nonwhiteness and antiblackness.¹⁹

Ancora una volta, però, la questione non si articolava solo sul piano ideologico-razionale, bensì mostrava una notevole componente emotiva. Obama stesso aveva ammesso che entrambi i gruppi, *black* e *white*, erano pieni di rabbia e che questa rabbia doveva

¹⁷ Hollinger, "Obama, the Instability of Color Lines, and the Promise of a Postethnic Future", 1033.

¹⁸ Mitchell, "The Hope of *Loving* and Warping Racial Progress Narrative", 2755.

¹⁹ Mitchell, "The Hope of *Loving* and Warping Racial Progress Narrative", 2758-2759.

essere presa in considerazione prima di poter guardare avanti.²⁰ La rielezione di Obama nel 2012 avvenne infatti in uno scenario completamente diverso da quello della prima campagna. Le tensioni razziali e la violenza che si scatenarono durante il primo mandato avevano dimostrato che un approccio *colorblind* non era possibile; così, le politiche dell'identità, abbandonate in un primo momento dal Partito Democratico, ripresero vigore. Alla fine del secondo mandato, la trasformazione di Obama in un *Black President* era completa, come dimostra lo splendido articolo di Ta-Nehisi Coates, che si intitola, infatti, "My President Was Black".²¹ Appariva ora chiaro che non sarebbe stato possibile alcun progresso in senso multirazziale senza un previo riconoscimento, non solo formale, del contributo delle comunità *non-white* e, *in primis*, della comunità afroamericana, alla costruzione del paese. Fin dagli albori, la storiografia e la letteratura afroamericana si sono impegnate in questo senso, ma ciò non ha mai impedito a narrazioni dominanti di stampo eccezionalista di appropriarsi delle vittorie della comunità *black* per enfatizzare la supposta grandezza della forza morale nazionale o la capacità di autodeterminazione del carattere americano.²² Il rituale di auto-rifondazione messo in scena dal film di Jeff Nichols, *Loving*, sembra rispondere in parte a queste appropriazioni. Esso attiva un processo di ricostruzione della memoria collettiva che, da una parte, celebra *Loving v. Virginia* come un momento in cui il *sistema America* trova nei suoi stessi principi liberali le risorse per avanzare nel progresso sociale e, dall'altra, offre anche una narrazione della vicenda in cui, di fatto, è la comunità afroamericana che maggiormente incarna e mette in atto questi principi.

²⁰ Corn, "Politics Unusual: Obama Abandons Blame Game in Sophisticated Discussion of Race".

²¹ Coates, "My President Was Black".

²² Franklin, "Introduction: Symposium on African American Historiography", 214-217.

7. *La costruzione del consenso in Loving: una narrazione fra pubblico e privato*

Secondo il paradigma di una tradizionale “Loving narration”, la narrazione proposta da *Loving* è del tutto scevra di rabbia e risentimento e non indulge in toni particolarmente tragici o patetici, nonostante l’indubbia gravità di alcune scene. Proprio come in *Guess*, le unioni interrazziali vengono celebrate nei termini dell’amore romantico, della giovinezza, e della libertà. Richard e Mildred sono rappresentati come due giovani innamorati che aspettano un figlio e tutto ciò che vogliono è vivere, con la propria famiglia, nel luogo che hanno scelto: la campagna della Caroline County, VA, dove bianchi e neri conducono una vita rurale, piuttosto povera e semplice, e dove le barriere razziali sono più labili che nel resto dello stato. Nel 1967, le scene di intimità interrazziale erano ancora uno scandalo da censurare e l’unico bacio fra Joey e John appare filtrato dallo specchietto retrovisore di un tassista sprezzante. Cinquant’anni più tardi, le numerose scene di intimità fra Richard e Mildred nel film appaiono tollerate dai personaggi afroamericani e denigrate dai personaggi bianchi. Sia sul piano diegetico che extra-diegetico, tuttavia, la *color line* non è l’unico confine ad essere continuamente infranto: anche quello fra spazio pubblico e privato risulta piuttosto labile. Così, mentre in *Guess* l’azione si svolge completamente in casa Drayton, in *Loving* si lascia spazio ad una dimensione più collettiva e sociale. La telecamera si muove continuamente fra spazi interni ed esterni: i personaggi entrano ed escono continuamente (e spesso di nascosto) dalle case, dalla prigione, dalle aule di tribunale, dallo stato della Virginia o dallo stato di arresto.

Come abbiamo visto in *Guess*, le “Loving narrations” tendono a rendere inestricabili il piano dei sentimenti e quello ideologico-razionale, così come quello privato e politico. In *Loving*, ne è un esempio una delle scene più importanti del film: Richard e l’avvocato Cohen stanno condividendo lo spazio liminale esterno/interno di una veranda; Cohen (che rappresenta la dimensione

pubblica della vicenda) è consapevole di stare per affrontare una sentenza storica che cambierà la fibra sociale della nazione ed è evidentemente rammaricato dalla riluttanza di Richard ad assistere all'appello della Corte Suprema; così gli chiede se abbia almeno un messaggio da far recapitare al giudice. Probabilmente, si aspetta un messaggio sociale, ma l'unica risposta che ottiene è: "Tell the judge I love my wife".²³ Richard (che invece rappresenta la dimensione privata), come Matt, trova nell'amore per la moglie la spinta e il coraggio per andare avanti nel cambiamento ma, diversamente da Matt, la sua rivendicazione è esclusivamente romantica. Richard si lascia trascinare nella battaglia politica, ma non la abbraccia mai pienamente. Richard porta avanti una narrazione bianca, anche se non più ottimista o semplicistica. Al contrario, è il personaggio di Mildred che, pur restando formalmente al di fuori della lotta del Movimento per i diritti civili (in linea con il personaggio storico, che si è sempre dichiarata non attivista), comprende la portata della propria vicenda e si apre alla lotta sociale. La centralizzazione della comunità afroamericana emerge dunque non solo attraverso la figura di Mildred, che è la vera fautrice della battaglia che cambierà gli Stati Uniti, ma anche dalla comunità che la sostiene economicamente e ideologicamente. Infatti, pur rimanendo lontana dal Movimento, Mildred decide di intraprendere la battaglia solo dopo che le immagini della marcia su Washington avevano fatto irruzione nel suo piccolo appartamento attraverso la tv e che sua cugina, che la ospita nella capitale dopo l'esilio, le ha fatto notare che la sua è una storia di diritti civili.

8. *Richard e l'esperienza nera in Loving*

A differenza di *Guess*, che ritrae Joey e John quasi sempre l'una accanto all'altro, condividendo il movimento, la direzione e il punto di vista, in *Loving* i due protagonisti appaiono per lo più posizionati

²³ Nichols, *Loving*.

una di fronte all'altro, uniti, ma impossibilitati a guardare la realtà dalla stessa prospettiva. La loro posizione nei confronti della battaglia legale è quasi sempre divergente, con Mildred che spinge verso un'interpretazione politica e Richard che continua a considerarla una questione assolutamente privata. Eppure, paradossalmente, proprio la parabola personale di Richard riporta al centro della narrazione l'esperienza afroamericana.

Con uno strabiliante capovolgimento di prospettiva rispetto a *Guess*, Richard è spesso l'unico personaggio bianco sulla scena. A livello visivo, questo fa da contrappunto alle immagini di John che si aggira solitario e in abito scuro attraverso l'ambiente latteo di casa Drayton. In *Loving*, è il maschio bianco l'invitato a cena: lui è la persona di cui, all'inizio, tutti fingono di non vedere il colore; è quel "who" sconosciuto ed enigmatico per i suoi amici afroamericani (*perché vuole vivere con e come noi?* – si chiedono – *Perché è disposto a rinunciare ai suoi privilegi pur di restare con Mildred?*), lui è, infine, la persona che deve essere accolta e aiutata. Ma la questione dell'alterità di Richard rispetto alla comunità nera si fa ancora più complessa dal momento in cui la polizia irrompe nella sua casa e, trovatolo a letto con sua moglie, si scaglia contro il suo corpo, lo separa dai suoi affetti e lo spoglia di ogni autorità. Il trattamento sociale che l'uomo riceve restando sposato a Mildred lo assimila in qualche modo a Mildred. Dal momento dell'incarcerazione e dell'ingiusta condanna, della limitazione alla sua libertà di movimento, dell'esilio a Washington e fino al momento culmine in cui i suoi figli vengono rigettati dalla società, Richard comincia una parabola di discensione nell'esperienza nera. Si tratta di un'esperienza di claustrofobia, paura e impotenza. Tuttavia, il film riesce a non farsi ingabbiare in quelle narrazioni riduzionistiche che equiparano la condizione di oppressione dei personaggi bianchi a quelle dei neri, come se fossero interscambiabili. Seduto al tavolo con gli amici e la famiglia della moglie, Richard si sente dire per la prima volta che, anche se crede di essere nero, in realtà è bianco e ciò si traduce sostanzialmente nel privilegio della scelta, ovvero nella possibilità di scappare dall'oppressione strutturale, divorziando da

Mildred e di conseguenza, da tutto il suo mondo. Dal momento che Richard rifiuta questo privilegio, comincia a condividere con loro l'esperienza di evirazione sociale e psicologica che impediva ad ogni uomo nero nel sistema Jim Crow di sentirsi padrone del proprio destino, capace di assurgere al ruolo di *pater familias* e prendersi cura dei propri cari. La sua rapida discesa negli inferi della *blackness*, infatti, culmina in un'emozionante scena in cui, seduto ai piedi del letto, riesce ad articolare queste uniche parole, "I can take care of you!".²⁴

10. *Auto-rifondazione nera e il 1619 Project*

In una scena di *Loving*, Richard porta Mildred in uno splendido campo vicino al posto in cui lei è cresciuta e le annuncia: "I bought it. This whole acre. I'm gonna build you a house right here. Our house":²⁵ la sua dichiarazione trasforma quel campo in una terra promessa. Così, nell'immaginario dello spettatore, la Virginia stessa si trasforma nella frontiera di una nuova America, completamente integrata e libera, pronta ad accogliere nuove generazioni di americani *mixed-race*. Ragionando nei termini delle narrazioni del consenso, si può immaginare che questa trasformazione della Virginia da terra della vergogna schiavista a nuova frontiera del progresso sociale, in cui un'intera nazione può identificarsi con un certo orgoglio, abbia suscitato nel 2016 un effetto simile a quello che il sopra citato slogan "Virginia is For Lovers" ebbe nel 1969. Entrambi, infatti, mettono in scena il rituale dell'auto-rifondazione.

Tuttavia, al di là dell'impianto ideologico *mainstream*, *Loving* rappresenta un passo in avanti rispetto a *Guess*, poiché lascia emergere – seppur in maniera non approfondita – la problematica dei figli delle coppie miste come strutturale alla battaglia legale che viene raccontata. Il film spiega in maniera chiara, attraverso le parole di

²⁴ Nichols, *Loving*.

²⁵ Nichols, *Loving*.

Cohen, che la ragione profonda dell'intransigenza segregazionista è la paura che individui *non-white* acquisiscano il diritto ad ereditare la terra e prendano pieno possesso di quello spazio geografico, politico e sociale, che l'America *white* non vuole cedere. La vicenda dei *Loving* qui appare strettamente connessa al diritto delle comunità *mixed-race* o *mixed-black* ad essere riconosciute e ad occupare uno spazio fisico, libero e sicuro, nella propria nazione. A Washington, infatti, Mildred sente che la vita dei suoi figli è in pericolo: suo figlio viene investito mentre gioca per strada e l'incidente acquisisce il valore simbolico della pericolosità del vivere nello spazio del ghetto, segregato e violento. Così, decide di intraprendere una battaglia di libertà, prima ancora che d'amore. Mildred, contrariamente a Tillie, si fa portavoce dei valori nazionali, rivendicando il diritto al suo sogno americano, cioè, ad occupare lo spazio in cui è nata e cresciuta e che ha contribuito a costruire con il proprio lavoro. Così, nonostante le promesse di Richard riattivino i miti del sogno, della frontiera e della terra promessa, è Mildred, con la sua famiglia, la sua comunità (e l'aiuto degli avvocati dell'UCLA) a realizzare il grande sogno americano del progresso e della *more perfect union*, mentre Richard resta imprigionato fino alla fine nel piccolo sogno privato che ha costruito per sé e la sua famiglia.

Una simile rivendicazione è contenuta in un controverso documento pubblicato dal *New York Times* nell'agosto del 2019, dal titolo "The 1619 Project". Il Progetto "aims to reframe the country's history by placing the consequences of slavery and the contributions of black Americans at the very center of our national narrative".²⁶ Curato da Nikole Hannah-Jones, esso vede nella schiavitù il fondamento e l'origine dello sviluppo politico, economico e culturale del paese, tanto che rivendica il 1619 (anno del primo sbarco di schiavi in Virginia) come il vero momento della fondazione degli Stati Uniti e afferma che "Black Americans, as much as those men cast in alabaster in the nation's capital, are this nation's true 'founding fathers.' And that no people has a greater claim to that flag than

²⁶ "The 1619 Project", *The New York Times*.

us”.²⁷ Sebbene il documento abbia suscitato una dura reazione da parte di un gruppo di eminenti storici, guidati dal professore Sean Wilentz di Princeton, a causa di numerose imprecisioni storiografiche, esso è già entrato a far parte dei programmi di molte scuole e università, riscuotendo un grande successo di pubblico. Così, al di là della diatriba storiografica, la vicenda dimostra che, nella cultura popolare americana, è in atto una battaglia per l’egemonia narrativa sulla fondazione della nazione e che, dopo i recenti scontri razziali e la mobilitazione di gruppi di lotta internazionali come Black Lives Matter. Inoltre, sembra che nell’opinione pubblica statunitense si stia facendo strada l’idea che, nelle parole di Hannah-Jones, “[w]ithout the idealistic, strenuous, and patriotic efforts of black Americans, our democracy today would most likely look very different—it might not be a democracy at all”.²⁸ Il documento non smentisce la tradizione eccezionalista, ma la reinterpreta in funzione di una nuova sensibilità nei rapporti razziali. Allo stesso modo, i film analizzati, nell’approcciare le unioni interrazziali, ricercano nella reinterpretazione dei miti fondanti della nazione la chiave per il cambiamento sociale, secondo la sensibilità di ciascuna epoca.

²⁷ Hannah-Jones, “Our Democracy’s Founding Ideals Were False When They Were Written. Black Americans Have Fought to Make Them True”.

²⁸ *Ibidem*.

Bibliografia

- AA.VV. "Virginia is for Lovers". *Virginia Tourism Corporation*. <https://www.virginia.org/plan-your-trip/virginia-is-for-lovers/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Baldwin, James. *The Devil Finds Work. Collected Essays*. Ed. Toni Morrison. New York: Library of America, 1998.
- Charlery, Hélène. "Interracial Romance as a Staged Spectacle in 'Made in America, Bringing Down the House,' and 'Guess Who'". *South Atlantic Review* 76.4 (2011): 85-100.
- Coates, Ta-Nehisi. "My President Was Black: A History of the First African American White House—and of What Came Next". *The Atlantic* (January/February 2017). <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/2017/01/my-president-was-black/508793/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Corn, David. "Politics Unusual: Obama Abandons Blame Game in Sophisticated Discussion of Race". *AlterNet* (May 2009). https://www.alternet.org/2008/03/politics_unusual_obama_abandons_blame_game_in_sophisticated_discussion_of_race/. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Daniel, G. Reginald and Jasmine Kelekay. "From Loving v. Virginia to Barack Obama: The Symbolic Tie That Binds". *Creighton Law Review* 50 (2017): 641-668.
- Franklin, V. P. "Introduction: Symposium on African American Historiography". *The Journal of African American History* 92.2 (2007): 214-217.
- Fryer Jr., Roland G. "Guess Who's Been Coming to Dinner? Trends in Interracial Marriage over the 20th Century". *Journal of Economic Perspectives* 21.2 (Spring 2007): 71-90.
- Hannah-Jones, Nikole, Mary Elliott, Jazmine Hughes and Jake Silverstein. "The 1619 Project". *The New York Times* (17 August

- 2019). <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/1619-america-slavery.html>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Hannah-Jones, Nikole. "Our Democracy's Founding Ideals Were False When They Were Written. Black Americans Have Fought to Make Them True". *The New York Times* (14 August 2019). <https://www.nytimes.com/interactive/2019/08/14/magazine/black-history-american-democracy.html>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Haselstein Ulla, Berndt Ostendorf and Peter Schneck. "Popular Culture: Introduction". *Amerikastudien / American Studies* 46.3 (2001): 331-338.
- Hollinger, David. "Obama, the Instability of Color Lines, and the Promise of a Postethnic Future". *Callaloo* 31.4 (2008): 1033-1037.
- Kramer, Stanley, Frank De Vol and Al Woodbury. *Guess Who's Coming to Dinner*. Columbia Pictures, 1967.
- Liberato, Ana S. Q. and John D. Foster. "Representations and Remembrance: Tracing Civil Rights Meanings in the Narratives of Civil Rights Activists and Hollywood Filmmakers". *Journal of African American Studies* 15 (2011): 367-384.
- "*Loving Et Ux. v. Virginia*. Appeal From the Supreme Court of Appeals Of Virginia. No. 395. Argued April 10, 1967. Decided June 12, 1967." *Legal Information Institute*. <https://www.law.cornell.edu/supremecourt/text/388/1>. Ultimo accesso 19 marzo 2022.
- Manzoor, Sarfraz. "How Sidney Poitier Paved the Way for Barack Obama". *The Guardian* (23 March 2015). <https://www.theguardian.com/film/2015/may/23/sidney-poitier-paved-barack-obama>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Mitchell, Jasmine. "The Hope of Loving and Warping Racial Progress Narratives". *Fordham Law Review* 86.6 (2018): 2755-2759.
- Mondello, Bob. "50 Years After 'Loving,' Hollywood Still Struggles with Interracial Romance". *NPR* (12 June 2017). <https://news.wosu.org/news-partners/2017-06-12/50-years-after-loving-hollywood-still-struggles-with-interracial-romance>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Nichols, Jeff. *Loving*. Focus Features, 2016.

- Nussbaum, Martha C. *Political Emotions: Why Love Matters for Justice*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2013.
- Peerce, Larry. *One Potato, Two Potato*. Produced by Sam Weston, 1964.
- Rosenstone, Robert A. *History on Film/film on History*. Harlow: Longman/Pearson, 2006.
- Rossen, Robert. *Island in the Sun*. Darryl F. Zanuck Productions, 1957.
- Serwer, Adam. "The Fight Over the 1619 Project Is Not About the Facts". *The Atlantic* (23 December 2019). <https://www.theatlantic.com/ideas/archive/2019/12/historians-clash-1619-project/604093>, Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Van Peebles, Melvin. *The Story of Three-Day Pass*. Filmways, 1967.
- Zagarrio, Vito. "The True Story that Inspired the Movie: Cinema, Literature and History in the Digital Age". *RSA Journal* 26 (2015): 20-38.

Chiara Patrizi

It was a time of the preacher / In the year
of O-one / Now the lesson is over / And the
killin's begun.

Willie Nelson, *Time of the Preacher*

1. *Oltre il sogno americano*

“American literature likes to pretend”, scriveva Leslie A. Fiedler in *Love and Death in the American Novel*, “that its bugaboos are all finally jokes: the headless horseman a hoax, every manifestation of the supernatural capable of rational explanation on the last page—but we are never quite convinced”.¹ Il ritratto dell’America letteraria tracciato da Fiedler è tanto accurato quanto inquietante e racconta di una terra la cui identità è infestata dalle atrocità che credeva di aver accuratamente sepolto: “Our literature as whole at times seems a chamber of horrors disguised as an amusement park ‘fun house,’ where we pay to play at terror and are confronted in the innermost chamber with a series of inter-reflecting mirrors which present us with a thousand versions of our own face”.² Negli anni il “lato oscuro” degli Stati Uniti è stato esplorato da vari generi artistici, dalla cultura “alta” a quella popolare, e da autrici e autori

¹ Fiedler, *Love and Death*, 27.

² *Ibidem*.

anche non autoctoni, com'è il caso della serie a fumetti *Preacher*, creata dai britannici Garth Ennis e Steve Dillon e pubblicata dalla Vertigo³ nel periodo 1995-2000, che il mio saggio esamina in quanto rivisitazione in chiave horror/*splatter* dell'immaginario mitico americano nella cultura popolare. In particolare, la mia analisi si concentra su come i personaggi di Jesse Custer e del Santo degli Assassini incarnino i miti e le ombre dell'*Old South* e dell'*Old West*, "present[ing] a dystopic version of both the past and the present",⁴ che Borden ed Essman considerano il tratto distintivo del cinema *postwestern*.⁵ In diretta correlazione con la sua natura distopica, nel *postwestern* si riscontrano un interesse a indagare gli effetti del "cowboy cult"⁶ nella contemporaneità e, parallelamente, un impulso a riportare alla luce le contraddizioni che già erano insite, anche se taciute, nel western classico. In questo senso, il suffisso *post-* non rimanda a un aspetto meramente temporale, ma costituisce la qualità intrinseca del genere, ossia il suo essere essenzialmente "postumo", sempre già non-morto.⁷ Nei *postwestern* infatti si assiste alla costruzione di un immaginario spettrale, perché riesumato da un contesto culturale ormai dichiarato deceduto, che si inserisce nel presente e materializza un rimosso scomodo ma essenziale,

³ La Vertigo era un'etichetta della DC Comics con una linea editoriale dedicata a temi più controversi e alternativi (tra cui si possono annoverare *Sandman* di Neil Gaiman o *V for Vendetta* di Alan Moore). Intervistata da Julia Round, la curatrice editoriale Karen Berger ha descritto la Vertigo come un progetto "led by the ideas, by the writers really wanting to do something different in comic books, really wanting to shake up the status quo, really wanting to take the form and, you know, again, stretch it, stretch the boundaries of what you could do. [...] T]o tell stories about the real world, the politics, the social issues, you know, relationships, just looking at the world in an odd perspective". Round, "Anglo-American Graphic Narrative", 327.

⁴ Borden and Essman, "Manifest Landscape/Latent Ideology", 36.

⁵ Per approfondire il concetto di *postwestern* nel cinema, si rimanda a Campbell, *Post-Westerns: Cinema, Region, West*, in particolare, per ripercorrere la storia dell'utilizzo del termine *postwestern*, si vedano le pagine 3-9.

⁶ Campbell, *Post-Westerns*, 3; 32.

⁷ Campbell, *Post-Westerns*, 20-22; 37; 48; 80.

rappresentando ed esasperando l'irruzione costante della violenza nella cultura statunitense.

Queste caratteristiche sono riscontrabili anche nell'opera di Ennis e Dillon che, al pari dei *postwestern* cinematografici, “contest[s] and reconstruct[s] the values implicit in the classic Hollywood Westerns”.⁸ Nelle pagine che seguono, verrà discusso come lo sguardo esterno dei due autori britannici riesca, mobilitando in chiave satirica una combinazione di elementi distintivi della *pop culture* americana, a riconfigurare il genere del *western* come spazio simbolico non della celebrazione, bensì della contestazione di miti americani della Frontiera.

Tra i maggiori successi della Vertigo negli anni Novanta (tanto da diventare poi, tra il 2016 e il 2019, oggetto di un interessante adattamento televisivo per AMC), la serie viene spesso considerata quella che ha “riportato” il western nel fumetto americano, in forma di *weird western*,⁹ un sottogenere in cui la contaminazione tra gli elementi del western e quelli del soprannaturale e/o della fantascienza produce narrazioni parodistiche o revisioniste dei miti americani mentre “draws our attention to its acts of borrowing [...] and its audacious generic joinings, inviting us to recognize genre conventions as conventions and actively participate in their interrogation”.¹⁰ Nel caso di *Preacher*, il fumetto fa uso sia del western che del gotico americano, amalgamando ed esasperando i due generi con risultati al limite della blasfemia, costruendo una satira che permette di riflettere sulle narrazioni idealizzate dell'America

⁸ Borden and Essman, “Manifest Landscape/Latent Ideology”, 36.

⁹ Il termine è nato nel 1972 con le *Weird Western Tales*, ma la storia della contaminazione tra western e soprannaturale/fantascientifico è antecedente, basti pensare ai *pulp magazine* o ai *western B-movie* che circolavano già negli anni Trenta. Il successo di *Preacher* ha dato nuova linfa al genere, che annovera varie pubblicazioni nel corso degli anni Duemila tra cui, ad esempio, *High Noon* o *Dead Irons*. Per approfondire l'argomento, si vedano Bogutskaya, “Where to Begin with the Weird West”; Fine, Johnson, Lush and Spurgeon, *Weird Westerns*; Green, *The Encyclopedia of Weird Westerns*.

¹⁰ Fine, Johnson, Lush and Spurgeon, *Weird Westerns*, 11.

da un punto di vista eccentrico, solo apparentemente confinato alla dimensione del fantastico. Al contrario, il soprannaturale agisce qui come strumento per “riesumere”, letteralmente, le verità scomode che aleggiano sui motivi ricorrenti di tali narrazioni.¹¹ Ne deriva una raffigurazione *postwestern* dei miti americani classici, che risulta essere tanto estrema e dissacrante quanto profonda e, forse inaspettatamente, realistica, grazie alla libertà concessa all'arte “to play with the symbolic language of cultural values”.¹²

La trama ruota intorno al predicatore protestante Jesse Custer,¹³ “ragazzo del Sud” dell'East Texas, che viene posseduto da Genesis, una creatura soprannaturale nata dall'unione proibita tra un angelo e un demone e fuggita dal paradiso. Essendo la combinazione di pura bontà e pura malvagità, il potere di Genesis potrebbe essere superiore a quello di Dio stesso, tant'è che il Signore ha abbandonato il Paradiso il giorno stesso della nascita della creatura. Venuto a conoscenza di questi antefatti, Custer deriva un grande senso di responsabilità dal fatto di essere depositario di un simile potere e decide quindi di intraprendere un viaggio alla ricerca di Dio, letteralmente, per chiamarlo a rispondere del fatto di aver abbandonato l'umanità. Ad accompagnarlo in questa “errand into the wilderness”¹⁴ fuori dai canoni, ci sono la sua ragazza Tulip O'Hare,¹⁵ prototipo della donna forte e indipendente e abile nell'uso delle armi da fuoco, e il quasi-centenario vampiro irlan-

¹¹ Altri esempi coevi possono essere ritrovati in opere quali *Wynonna Earp* o *Jonah Hex*, quest'ultimo nato negli anni Settanta ma ripreso dalla Vertigo con una miniserie scritta da Joe R. Lansdale dai toni fortemente *weird*.

¹² Slotkin, “Myth and the Production of History”, 75.

¹³ Il nome del protagonista già porta con sé echi di (anti)eroi del West, il generale Custer e il bandito Jesse James, due figure storiche altrettanto controverse e idealizzate dalla cultura popolare.

¹⁴ Per le implicazioni del concetto di *errand* in ambito puritano, si veda Miller, *Errand into the Wilderness*, 3-15; 95-96; 216-217.

¹⁵ La versione televisiva presenta alcune differenze sostanziali rispetto all'originale, una su tutte la scelta di trasformare il personaggio di Tulip in quello di una giovane donna afroamericana del Sud, ma mantiene intatti lo humor cinico e *splatter* del fumetto, nonché l'atmosfera da “America cinematografica” tanto

dese Cassidy, personaggio irriverente, dedito a ogni tipo di sregolatezza e, prevedibilmente, dal passato oscuro. I tre si imbarcano in un'avventura *on the road* ambientata principalmente nel Texas della seconda metà degli anni Novanta (con incursioni e *flashback* in altri territori ed epoche)¹⁶ e in cui la ricerca di Dio diviene la cornice per l'evoluzione e la crescita individuale dei protagonisti, che nel corso della storia affrontano i propri demoni e limiti. La loro missione incontrerà una lunga serie di impedimenti a opera di personaggi sempre a metà tra il grottesco e il terrificante, tra cui il Santo degli Assassini, pistolero non-morto e angelo della morte, risvegliato appositamente per uccidere qualunque essere umano si sia fuso con Genesis.

Il Santo degli Assassini incarna il territorio simbolico che Custer deve attraversare per portare a termine la propria missione. Nella figura del Santo infatti albergano la desolazione e la furia della Frontiera americana, così come il passato irrisolto della Guerra civile, che si scontrano con la fede di stampo Puritano-millennialista di Custer e con la sua visione romantica del West. Nel corso della serie Jesse è inoltre costretto a fare i conti con i fantasmi di costrizione, mostruosità e morte che infestano il proprio passato e che, non a caso, lo attendono in una piantagione al confine con la Louisiana, emblema di quel Sud che del passato ha fatto la propria gloria e dannazione, in contrasto con lo slancio verso il futuro incarnato dal mito del West. Invero, piuttosto che dell'etica cavalleresca del Nuovo Mondo, tanto l'*Old South* quanto l'*Old West* sono depositari di una memoria inquietante e di una *wilderness* più umana che spaziale, in cui la violenza era tanto frequente quanto insensata.

Le origini della cultura della violenza americana possono essere fatte risalire sino agli inizi della colonizzazione del paese e

cara ai suoi creatori, come appare chiaro sin dal *trailer*: Rogen, Goldberg and Catlin, "Trailer".

¹⁶ La serie tv è anch'essa ambientata in un periodo contemporaneo a quello del pubblico cosicché, ad esempio, i riferimenti *pop* nelle conversazioni si spostano agli anni Duemila (p. es. Justin Bieber) e Cassidy diventa ultracentenario (nel fumetto aveva "solo" ottantanove anni, qui ne ha ben centodiciannove).

si intersecano con la genesi dei suoi miti fondanti, in particolare quelli della *wilderness* e della Frontiera. Questo immaginario mitico è sopravvissuto a mutamenti storici e sociali rimanendo “an authentic metaphor” che deve la sua longevità al fatto di rappresentare “a complexly resonant symbol, a vivid and memorable set of hero-tales—each a model of success and morally justifying action on the stage of historical conflict”,¹⁷ e che è ancora oggi alla base dell’identità e dell’*ethos* nazionale degli Stati Uniti. È interessante notare come tale complesso mitico sia nato a partire da nozioni geografiche e spaziali ben definite che sono state da subito investite di un preciso valore simbolico che ha contribuito, nelle sue diverse sfaccettature, a definire i futuri tratti distintivi della società americana, intesa come dimensione culturale autonoma da quella europea.

In America, dunque, i concetti di *wilderness* e *Frontier* sono legati a doppio filo. “A strongly culturally loaded term, since it encapsulates the attitude of a society to the unknown”,¹⁸ la *wilderness* descrive la natura incontaminata e apparentemente indomabile, potenziale giardino edenico o, al contrario, luogo di perdizione e rovina, a seconda che l’uomo sia capace oppure no di piegarla al proprio volere. Un rapporto ambivalente, dunque, che nella Frontiera ha gettato le basi socio-culturali dell’America contemporanea, quel West in cui la *errand into the wilderness* puritana, nata con l’obiettivo di realizzare il progetto divino nel Nuovo Mondo, si era trasformata in una lotta per la sopravvivenza del più forte. I valori di riferimento di questa società non erano quelli della pacifica convivenza, ma dell’individualismo spietato, che sembrava giustificare qualsiasi atto di violenza come temporaneo e dettato da necessità, così che sebbene “[t]he first colonists saw in America the opportunity to regenerate their fortunes, their spiritis, and the

¹⁷ Slotkin, *Gunfighter Nation*, 3.

¹⁸ Leal, *Wilderness in the Bible*, 36. Vale la pena ricordare che *wilderness* è un termine dai chiari riferimenti biblici, essendo il vocabolo utilizzato per tradurre “deserto” nelle versioni in lingua inglese della Bibbia, e che la scelta di utilizzarlo per identificare la natura del nord America fa sì che quest’ultima venga da subito investita di una valenza metaforica e simbolica importantissima.

power of their church and nation”, come spiega ancora Slotkin, “the means to that regeneration ultimately became the means of violence, and the myth of regeneration through violence became the structuring metaphor of the American Experience”.¹⁹ L’esercizio della violenza ha avuto un ruolo tanto fondamentale nel definire l’individualismo statunitense da costituire un elemento caratterizzante anche delle terre più “addomesticate” del Sud delle piantagioni, pur con le peculiarità proprie di una comunità che si è sviluppata attorno alle dinamiche dell’aristocrazia latifondiarica e del sistema della schiavitù, oltre che all’ombra della sconfitta confederata nella Guerra civile. Sebbene dominata da un forte senso di appartenenza alla terra e alla comunità, in opposizione al movimento costante e alla solitudine tipici del West, la cultura del Sud è permeata dal medesimo istinto individualista, che ha dato vita a una “social schizofrenia”²⁰ in cui convivono edonismo e Puritanismo, condotta morale rigorosa e violenza scellerata. Se ad avere la meglio è spesso quest’ultima, è forse proprio perché il rigido codice d’onore e il silenzio che hanno accompagnato la memoria delle violenze del passato non hanno fatto altro che nutrire tale schizofrenia nel presente, mascherando a fatica il vero volto di una collettività legata sì da una storia comune, ma i cui membri si dividono tra carnefici e vittime.

Il modo dissacratorio ma profondo in cui *Preacher* affronta questa grande varietà e complessità di tematiche lo rende un esempio interessante di revisione della mitologia western trapiantata al Sud. In accordo con quanto Murray ha avuto modo di notare nel suo studio sul fumetto americano realizzato da autori britannici, *Preacher*

was the most American of comics, drawing from the western, the road movie, and American notions of Manifest Destiny, woven together with an attack on religious conservatism and pious values.

¹⁹ Slotkin, *Regeneration Through Violence*, 5. Slotkin ritornerà su questa terminologia anche in *Gunfighter Nation*, 11-16; 350-353 (qui con esplicito riferimento ai film western).

²⁰ Cash, *The Mind of The South*, 58.

Working with British artist Steve Dillon, Ennis crafted a story that redefined mainstream comics, but there was no gimmicks, no clever plot twists, or metafictional gymnastics—instead there was plot, characterization, humor, action, and solid, consistent artwork.²¹

Le ambientazioni *pop* sono protagoniste infatti sin dalla prima tavola, che accoglie il lettore nella vicenda *in medias res*, in un *diner* texano alla periferia di una grande città (probabilmente Dallas), mentre i tre protagonisti discutono il piano di Jesse per trovare Dio.²² Nelle pagine seguenti il *flashback* in cui Jesse racconta come è stato posseduto da Genesis è introdotto dalle note, e soprattutto dalle parole, di “Time of the Preacher” di Willie Nelson che, in funzione extradiegetica, completano la cornice e lasciano già presagire l’esplosione di violenza che sarà protagonista nel fumetto.²³

Come il primissimo volume chiarisce immediatamente, l’operazione compiuta da Ennis e Dillon è precisamente quella di una rilettura dell’America attraverso la lente della cultura popolare, e non potrebbe essere altrimenti. I due autori sono infatti degli illustri rappresentanti di quella “British Invasion”²⁴ che, a partire dagli anni Ottanta, ha rivoluzionato il fumetto americano, e l’immagine degli Stati Uniti proposta da *Preacher* non è il risultato dell’esperienza diretta di chi è nato e cresciuto in territorio nordamericano, ma è filtrata attraverso i prodotti *pop*, in particolare di matrice hollywo-

²¹ Murray, “Signals from Airstrip One”, 42.

²² Ennis and Dillon, *Preacher* 1, 1-3. La scena ha dei precedenti cinematografici illustri, ad esempio, nel cinema di Quentin Tarantino, sia per lo scenario che per gli argomenti di conversazione certamente inconsueti (non a caso, Tarantino è noto per la maestria con cui combina cultura *pop* e *splatter*), basti pensare a *Reservoir Dogs* o a *Pulp Fiction*.

²³ La tavola a cui mi riferisco vede Jesse passeggiare spensierato canticchiando la parte iniziale del brano, che si conclude con le parole “Now the preachin’ is over / And the lesson’s begun” mentre l’ultima strofa della seconda parte è ben più inquietante: “It was a time of the preacher / In the year of O-one / Now the lesson is over / And the killin’s begun”.

²⁴ Murray, “Signals from Airstrip One”, 31.

odiana, che l'America ha esportato fuori dai propri confini e che hanno influenzato il modo in cui la sua cultura viene percepita all'estero. Proprio questo punto di vista esterno, forse, ha permesso loro di muoversi senza remore attraverso la "chamber of horrors" che si nasconde all'interno del sogno americano.

2. *Unforgiven: Il Santo degli Assassini e il West*

Negli Stati Uniti, West è sinonimo di Frontiera e, come nel caso della *wilderness*, anche qui la terminologia spaziale identifica un costruito culturale, che include la storia, la cultura e il folklore del nord America sin dai primi insediamenti nel XVII secolo. La Frontiera americana è un confine mobile, che evolve con l'avanzare della colonizzazione e che, nell'Ottocento, identificava convenzionalmente tutte le terre a ovest del fiume Mississippi. Un territorio a prima vista sconfinato, per colonizzare il quale, a partire dal 1862, il governo americano aveva emesso una serie di provvedimenti legislativi (Homestead Acts) che garantissero l'espansione verso ovest. La portata del fenomeno fu tale che, nel 1893, lo storico Frederick Jackson Turner enunciava la tesi secondo la quale la formazione dell'identità culturale americana, con i suoi elementi di democrazia, individualismo e innovazione ma anche di violenza, fosse da imputare proprio all'esperienza della Frontiera, il cui movimento sempre in avanti ha avuto un impatto determinante sull'identità dei pionieri che affrontavano le terre selvagge, forgiando di fatto il carattere di un intero popolo.²⁵ Le argomentazioni della famosa tesi di Turner aiutano a comprendere le ragioni che hanno portato la Frontiera a conquistarsi sin da subito il titolo di spazio mitico americano: una terra sconfinata, sede di opportunità illimitate per gli uomini forti, ambiziosi e indipendenti che sanno farsi strada attraverso la *wilderness* per perseguire i propri obiettivi. Soprattutto nel periodo delle guerre con il Messico, delle cosiddette guerre indiane, e in

²⁵ Turner, *The Frontier in American History*, 293.

quello durante e subito dopo la Guerra civile americana, il West era popolato da pionieri e coloni, avventurieri e criminali, e spesso il confine che distingueva gli uni dagli altri era piuttosto labile. Questa variegata umanità è diventata protagonista di narrazioni di vario tipo, in quella che si può definire l'epica *pop* degli Stati Uniti, e già nel XIX secolo, in pieno *Old West*, abbondavano gli spettacoli di *vaudeville* e musica popolare, così come i romanzi commerciali e tema western, senza dimenticare il "Wild West Show" di Buffalo Bill, che giunse fino in Europa. Nel secolo scorso, poi, l'industria cinematografica hollywoodiana ha dato ulteriore slancio al genere producendo sia western "classici", attenti a promuovere un'ideologia favorevole all'*establishment*, sia, a partire dagli anni Settanta, western "revisionisti" (fautori di una critica storico-sociale) o, ancora, *postwestern*, che decostruiscono il mito, vanno oltre la geografia dei luoghi, preservandone l'estetica ma costruendo narrazioni tra passato e presente che problematizzano storia e mito in ugual misura. In queste narrazioni alternative l'estetica western è la maschera di un passato che si vorrebbe eroico ma i cui ideali appaiono ora dotati di scarsa consistenza. Il *postwestern* è ciò che si affaccia dietro la maschera, un genere che evoca "a spectral landscape",²⁶ una regione innanzitutto psicologica, e che mette in discussione un immaginario mitico un tempo ritenuto inscalfibile.²⁷

Nel fumetto, il Santo degli Assassini è il personaggio che rappresenta in maniera più drammatica quello che Campbell ha definito il carattere "postumo" del *postwestern*, sia visivamente sia dal punto di vista narrativo. Per l'ideazione grafica del personaggio Dillon si è ispirato a Lee Marvin, mentre per la sua caratterizzazione Ennis ha fatto esplicito riferimento a William Munny, il personaggio interpretato da Clint Eastwood in *Unforgiven*. Il Santo è un pistolero sanguinario del vecchio West la cui storia ricorda quella di Munny nell'essere una vicenda di dannazione, temporanea redenzione e ritorno alla dannazione che stravolge i tropi del western tradizio-

²⁶ Campbell, *Post-Westerns*, 15.

²⁷ Campbell, *Post-Westerns*, 35-37.

nale e ritrae una realtà in cui la vendetta risulta infine al servizio solamente di se stessa.

Tradizionalmente, nel mondo occidentale i racconti a tema vendicativo tendono a seguire quello che si può definire un codice di condotta da Antico Testamento, esemplificato dall'espressione "occhio per occhio". Negli Stati Uniti, tuttavia, questo codice è stato rimpiazzato da un altro, secondo cui la vendetta costituisce un desiderio irrefrenabile che, una volta scatenato, non può o non vuole essere soddisfatto. L'inesauribile sete di sangue che caratterizza questo tipo particolare di narrazioni di vendetta è stata definita da Wiggins come:

the essence of American vengeance: it lacks limit, possesses figurative or political value, and codes itself as a moral imperative. In each case, an avenger feels a quixotic drive to repair something larger than himself and will never tire in that pursuit. Revenge in American narratives more closely resembles vendetta—a ceaseless, intractable feud—than the bounded version of classical antecedents. In recent years, this type of vengeful narrative has exploded in popularity [...] suggest[ing] that, as a theme, revenge saturates American culture.²⁸

A partire da queste premesse, la serie *Preacher Special: Saint of Killers* porta all'estremo l'idea dell'impossibilità di compensare il torto subito e trovare così soddisfazione e, con essa, un qualche genere di equilibrio o pace. Al contrario, la vicenda si articola in una dimensione permeata dal vuoto inarrestabile della vendetta e in cui la morale è assente o comunque inutile, come testimoniato dalla storia del protagonista.

Unforgiven significa letteralmente "non perdonato", un termine che rappresenta bene il Santo, di cui i lettori ignorano il nome e il cui passato è in larga parte oscuro, se non per l'informazione che "he'd fought for the South for no reason he could now recall, other than the same one all men fought for: because he'd been a damn

²⁸ Wiggins, ed., *American Revenge Narratives*, 6.

fool”²⁹ e che era noto per essere uno spietato assassino. Dopo la Guerra civile americana, come cacciatore di taglie, aveva continuato a condurre una vita all’insegna del sangue, ammazzando i nativi e collezionandone gli scalpi fino al giorno in cui aveva trovato un’inaspettata possibilità di salvezza grazie a una donna che aveva accidentalmente soccorso. Con suo grande stupore, la giovane era stata la prima persona, e forse l’unica, “who had ever placed an ounce of faith in him”.³⁰ I dieci anni trascorsi al suo fianco come marito e padre devoto e amorevole gli avevano dato l’illusione di aver trovato la pace di cui aveva bisogno, che la redenzione fosse qualcosa di raggiungibile persino per un uomo come lui. Il destino che Dio ha in serbo per lui, però, è ben diverso, come appare chiaro quando la moglie e la figlia cadono ammalate e il suo viaggio di ritorno dalla città di Ratwater con la medicina per salvarle viene rallentato da una tormenta di neve e dallo scontro con una banda di criminali guidati dal bandito McCready. Arriverà troppo tardi e troverà solo i loro cadaveri ormai in pasto agli uccelli. Devastato dal dolore, l’uomo è determinato a vendicarsi su qualsiasi cosa e persona che abbiano contribuito a causare la morte dell’amata famiglia ma, dopo essere tornato a Ratwater e aver scatenato un vero e proprio massacro senza distinzioni tra colpevoli e non, viene ucciso proprio da McCready e finisce all’Inferno prima di poter portare a compimento la propria vendetta. Così come non vi era posto per lui tra i vivi, sembra non esservene nemmeno tra i morti, tanto che nemmeno gli inferi hanno intenzione di accoglierlo. Il suo cuore, infatti, è ormai diventato gelido al punto da congelare tutto ciò che lo circonda, Inferno incluso, così che il Diavolo, dopo averlo torturato, lo trasforma nell’Angelo della Morte, con il compito di andare per il mondo a raccogliere le anime dei deceduti per morte violenta. Prima di lasciare l’Inferno in queste nuove vesti, il Santo uccide nientemeno che il Diavolo stesso, una mossa grottesca ma appropriata per un personaggio che, da quel momento in poi, può

²⁹ Ennis and Pugh, *Preacher Special: Saint of Killers* 1, 4.

³⁰ Ennis and Pugh, *Preacher Special: Saint of Killers* 2, 9.

affermare a buon diritto che “there ain’t worse than me in all of Hell”.³¹ Tornato a Ratwater, conclude quel che aveva lasciato in sospeso, ma è ormai un gesto fine a se stesso, a testimonianza di come la sua personale *errand into the wilderness* sia tanto carica di violenza e orrore quanto vuota e desolata. La natura sanguinaria che aveva creduto di poter relegare nel passato è tornata a guidare ogni suo gesto, in maniera ormai irrimediabile, perché nutrita da una sete di vendetta che non può essere placata nemmeno con la morte.³² La storia del Santo è indubbiamente tragica, al punto che anche Jesse si domanda se, al suo posto, lui stesso non si sarebbe lasciato sfigurare interiormente dalla furia vendicativa.³³ Infatti, come Casey e Petersen hanno sottolineato in “Ghosts of Texas”, il Santo è stato svuotato da tutto ciò che lo rendeva umano:

Like the unforgiving geography of the West, the Saint is a locus of death. He is often framed in a wide shot as a solitary figure in a vast desert landscape, visually recalling the spectacular Western panoramas appearing on film after the development of widescreen formats. [...] Unlike the other cowboys [...], however, the Saint of Killers strides through the wilderness not as an adversary but as an embodiment of its desolating power. He is at home in the desert because he is the desert. [...] he is an agent of emptiness, an embodiment of the wasteland itself. Like the desert, the Saint cannot be defeated; rather, he must be endured.³⁴

Nei quattro volumi speciali a lui dedicati si consolida così l’immagine del personaggio come incarnazione della violenza della Frontiera e della *wilderness*, in questo caso indubbiamente da intendere come *wasteland*, terra desolata in cui nulla sembra nascere

³¹ Ennis and Pugh, *Preacher Special: Saint of Killers* 4, 19.

³² Nella serie tv, il Santo è condannato a rivivere in eterno gli episodi che hanno portato alla morte della propria famiglia e che lo hanno condotto alla dannazione.

³³ Ennis and Dillon, *Preacher* 35, 13-14.

³⁴ Casey and Petersen, “Ghosts of Texas”, 203-204.

ma solo morire, in un massacro ininterrotto ben esemplificato dalla continuità grafica e narrativa tra le tavole che aprono e concludono la vicenda, in cui il sangue funziona da elemento di raccordo che connette tra di loro i simboli e i personaggi tipici del West e dei western.³⁵ Più che un tipo umano, è stato notato come il Santo degli Assassini, con la sua forza sovrumana e mostruosa, si direbbe essere tutt'uno con la *wilderness* e che proprio per questo non possa essere sconfitto. C'è da aggiungere inoltre che il Santo rappresenta il West non solo come spazio, naturale e culturale, ma anche come storia repressa la cui violenza è stata troppo spesso romanticizzata e inclusa in una sorta di moderno codice cavalleresco che potesse giustificarla. Al contrario, attraverso la figura del Santo, il vecchio West irrompe nel presente non nelle vesti di cavaliere dall'armatura scintillante, ma come una creatura a metà tra il fantasma/zombie e la macchina assassina, a ricordare che se la Frontiera ha costruito l'identità americana, lo ha fatto sul sangue e non su ideali di democrazia e uguaglianza poiché, come dice lui stesso quando incontra la futura moglie, nella Frontiera "what'll decide in the end is who's meanest".³⁶ Proprio come per gli zombie di molti film horror, anche in questo caso la violenza non offre alcuna possibilità di rigenerazione ai non-morti come il Santo, solo mera sopravvivenza, dal momento che più la sua sete di sangue viene nutrita più rimane insoddisfatta.

3. *A western (anti)hero born South: Jesse Custer*

Nella cornice più ampia di *Preacher*, la rappresentazione del West incarnata dal Santo degli Assassini non agisce soltanto come decostruzione dei miti della Frontiera, ma anche come strumento utile a esplicitare le complesse dinamiche che intercorrono tra West

³⁵ Ennis and Pugh, *Preacher Special: Saint of Killers* 1, 2-3; *Preacher Special: Saint of Killers* 4, 22-23.

³⁶ Ennis and Pugh, *Preacher Special: Saint of Killers* 2, 5.

e Sud, attraverso l'incontro-scontro del suo personaggio con quello di Jesse Custer, la cui identità texana porta con sé alcune peculiarità emblematiche in questo senso.

Per la sua posizione al centro-sud degli Stati Uniti e per le sue dimensioni, infatti, il Texas ha un'identità complessa e talvolta problematica. In primo luogo, dal punto di vista geografico, tanto importante nel genere western, lo stato può annoverare caratteristiche paesaggistiche comuni sia al Sud (piantagioni, lagune, paludi) che al West (deserti, altipiani, montagne). Invero, sebbene sia uno degli Stati più spesso menzionati nella cinematografia western, dal punto di vista culturale è solitamente considerato uno stato del Sud (fatta eccezione per il Trans-Pecos e le zone a ovest delle pianure e degli altipiani) e quindi ben si addice a rappresentare la contrapposizione tra l'identità culturale della Frontiera e quella della piantagione, tra *Old West* e *Old South*. Questa tensione tra mondi opposti e complementari, le cui differenze raccontano delle manifestazioni spesso contrastanti di una identità collettiva mitizzata, è particolarmente evidente nella personalità e nella storia di Jesse.

Jesse è un predicatore piuttosto atipico: incline all'alcol e alle risse, ha un passato recente da fuorilegge e uno più remoto e ben più inquietante. Sebbene sia guidato da un forte senso del bene e del male, i suoi metodi per fare giustizia sono decisamente poco ortodossi. Il fumetto lo presenta come reduce da una crisi spirituale e da una rissa notturna in un bar, e l'adattamento televisivo lo introduce con lo stesso spirito, anche qui coinvolgendolo in una rissa che nulla ha da invidiare a quella in un *saloon* del vecchio West in quanto a spargimento di sangue.³⁷ Nella serie tv, ad accentuare i rimandi western in chiave parodistica, gli avversari di Jesse indossano uniformi da soldati confederati e le insegne luminose del bar riportano la scritta "frontier" (dietro a Jesse) o disegnano lo stato del Texas (dietro al suo avversario), come a voler segnalare un duello tra il Sud delle piantagioni e il West incontaminato in cui,

³⁷ Rogen, Goldberg and Catlin, *Preacher*, stagione 1, "Pilot".

ovviamente, ad avere la meglio è il secondo (fino all'arrivo dello sceriffo, sempre a cose fatte).

La figura di Jesse Custer è un condensato di estetica western (a partire dal vestiario, con stivali ricamati e punte di metallo sul colletto della camicia a incorniciare il collarino ecclesiastico) in cui convivono le preoccupazioni del *postwestern*, con l'estremizzazione del *weird western*: in questa prospettiva, Jesse stesso si presenta come un personaggio ibrido, a metà tra due culture, entrambe presentate in modo parodistico e spesso grottesco. Nonostante la smodata passione per i western, da cui trae il proprio codice etico e i modi da cowboy cinematografico contemporaneo, infatti, il protagonista di *Preacher* in più occasioni si auto-definisce un *southerner*, spesso in scherzosa contrapposizione alla *yankee Tulip*,³⁸ ed è in effetti cresciuto nella piantagione della famiglia della madre al confine con la Louisiana, chiamata Angelville, ma gli episodi felici che può ricordare di questo periodo si fermano a qualche giornata trascorsa a pescare nel fiume con il migliore amico di allora. La tenuta di famiglia è infatti una vera e propria casa degli orrori guidata dalla nonna Marie L'Angelle, una donna vecchia e malata tanto quanto sadica e crudele e che, dopo averlo reso orfano, si occupa di crescerlo secondo una rigida e distorta disciplina religiosa con l'obiettivo di farlo diventare un predicatore (cosa che poi effettivamente accadrà, anche se non come la donna aveva pianificato). Dopo vari tentativi di fuga e nuovi rapimenti, Jesse riesce infatti a fuggire definitivamente, ma non prima di aver raso al suolo la residenza di famiglia ed essersi assicurato di non aver lasciato nessuno dei suoi abitanti in vita.

Le pagine dedicate al ritorno forzato ad Angelville e ai ricordi d'infanzia di Jesse racchiudono e rimandano a tutta una serie di stereotipi e modelli culturali tipici del Sud degli Stati Uniti.³⁹ Come è stato sottolineato da Labarre, Marie L'Angelle, ripugnante alla vista e incarnazione di una nobiltà terriera decadente nei modi, è

³⁸ Ennis and Dillon, *Preacher* 34, 13.

³⁹ Ennis and Dillon, *Preacher* 8-12.

“an anachronistic and horrifying matriarch”⁴⁰ accudita dai due figli adottivi Jody e T.C., dediti alla violenza e dagli appetiti sessuali deviati, “zoophile monsters, half-beasts of the bayou, degenerates living with burning crosses on their lawns”.⁴¹ I tre compongono il raccapricciante ritratto di famiglia di una società in decomposizione, capace di trascinare con sé tutto quanto di ancora vivo abbia la sfortuna di avvicinarli. Se è vero che il senso di comunità del Sud può contrapporsi all’individualismo solitario del West è altrettanto vero che, come nel caso di Jesse, il Sud porta con sé soprattutto un’identità pesante e costrittiva, resa volutamente grottesca nel fumetto attraverso l’accumularsi esasperato dei suoi stereotipi più inquietanti e malati, da linciaggi a omicidi in famiglia, matrimoni tra consanguinei, riti vudù e appetiti sessuali deviati.

È stato notato come il linguaggio del mito assimili il secolare alle narrazioni archetipiche e “suggests that by understanding and imaginatively reenacting the conflict resolutions of the past, we can interpret and control the unresolved conflicts of the present”.⁴² È in questo senso che l’etica western offre una via di fuga dall’incubo di Angelville, un altro modo di “essere Texano”, un’identità alternativa che, come afferma anche Jesse, non si basa sulla realtà storica dei fatti, ma su un’America “right outta the movies”,⁴³ come afferma Jesse stesso, con una consapevolezza che lo rende non una vittima passiva del *cowboy cult* bensì un partecipante attivo e critico. Non a caso, l’unico altro personaggio esplicitamente western presente nei fumetti è nientemeno che John Wayne, anch’egli in una veste “postuma”, in qualità di spirito-guida del protagonista. Sia lui che il Santo vengono introdotti sin dal primo numero di *Preacher* e sono chiaramente complementari nel mostrare in che modo il (*post*) *western* sia un genere fondamentale alla comprensione dell’opera. Non vi sono molti dubbi che Wayne sia il frutto dell’immagina-

⁴⁰ Labarre, “Meat Fiction and Burning Western Light”, 264.

⁴¹ Labarre, “Meat Fiction and Burning Western Light”, 267.

⁴² Slotkin, “Myth and the Production of History”, 70.

⁴³ Ennis and Dillon, *Preacher* 35, 11.

zione di Jesse, la materializzazione della voce interiore che lo guida e in cui il giovane predicatore ritrova il codice morale che gli permette di distinguere il bene dal male e un modello maschile affidabile e “sano”, che lo riconnette idealmente con il padre morto, John Custer. È interessante notare che, al contrario di quanto ci si aspetterebbe da un religioso, non è Dio a illuminargli il cammino bensì l'attore che più di tutti incarna l'essenza del cowboy-eroe del western hollywoodiano, un luogo altrettanto immaginario ma che, nonostante ciò, diventa reale e necessario agli occhi di Jesse, quel “Wild West of the psyche”⁴⁴ a cui i western si appellano per esercitare la propria influenza anche sulla cultura contemporanea. Da questa prospettiva, il personaggio di John Wayne funziona da controparte a quello del Santo, nella classica contrapposizione tra cowboy-eroe e pistolero solitario-antieroe, così come i personaggi storici a cui queste due figure sono ispirate sono emblematici della differenza tra western classici, di propaganda, e *postwestern*. Così, sebbene superficialmente il Santo sembri rappresentare soltanto un'esasperazione deforme dell'esperienza della Frontiera, il suo personaggio costituisce in realtà un ritratto molto più fedele di altri di come quell'esperienza sia stata guidata e plasmata da una pulsione di morte generata non dalla mera esistenza della *wilderness* ma dalla predisposizione dell'uomo nei suoi confronti. Come Turner aveva già avuto modo di notare nella sua tesi, l'identità nazionale americana è nata dall'esperienza di individui che si trovarono “at the meeting point between savagery and civilization”,⁴⁵ uno spazio in cui quest'ultima si è fatta largo attraverso la *wilderness* grazie alle proprie “disintegrating forces”,⁴⁶ che la collocano molto più vicina alla barbarie di quanto non si vorrebbe: in nessun modo pacifica dunque, anzi, proprio come il Santo, implacabile nella sua violenta avanzata.

⁴⁴ Tompkins, *The Inner Life of Westerns*, 6; 200.

⁴⁵ Turner, *The Frontier in American History*, 3.

⁴⁶ Turner, *The Frontier in American History*, 13.

D'altra parte, invisibile a tutti fuorché a Jesse, l'effimera presenza di John Wayne mette in discussione il ruolo effettivo che un mito del West positivo possa avere avuto nella società statunitense, se non quello di un passatempo autocelebrativo fatto di vicende tutto sommato ripetitive e in cui anche la violenza diventa una messinscena poco efficace. In ultima analisi, questa accezione del mito si è rivelata incapace di rendere conto della tragica complessità della storia della colonizzazione del nord America e di affrontarne le conseguenze politiche, culturali e psicologiche,⁴⁷ così come l'identità nazionale che queste ultime hanno prodotto. Il *weird western* di *Preacher*, invece, con il suo *surplus* di violenza e antieroi, trasporta il genere nel presente, un tempo che si direbbe nutrirsi più delle ombre che delle luci del mito e che, in accordo con le dinamiche del *postwestern*, "functions to question these taken-for-granted mythic discourses and framed hierarchies".⁴⁸

In un mondo fatto di relazioni spettrali tra passato e presente e di sovrapposizioni tra genere, mito e storia, l'unico modo in cui Jesse può reclamare la propria individualità e proseguire il proprio viaggio è continuando a esistere come texano, anche se non il genere di texano ritratto nei western classici. Pagina dopo pagina, infatti, il giovane si affranca dai fantasmi del passato e del futuro grazie a una sorta di identità di confine, che gli permette di convivere con quello "split in his psyche" identificato da W.J. Cash e di porsi come "outlaw hero"⁴⁹ capace di riconciliare le contraddizioni della cultura del Sud senza soccombere a esse, ma senza nemmeno fingere che non siano mai esistite. Affronta cioè una *wilderness experience* interiore, da cui emerge consapevole e determinato ad affrontare i propri conflitti interiori, invece di "deflect them forever outward on the frontier"⁵⁰ attraverso il culto dei western. Così come è stato osservato da Brinkmeyer Jr. a proposito di *All the Kings Men*

⁴⁷ Nash Smith, *Virgin Land*, 188.

⁴⁸ Campbell, *Post-Westerns*, 36.

⁴⁹ Wood, "Volume 19: Violence", 126.

⁵⁰ Grandin, *The End of the Myth*, 364.

di Robert Penn Warren, Jesse deve cioè imparare a riconoscere “both the dangers in wallowing in the past as if there is no present (geoculturally, the South) and the dangers in moving freely about in the present as if there is no past (geoculturally, the West)”.⁵¹

4. Conclusioni: Regeneration Through Comics

L'identità americana ritratta da Ennis e Dillon in *Preacher* è abitata e generata in egual misura dalla propria storia e dai propri miti, dal momento che, come spesso accade, il confine tra i due non è mai netto né statico, proprio come nel caso della Frontiera. Quest'operazione è resa possibile in maniera particolarmente efficace da una forma e da un linguaggio, sia grafico che testuale, altamente satirici e dissacranti, nonché dal fatto che i suoi creatori non-americani abbiano assimilato i miti che affrontano proprio attraverso i prodotti della cultura *pop*, i western in primo luogo, la cui apparente superficialità nasconde invece importanti indicazioni in merito all'identità di un popolo. La forma artistica del fumetto consente ai due autori di mettere in pratica e portare agli estremi quella che Slotkin definisce “the function of imaginative fiction”, ossia, “to develop, elaborate, and bring to conscious expression the implicit logic of the culture's world view and sense of history, to play out more fully than life usually permits the consequences of the value system on which our mythic fantasies are based”.⁵²

Al pari dei suoi creatori, Jesse, in quanto uomo del Sud tra-piantato in una narrazione western, è anche lui un *outsider*. In viaggio attraverso una *wilderness* contemporanea, cerca di liberarsi dei modelli decadenti della propria terra d'origine abbracciando quelli che gli appaiono più sani e liberatori rappresentati da un West romanzato e filtrato attraverso le immagini hollywoodiane, e affronta la ricerca di Dio con lo stesso spirito. La storia si conclude

⁵¹ Brinkmeyer Jr., *Remapping Southern Literature*, 17-18.

⁵² Slotkin, “Myth and the Production of History”, 75.

sulle stesse note di cinismo e humor nero, ma anche di idealismo anticonvenzionale, con cui era iniziata: mentre tenta di portare a termine la missione, Jesse stringe un patto con il Santo e questi si reca in Paradiso dove stermina gli angeli, si vendica del Creatore uccidendolo e siede sul suo trono, concedendosi infine di riposare in un universo davvero senza Dio. Sulla terra, Jesse viene ucciso ma risorge, libero da Genesis e, forse, dal proprio passato. Cassidy, com'era prevedibile, svanisce nella notte mentre Jesse si allontana a cavallo nel deserto con Tulip, verso il tramonto: avendo compiuto la propria "regeneration through violence", può finalmente andare a ovest, "depart[ing] from a place stagnating in history and mov[ing] into the ever-changing historical present, accepting the burden not only of the past but also of the present".⁵³

⁵³ *Ibidem.*

Bibliografia

- Bogutskaya, Anna. "Where to Begin with the Weird West. Your Next Obsession: Westerns, but with Monsters". *BFI* (27 March 2020). <https://www.bfi.org.uk/features/where-begin-with-weird-west>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Borden, Diane M. and Eric P. Essman. "Manifest Landscape/Latent Ideology: Afterimages of Empire in the Western and 'Post-Western' Film". *California History* 79.1 (2000): 30-41.
- Brinkmeyer Jr., Robert H. *Remapping Southern Literature. Contemporary Southern Writers and the West*. Atlanta: The University of Georgia Press, 2007.
- Campbell, Neil. *Post-Westerns: Cinema, Region, West*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.
- Casey, Jim and Marc Petersen. "Ghosts of Texas: The Duke, the Vampire, and the Saint of Killers in *Preacher*". *Undead in the West II: They Just Keep Coming*. Eds. Cynthia J. Miller and A. Bowdoin Van Riper. Lanham: The Scarecrow Press Inc., 2013. 195-213.
- Cash, W. J. *The Mind of The South*. New York: Vintage Books, 1991.
- Eastwood, Clint. *Unforgiven*. Warner Bros, 1992.
- Ennis, Garth and Steve Dillon. *Preacher* 1. New York: Vertigo/DC Comics, 1995.
- . *Preacher* 8-12. New York: Vertigo/DC Comics, 1995-1996.
- . *Preacher* 34. New York: Vertigo/DC Comics, 1998.
- . *Preacher* 35. New York: Vertigo/DC Comics, 1998.
- Ennis, Garth and Steve Pugh. *Preacher Special: Saint of Killers* 1. New York: Vertigo/DC Comics, 1998.
- . *Preacher Special: Saint of Killers* 2. New York: Vertigo/DC Comics, 1998.
- . *Preacher Special: Saint of Killers* 4. New York: Vertigo/DC Comics, 1998.

- Fiedler, Leslie A. *Love and Death in the American Novel*. Funks Grove: Dalkey Archive Press, 2008.
- Fine, Kerry, Michael K. Johnson, Rebecca M. Lush and Sara L. Spurgeon. *Weird Westerns: Race, Gender, Genre*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2020.
- Grandin, Greg. *The End of the Myth: From the Frontier to the Border Wall in the Mind of America*. New York: Metropolitan Books, 2019.
- Green, Paul. *The Encyclopedia of Weird Westerns. Supernatural and Science-Fiction Elements in Novels, Pulps, Comics, Films, Television and Games*. Jefferson: McFarland, 2009.
- Labarre, Nicolas. "Meat Fiction and Burning Western Light. The South in Garth Ennis and Steve Dillon's *Preacher*". *Comics and the U.S. South*. Eds. Brannon Costello and Qiana J. Whitted. Jackson: University Press of Mississippi, 2012. 242-268.
- Leal, Robert B. *Wilderness in the Bible*. Bern: Peter Lang, 2004.
- Miller, Perry. *Errand into the Wilderness*. Boston: Harvard University Press, 1956.
- Murray, Chris. "Signals from Airstrip One: The British Invasion of Mainstream American Comics". *Rise of the American Comic Artist: Creators and Contexts*. Eds. Paul Williams and James Lyons. Jackson: University Press of Mississippi, 2010. 31-45.
- Nash Smith, Henry. *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*. Boston: Harvard University Press, 1970.
- Nelson, Willie. "Time of the Preacher" e "Time of the Preacher Theme". *Red Headed Stranger*. Columbia, 1975. *Spotify*, https://open.spotify.com/album/5aEtg4dxdBk4pj6SJ3hNsM?si=Dl-HISJLMSCG3_fcPdOHe_Q.
- Rogen, Seth, Evan Goldberg and Sam Catlin. *Preacher*, season 1, episode 1, "Pilot". AMC Network (22 May 2016). Amazon Prime.
- . *Preacher*, season 1, "Trailer". AMC Network (18 May 2016). Amazon Prime. <https://www.youtube.com/watch?v=qhk7kX-QJ8Vw>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.
- Round, Julia. "Anglo-American Graphic Narrative. American Dreams in British Accents". *Comic Strips to Graphic Novels*:

- Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Eds. Daniel Stein and Jan-Noël Thon. Berlin: De Gruyter, Inc., 2015. 325-345.
- Slotkin, Richard. *Regeneration Through Violence: the Mythology of the American Frontier, 1600-1860*. Middletown: Wesleyan University Press, 1973.
- . "The Myth and The Production of History". *Ideology and Classic American Literature*. Eds. Sacvan Bercovitch and Myra Jehlen. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 70-90.
- . *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*. New York: Atheneum, 1992.
- Tompkins, Jane. *West of Everything. The Inner Life of Westerns*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Turner, Frederick Jackson. *The Frontier in American History*. New York: Henry Holt & Company, 1921.
- Wiggins, Kyle. Ed. *American Revenge Narratives: A Collection of Critical Essays*. London: Palgrave Macmillan, 2018.
- Wood, Amy Louise. "Volume 19: Violence". *The New Encyclopedia of Southern Culture*. Ed. Charles Reagan Wilson. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2011.

“THE HAUNTER[S] OF THE DARK”:
GOTICO, TERRORE E RAZZA IN *LOVECRAFT COUNTRY*

Marco Petrelli

You know, son, I always thought my death
would come at the end of a white man's bullet
or a rope. Magic is so much more jazz.
Lovecraft Country, “Jig-A-Bobo”

1. *The Darkness of Blackness*

Nel classico *Love and Death in the American Novel* (1960), Leslie Fiedler si produce in una celebre affermazione secondo la quale “l'uomo nero” sarebbe il soggetto per eccellenza della narrativa gotica nordamericana. Facendo riferimento in particolare a *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (1838), Fiedler nota come Poe sia il primo autore statunitense a identificare esplicitamente la simbolica “blackness of terror” con la più prosaica nerezza della pelle afroamericana, giungendo alla conclusione che “the proper subject for American gothic is the black man, from whose shadow we have not yet emerged”.¹ L'analisi di Fiedler procede dal punto di vista di un autore profondamente influenzato dalla cultura del Sud e dal razzismo strutturale che la caratterizza, individuando nella figurazione dell'isola selvaggia di Tsalal l'espressione del timore inconscio di una rivolta della popolazione ridotta in schiavitù (ti-

¹ Fiedler, *Love and Death*, 378.

more probabilmente legato alla ribellione capitanata da Nat Turner nel 1831, il cui ricordo era ancora vivo nella memoria dell'epoca).²

La tesi di Fiedler è certo impossibile da accettare in senso assoluto: com'è lecito aspettarsi da una delle tradizioni letterarie statunitensi più radicate, praticate e consolidate, il gotico americano ha storicamente assorbito e rielaborato un ampio ventaglio di temi e motivi non sempre (o non del tutto) riconducibili, in maniera implicita o esplicita, alla comunità afroamericana e ai rapporti che questa intrattiene con l'egemonia bianca. Da genere strettamente legato alle preoccupazioni di una determinata cultura, e che, come scrivono David Punter e Glennis Byron, funziona come veicolo capace di dare forma testuale alle paure altrimenti represses di un particolare gruppo sociale in una specifica epoca storica,³ nei secoli il gotico statunitense è stato un mezzo espressivo capace di accogliere efficacemente le più disparate riflessioni legate al genere, alla classe, o, per l'appunto, alla razza.

Ma l'affermazione del critico coglie nel segno laddove individua un'affinità tra il gotico e la presenza afroamericana nella letteratura e nella cultura statunitensi. Diversi studiosi si sono dedicati ad analizzare i modi in cui le turbolente relazioni razziali nordamericane hanno fornito alla letteratura gotica una pletera di terrori connessi al peccato originale della schiavitù e all'eredità di quest'ultima.⁴ Particolarmente interessante è lo studio di Teresa Goddu, che nota come la convergenza tra schiavitù e gotico non si limiti a testi prettamente letterari, ma comprenda anche la pubblicistica abolizionista del XIX secolo, che si affida spesso a immagini di terrore per illustrare le condizioni disumane dell'economia schiavista. "Rather than an exaggeration, the gothic sensationalism was the

² Per una disamina puntuale dei legami di *Gordon Pym* con il Sud schiavista, oltre al saggio di Fiedler rimando a Rubeo, *Agghiaccianti simmetrie*, e in particolare al capitolo quarto, "Ideologia e Scrittura", 82-100.

³ Punter and Byron, *The Gothic*, xviii.

⁴ Tra i vari studi dedicati a questo argomento, segnalo Brogan, *Cultural Haunting*; Edwards, *Gothic Passages*; e Ford, *Haunted Property: Slavery and the Gothic*.

means through which to express the empirical truth of slavery’s horrors”, scrive Goddu.⁵

Le narrazioni della schiavitù e la letteratura gotica condividono quindi un vocabolario comune, una semantica del terrore che permette uno scambio reciproco di temi, immagini e motivi. Ma l’abilità del “sensazionalismo” gotico di fornire una descrizione paradossalmente più aderente alla realtà rispetto alle possibilità offerte da un più stretto realismo non è limitata al periodo che precede la *Emancipation Proclamation* o il Tredicesimo emendamento della Costituzione, “for the simple fact that slavery did not end in 1865”, come afferma il critico afropessimista Frank B. Wilderson III, che aggiunge: “Slavery is a relational dynamic—not an event and certainly not a place in space like the South”.⁶ In linea con le riflessioni sulla razza legate all’afropessimismo, Wilderson considera l’esistenza nera come storicamente marchiata dall’esperienza della schiavitù, e per questo da essa in sostanza inseparabile: una condizione che renderebbe gli individui afro-discendenti incapaci di esistere al di fuori del paradigma disumanizzante che ne definisce le articolazioni relazionali e socio-culturali.

Come hanno ampiamente argomentato studiose quali Saidiya Hartman e Christina Sharpe (con esiti piuttosto differenti), l’esistenza degli afroamericani è a tutt’oggi profondamente segnata dalla “afterlife of slavery”, una vita postuma della schiavitù che, spogliata dei suoi caratteri istituzionali, continua nonostante tutto a imporre la propria presenza fantasmatica nelle dinamiche quotidiane della popolazione nera, rafforzando le affinità tra il linguaggio del gotico e la descrizione dell’esperienza afroamericana. “Black lives are still imperiled and devalued by a racial calculus and a political arithmetic that were entrenched centuries ago. This is the afterlife of slavery”, scrive Hartman.⁷ “The means and modes of Black subjection may have changed, but the fact and structure of that

⁵ Goddu, “U.S. Antislavery Tracts”, 36.

⁶ Wilderson, *Afropessimism*, 228.

⁷ Hartman, *Lose Your Mother*, 6.

subjection remain”, le fa eco Sharpe.⁸ Seguendo il ragionamento fin qui delineato, il gotico fornisce quindi una modalità narrativa preferenziale per tradurre con efficacia le condizioni opprimenti nelle quali la vita nera è paradigmaticamente costretta, essendo in grado di svelare e verbalizzare le reali dimensioni di una violenza altrimenti “beyond the grasp of reason”, come afferma Wilderson.⁹

Ma la relazione tra la letteratura del terrore e l'esperienza dei neri americani non si limita alla capacità della prima di descrivere la seconda. Maisha L. Wester dimostra come gli strumenti del gotico siano in grado di disarticolare i discorsi dominanti sulla razza nella creazione di contro-narrazioni capaci di illuminare e restaurare identità altrimenti distorte o cancellate. Se infatti la letteratura gotica possiede la capacità di accogliere gli orrori della storia afroamericana, nelle mani di autori e autrici appartenenti all'egemonia bianca il genere può trasformarsi in uno strumento di rafforzamento simbolico di quella stessa egemonia. Come nell'esempio di Poe a cui Fiedler fa riferimento, la descrizione orrificica degli indigeni di Tsalal veicola una visione della nerezza come alterità radicale e mostruosa, un abietto non-umano che è tanto il prodotto di un'ideologia razzista quanto un mezzo funzionale al sostentamento e alla diffusione di quest'ultima.

Se ci si rivolge ad alcuni classici del gotico, è facile vedere come le strategie retoriche del genere vengano spesso utilizzate per perpetrare stigmi e stereotipi che, definendo l'altro attraverso la grammatica dell'abiezione, ribadiscono le gerarchie vigenti di razza, genere o classe.¹⁰ È il caso di *Gordon Pym* o di *Edgar Huntley: or, Memories of a Sleepwalker* di Charles Brockden Brown, ma la dinamica è evidente anche in classici del cinema horror come *I Walked with a Zombie* (1943), in cui le religioni sincretiche caraibiche vengono dipinte come culti demoniaci, i praticanti poco più di bestie selvagge totalmente alla mercé dei raffinati colonizzatori bianchi.

⁸ Sharpe, *In the Wake*, 17.

⁹ Wilderson, *Afropessimism*, 90.

¹⁰ Per un approfondimento su questo tema, si veda Halberstam, *Skin Shows*.

Ma, come scrive Wester, quando gli strumenti del gotico vengono invece impugnati da autori e autrici neri, questi sono in grado di rivelare “the archetypal depictions of racial, sexual, and gendered others as constructions useful in the production of white patriarchal dominance”,¹¹ trasformando il genere in un mezzo rivoluzionario piuttosto che reazionario (*contra* l’interpretazione di Fiedler, che considera il gotico statunitense un genere intrinsecamente conservatore).¹² In questo modo, continua Wester, “black authors appropriate and revise the genre’s tropes in unique ways to both speak back to the tradition’s originators and to make it a capable and useful vehicle for expressing the terrors and complexities of black existence in America”.¹³ Il gotico come operazione correttiva, quindi, atta a svincolare la presenza nera dal ghetto simbolico in cui le narrazioni tradizionali l’hanno relegata, (ri)costruendo allo stesso tempo un’identità che non sia solo il negativo di quella bianca, ma che rappresenti l’esperienza afroamericana in tutta la sua complessità, e specialmente nei suoi aspetti più oscuri.

Alla luce della prospettiva critica fin qui esposta, che fa dell’afropessimismo e degli studi sul gotico le sue assi portanti, le pagine seguenti si propongono di descrivere i modi in cui la serie HBO *Lovecraft Country* (2020) trasfigura l’esperienza afroamericana attraverso il linguaggio del terrore, configurandosi allo stesso tempo come una rilettura critica militante dell’opera di Howard Phillips Lovecraft, autore a cui si ispira per la definizione del proprio immaginario orrifico.

2. Da *Lovecraft* a *Lovecraft Country*

Lovecraft Country (2020), adattamento dell’omonimo romanzo di Matt Ruff del 2016, è un esempio eccellente di come il gotico

¹¹ Wester, *African American Gothic*, 2.

¹² Fiedler, *Love and Death*, 148.

¹³ Wester, *African American Gothic*, 1-2.

possa funzionare tanto come veicolo di una retorica oppressiva e, per contro, come un'operazione atta a illuminare aspetti storici e culturali altrimenti inespressi. L'opera di Ruff rientra già a suo modo nel solco identificato da Wester, presentandosi come una riflessione sul razzismo statunitense che scaturisce da una libera rivisitazione degli scritti di quello che è senza dubbio il più influente e controverso autore del terrore nel Novecento americano: Howard Phillips Lovecraft. Ma la serie, ideata e scritta per lo schermo dalla *showrunner* afroamericana Misha Green, sviluppa ulteriormente l'intuizione di Ruff, approfondendone le premesse per prodursi in una narrazione ancor più radicale e revisionista, che si impadronisce del materiale originale dello scrittore di Providence, utilizzando gli strumenti del padrone per smantellarne la casa (o meglio: per svelarne e criticarne la struttura). Il medium cinematografico si rivela particolarmente adatto a un'operazione di questa portata. Come scrive Wilderson, il linguaggio del cinema statunitense (o, in questo caso, delle serie televisive) ha sostanzialmente soffocato la "grammatica" di sofferenza e soggiogamento che definisce l'esistenza afroamericana, occultando in maniera più o meno evidente il razzismo sistemico della nazione.¹⁴ Un'opera come *Lovecraft Country* rappresenta quindi un luogo privilegiato d'indagine, perché rovescia apertamente questo stato di cose attraverso la volontà di esplicitare l'antagonismo strutturale diretto contro la popolazione nera attraverso la forza delle immagini. La strategia della *mise en scène* della serie (ovvero, il rapporto tra la dimensione testuale, eidetica e aurale di questa) svela con particolare chiarezza la "grammatica" di cui parla Wilderson, utilizzando l'esempio di Lovecraft come punto di partenza per una più ampia disamina dell'esperienza afroamericana moderna e contemporanea.

Il razzismo di H.P. Lovecraft non è certo un mistero. In obbedienza alle radici storico-culturali della letteratura gotica, di cui lo scrittore è un esponente riconoscibile pur nelle evidenti derive fantascientifiche e più propriamente *weird*, l'opera di Lovecraft si

¹⁴ Wilderson, *Red, White and Black*, 6.

presenta di frequente come espressione di paure inconse, implicitamente legate al suo status nella società dell'epoca. L'autore britannico Alan Moore coglie questa caratteristica scrivendo: “Far from outlandish eccentricities, the fears that generated Lovecraft’s stories and opinions were precisely those of the white, middle-class, heterosexual, Protestant-descended males who were most threatened by the shifting power relationships and values of the modern world”.¹⁵ Scrittore elitista, anglofilo e fortemente legato al mito della purezza della razza anglosassone, Lovecraft visse con disagio l’immigrazione e il multiculturalismo crescenti che caratterizzarono la sua era, legandosi in maniera asistemica ma consistente a posizioni eugenetiche e vicine alla supremazia bianca.¹⁶ Come nota David Punter “the terms which [Lovecraft] applies to his invading non-human monstrosities are precisely the same as those in which he describes members of all American ethnics groups with the exception of the caste of the East Coast ‘Old Americans’ to which he belonged”.¹⁷

A riprova dell’ostilità dell’autore nei confronti di chiunque non appartenesse alla casta dei “vecchi americani”, la *Howard Phillips Lovecraft Collection* della Brown University conserva una poesia attribuita al solitario di Providence, “On the Creation of Niggers” – probabilmente destinata a un carteggio privato – in cui il razzismo esplicito dello scrittore si rivela con particolare crudeltà, amplificato dall’evidente, e sgradevole, tono ludico del componimento, in cui gli afroamericani vengono apertamente definiti “semi-umani” e “cose”.¹⁸ Ma la disumanizzazione degli individui di discendenza

¹⁵ Moore, “Introduction”, 13.

¹⁶ Per un approfondimento su questo tema, si veda Lovett-Graff, “Shadows over Lovecraft”.

¹⁷ Punter, *The Literature of Terror*, 40.

¹⁸ Lovecraft, “On the Creation of Niggers”. La poesia in questione recita:
 When, long ago, the gods created Earth
 In Jove’s fair image Man was shap’d at birth.
 The beasts for lesser parts were next design’d;
 Yet were they too remote from humankind.
 To fill the gap, and join the rest to man,

africana in Lovecraft non è limitata agli archivi, e si mostra con chiarezza anche nei suoi racconti più noti. In “The Call of Cthulhu”, forse l’opera più celebre dell’autore, il protagonista, discendente da una preminente famiglia del New England, indaga su una serie di misteri che ruotano attorno a un oscuro culto demoniaco. Nel momento in cui uno dei raduni rituali viene scoperto e interrotto dall’arrivo della polizia, Lovecraft scrive:

There must have been nearly a hundred *mongrel* celebrants in the throng, [...] the prisoners all proved to be men of a very low, *mixed-blooded*, and *mentally aberrant* type. Most were seamen, and a sprinkling of negroes and mulattoes, largely West Indians or Brava Portuguese from the Cape Verde Islands, gave a colouring of *voodooism* to the heterogeneous cult. But before many questions were asked, it became manifest that something far deeper and older than *negro fetichism* was involved. *Degraded* and *ignorant* as they were, the *creatures* held with surprising consistency to the central idea of their *loathsome faith*.¹⁹

Com’è evidente, le strategie retoriche del testo accostano l’orrore sovrumano e indicibile rappresentato dal dio Cthulhu alla nerezza, al meticcio, e alle religioni africane, riunendo il tutto sotto il segno della corruzione fisica e morale, dell’abiezione e della mostruosità. Come in Poe, i protagonisti *Anglo* vengono nettamente differenziati dall’alterità nera, che acquista i caratteri di un’inconcepibile, ripugnante perversione antropologica. Sotto questo aspetto, l’opera di Lovecraft dimostra di essere un terreno fertile per tutte le analisi variamente legate alla congerie afropessimista, che vedono nell’esistenza nera “a position against which Humanity establishes, maintains, and renews its coherence, its corporeal integrity”,²⁰ un

Th’Olympian host conceiv’d a clever plan.
A beast they wrought, in semi-human figure,
Fill’d it with vice, and call’d the thing a NIGGER.

¹⁹ Lovecraft, “The Call of Cthulhu”, 521-522, enfasi mia.

²⁰ Wilderson, *Red, White and Black*, 11.

termine di paragone radicalmente altro rispetto al concetto stesso di umanità, che su questo si costruisce antagonisticamente attraverso relazioni di contrasto e differenza.

È precisamente sul sottotesto appena evidenziato che si installa *Lovecraft Country*, in cui si assiste tanto a una riproposizione, aggiornata e inquadrata in un solido contesto socio-culturale, dei paradigmi razziali così come postulati da Lovecraft, quanto a una loro dissezione volta a rivelarne i meccanismi profondi. Producendosi in una denuncia del razzismo sistemico statunitense, la serie presta particolare attenzione all’immaginario legato ai rapporti tra predominio bianco e subalternità nera, e così facendo permette a uno sguardo critico attento di svelarne la dimensione simbolica e le dinamiche di aggressione e distruzione a essa sottese. In questo modo, *Lovecraft Country* si presenta innanzitutto come riscrittura critica dell’opera di H.P. Lovecraft: un esercizio narrativo che, mettendo al centro l’esperienza afroamericana e filtrandola attraverso gli strumenti del gotico e del fantastico, la sottrae alla disumanizzazione cui è sottoposta nell’originale, sostituendo al terrore bianco per l’altro i concreti orrori quotidiani dell’era Jim Crow in cui la serie è ambientata. La scrittura di Misha Green è ricca di simboli e rimandi intertestuali ed extratestuali, al punto da rendere una disamina compiuta dei modi in cui si appropria e rielabora la storia afroamericana attraverso il filtro dell’orrore – intervenendo allo stesso tempo sul tessuto simbolico dell’opera di Lovecraft – pressoché impossibile nello spazio limitato a mia disposizione. Ho scelto quindi di soffermarmi su un’accurata selezione di scene che illustrano le dinamiche e lo scopo dell’operazione di Green con particolare efficacia.

3. *Jackie Robinson contro Cthulhu*

Il rapporto con la fonte è chiarito sin dalle prime scene della serie, che si apre su un sogno del protagonista, Atticus “Tic” Freeman, veterano della guerra di Corea e appassionato lettore di horror e fantascienza. Nella sequenza onirica, i ricordi dei combattimenti

vanno a intersecarsi con l'immaginario letterario caro al personaggio, trasformando una battaglia in trincea in uno scenario di guerra interplanetaria, con astronavi aliene e raggi laser che vanno ad aggiungersi alle bombe e alle baionette. Una voce fuori campo recita: "this is the story of a boy and his dream. But more than that, it is the story of an American boy and a dream that is truly American".²¹ L'ironia del commento, misurata sulla violenza delle scene mostrate, è evidente. E lo è soprattutto se si considera, in retrospettiva, l'attenzione che la serie pone sulle disparità di diritti civili tra bianchi e neri negli Stati Uniti degli anni Cinquanta, attenzione che dimostra come l'appellativo di "vero americano" porti con sé un'investitura politica e sociale essenzialmente negata ai cittadini di discendenza africana (che, è bene ricordarlo, continuavano a subire discriminazioni anche nell'esercito nonostante questo fosse stato ufficialmente desegregato dal presidente Truman nel 1948).²² Effettivamente, la voce fuori campo è estranea ai fatti mostrati dalla macchina da presa: si tratta infatti della traccia sonora del film *The Jackie Robinson Story* (1950), biografia del primo giocatore di baseball afroamericano a militare in una squadra della Major League, interrompendo di fatto la segregazione che fino ad allora vigea nel campionato.

Jackie Robinson fu anche un pioniere delle lotte per i diritti civili. Martin Luther King, Jr. lo definì "un simbolo e una leggenda", e nel 2003 gli venne conferita la Medaglia d'oro del Congresso su iniziativa del senatore John F. Kerry come riconoscimento per gli sforzi profusi nella causa.²³ La serie crea quindi da subito un parallelo fra le vicissitudini dei protagonisti e la stagione, in parte coeva, del Civil Rights Movement, fornendo una fondamentale chiave di lettura per gli orrori che seguiranno nell'accostamento palese di questi al Moloch del razzismo statunitense attraverso l'immaginario lovecraftiano. A rafforzamento di questa intuizione,

²¹ "Sundown", *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 1.

²² "African-Americans in the Korean War".

²³ Robinson, "A Pioneer in Civil Rights".

il prologo onirico di *Lovecraft Country* si chiude su uno scontro all'ultimo sangue tra Robinson, che appare improvvisamente sul campo di battaglia, e un mostro tentacolare nel quale è facile vedere una figurazione del dio-demone Cthulhu, sineddoche degli orrori concepiti dal solitario di Providence e della loro dimensione simbolica bianco-nazionalista e xenofoba. Fatto a pezzi dal campione a colpi di mazza, Cthulhu risorge per attaccare ancora: un probabile suggerimento sulla tenacia del razzismo sistemico americano che nasconde anche un certo scetticismo sulla reale efficacia della lotta (una posizione su cui Green sembra indugiare in maniera ambigua, come spiegherò più avanti). Da questo punto di vista, la serie sembrerebbe sposare di nuovo le considerazioni dell'afropessimismo sull'impossibilità di redimere davvero l'esistenza nera dal paradigma di abiezione anti-umana nel quale è stata relegata dai discorsi egemoni sulla razza. Come scrive Frank B. Wilderson III, tra i più strenui e radicali sostenitori di questa teoria critica, qualsiasi programma di emancipazione nera (e quindi qualsiasi narrazione a essa legata) “emanates from a condition of suffering for which there is no imaginable strategy for redress—no narrative of redemption”.²⁴

La convergenza tra *Lovecraft Country* e un approccio ermeneutico afropessimista non si limita a questa prima scena, ma è strettamente legata alle dinamiche dell'intreccio. Il fulcro narrativo della serie è infatti rappresentato dai rapporti tra la famiglia Freeman e un misterioso ordine esoterico, *The Order of the Ancient Dawn*, deciso ad aprire un portale sul giardino dell'Eden assicurando così ai suoi membri la vita eterna. Gli appartenenti alla loggia, tutti uomini bianchi di elevato rango sociale (donne e afroamericani non sono ammessi nel circolo), hanno bisogno del sacrificio di Tic affinché il rituale abbia successo. Il giovane infatti è l'ultimo discendente del fondatore dell'ordine, Titus Braithwaite, che, avendo violentato una delle sue schiave, Hannah, nel 1833, ha dato vita alla progenie illegittima da cui discendono i Freeman.

²⁴ Wilderson, “Afropessimism and the End of Redemption”.

Elaborando questo nucleo principale, Green si prodiga innanzitutto in un commento sulla storia statunitense, esplicitandone gli aspetti tendenzialmente sottaciuti dalla retorica nazionalista. È possibile infatti leggere nell'*Order of the Ancient Dawn* e nei suoi membri – ricchi, potenti e venerandi – una trasfigurazione dei padri fondatori della nazione, con il sapiente Titus Braithwaite a ricoprire il ruolo di uno stregonesco Thomas Jefferson: padrone (e stupratore) di schiavi guidato da una visione edenico-pastorale dell'umanità (bianca) per la cui realizzazione è necessario il sangue della non-umanità (nera).

In questi dettagli si nasconde già un ribaltamento dei miti fondanti statunitensi mirato a rivelare la natura predatoria del potere e lo status della popolazione afroamericana, le cui vite vengono drenate e incanalate nel mantenimento delle strutture dominanti. Nella necessità del sacrificio di Tic risuona la considerazione di Wilderson secondo la quale la violenza diretta contro i neri sarebbe funzionale al mantenimento della vita umana (e quindi, della vita non-nera), e addirittura necessaria al calcolo ontologico-metafisico del mondo non-nero, come postulato dal filosofo Calvin L. Warren, che scrive: “it is the objectification, domination, and extermination of blacks that keep the metaphysical world intact” (un'affermazione particolarmente adatta a descrivere le macchinazioni sovranaturali dell'Ordine).²⁵ Nell'analisi di Wilderson, questo specifico esercizio della violenza obbedisce a una pulsione psicologica inconscia accomunabile alle dinamiche della *jouissance* lacaniana, e finalizzata alla conservazione di quella che lo studioso, in maniera non dissimile da Warren, definisce la “forza vitale” dell'umanità. “The violence of anti-Blackness secures the order of life itself; sadism in service to the prolongation of life”, scrive Wilderson.²⁶

A prescindere dall'effettiva validità delle analisi filosofiche appena citate (un argomento che va decisamente al di là degli obiettivi di questo saggio), *Lovecraft Country* ne rispecchia gli assunti di base

²⁵ Warren, *Ontological Terror*, 6.

²⁶ Wilderson, *Afropessimism*, 92.

nel mostrare il sacrificio di Tic come passaggio necessario all’acquisizione della vita eterna per i membri dell’ordine. In una scena particolarmente cruda, l’ultima Braithwaite rimasta, Christina – il cui aspetto ne riflette la purezza genetica “ariana”, termine di frequente utilizzato da Lovecraft stesso nei suoi carteggi – taglia i polsi di Tic per bagnarsi nel suo sangue, portando così a compimento il rituale. La pelle nuda del protagonista crea un nitido contrasto tanto visivo quanto simbolico con il pallore etereo della ragazza e il suo vestito candido, investendo la sequenza di un significato più ampio: siamo di fronte alla lotta, paradigmatica e ontologica, tra bianco e nero, umanità e dis-umanità, vivi e morti. Una lotta impari dall’esito prevedibile, a giudicare dal modo in cui i rapporti di potere vigenti vengono sottolineati dalla messa in scena, con una donna bianca che si nutre letteralmente del sangue di un uomo nero incatenato.

Lovecraft Country dimostra quindi la volontà di piegare gli elementi orrifici del gotico a una critica che, nell’apparente abbandono al fantastico, rivela piuttosto un’attenzione particolare alla dimensione storica e sociale dei rapporti tra la popolazione bianca e quella afroamericana. Così facendo, la serie obbedisce alla riflessione di David Punter, che vede nella narrativa gotica l’espressione di una “negative psychology”, e quindi la possibilità di leggere in negativo nel testo “the denied hopes and aspirations of a certain culture” attraverso l’esposizione critica dei meccanismi che impediscono la realizzazione di quelle stesse speranze e aspirazioni. “Gothic takes us on a tour through the labyrinthine corridors of repression, gives us glimpses of the skeletons of dead desires and makes them move again. It is in this sense that Gothic has been, over the last 200 years, a mode of history and a mode of memory”, conclude Punter.²⁷ Nel confronto serrato dei protagonisti con una pletora di orrori esplicitamente ispirati all’universo di Lovecraft, troviamo quindi la traslazione orrificica delle lotte quotidiane della comunità afroamericana contro la violenza sistemica di cui sono

²⁷ Punter, *The Literature of Terror*, 188.

vittime. In questo modo, *Lovecraft Country* sostiene senza riserve le considerazioni di Hartman e Sharpe nel mostrare come la “vita postuma” della schiavitù sia a tutti gli effetti una presenza massiccia nelle vite dei personaggi, unendo passato e presente nel segno del lutto e della precarietà esistenziale.

4. *Stop Dat Knocking: Emmett Till, Topsy, minstrelsy*

La violenza contro i corpi neri è solidamente al centro delle riflessioni della serie, saturando l'intera vicenda con l'onnipresenza della minaccia costituita dai complessi giochi di potere che si muovono attorno ai Braithwaite e alla loro eredità, sempre colti alla luce delle dinamiche legate all'evoluzione (o alla non-evoluzione) dei rapporti razziali statunitensi. La dimostrazione più efficace si trova in quello che è forse l'arco narrativo più significativo e simbolicamente ricco dell'opera, inaugurato dall'incontro di Diana “Dee” Freeman, giovane cugina del protagonista, con il corrotto corpo di polizia di Chicago agli ordini del capitano Seamus Lancaster, individuo senza scrupoli in possesso di arti magiche. Il radicamento della serie nella storia afroamericana (e soprattutto negli episodi più bui di questa) è evidente nel personaggio di Dee, che, nell'episodio intitolato “Holy Ghost”, si rivela come amica d'infanzia di Emmett Till, quattordicenne brutalmente assassinato in Mississippi nel 1955 con l'accusa pretestuosa di aver importunato una donna bianca.

Il linciaggio di Till, che diventerà suo malgrado un'icona postuma della stagione delle lotte per i diritti civili, occupa un posto rilevante nella scrittura di Green. Il funerale del ragazzo, durante il quale la madre, Mamie Elizabeth Till-Mobley, decise di tenere aperta la bara così da mostrare l'entità della devastazione del corpo (un orrore tanto iperbolico da apparire grottesco, indescrivibile quanto le aberrazioni gotiche di *Lovecraft*), introduce gli eventi dell'episodio “Jig-A-Bobo”.²⁸ Qui, in una scena particolarmente

²⁸ “Jig-A-Bobo”, *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 8.

indigesta Christina Braithwaite ricrea l’omicidio del ragazzo in ogni terribile dettaglio, sostituendosi alla vittima in un tentativo (in definitiva fallito) di comprendere la reale entità della sofferenza afroamericana. Ma, contrariamente a Till, Christina riemerge incolume dal fiume in cui viene gettata dopo essere stata seviziata: l’immunità garantita dalla magia che padroneggia è un equivalente fantastico dell’immunità alla violenza indiscriminata che il sistema le concede in quanto bianca di elevato ceto sociale. Se pure *Lovecraft Country* utilizza di frequente questo personaggio per veicolare messaggi critici nei confronti del potere patriarcale (e in effetti tutta la parabola di Christina è un tentativo di riguadagnare l’autorità che le è negata alla nascita), la serie dimostra di possedere uno sguardo coscientemente intersezionale nel contrapporre la sostanziale impermeabilità alla violenza del personaggio alle vicissitudini degli attanti afroamericani, la cui identità razziale è sufficiente a porli in costante pericolo di vita a prescindere dal genere e dall’età, come dimostra la presenza (spettrale ma decisiva) della storia di Emmett Till e quella, centrale all’interno delle strategie narrative dell’opera, di Dee.

Torniamo alla giovane e al suo incontro fatale con le forze di polizia di Chicago. A seguito del funerale di Till, Dee vaga per le strade del South Side visibilmente scioccata dalla morte dell’amico. Nell’attraversare un vicolo, la ragazza viene avvicinata da Lancaster e da uno dei suoi uomini, i quali iniziano a interrogarla. Com’è lecito aspettarsi, la situazione precipita rapidamente e Dee viene afferrata con una presa al collo in una sequenza che rimanda immediatamente all’omicidio di Eric Garner, soffocato da un agente della polizia di New York nel 2014. Il parallelo con la storia recente è subito confermato dalle parole della giovane, che, terrorizzata, ripete “I can’t breathe”,²⁹ frase ormai tristemente nota e, in seguito all’omicidio di Garner, entrata nel gergo del movimento Black Lives Matter come grido di protesta contro le violenze delle forze dell’ordine. Nell’incontro di Dee si nasconde l’eco di tutte le vittime della

²⁹ “Jig-A-Bobo”, *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 8.

brutalità che la polizia adoperava sistematicamente nei confronti della comunità afroamericana, mentre il legame diretto con l'omicidio di Till rafforza e amplia la denuncia di un sistema interamente volto all'oppressione, e al massacro, dei neri americani. O meglio, di un sistema creato appositamente per mantenere l'ordine razziale, che si nutre della violenza contro i neri e instaura con questi un rapporto parassitico volto alla perpetuazione dell'iniquità e del soggiogamento.

Di nuovo, la magia gioca un ruolo cruciale nella definizione dei rapporti di potere, presentandosi ancora una volta come metafora dell'ingiustizia connaturata alle strutture sociali statunitensi. Se nel caso di Christina questa funziona in modo virtualmente indistinguibile dal privilegio di razza incarnato dall'antagonista, le arti magiche di cui è vittima Dee, maledetta da Lancaster a seguito dell'incontro e destinata a morire entro breve tempo se non curata da un contro-incantesimo, si presentano al contrario come estensione occulta del "calcolo razziale e dell'aritmetica politica" che perpetrano la vita postuma della schiavitù ed espongono gli afroamericani a una maggiore probabilità di morte prematura, con l'appoggio strutturale di un sistema inerentemente razzista di cui la polizia è il braccio armato. "There has never, not for one minute in American history, been peace between black people and the police", scrive Paul Butler.³⁰ Anche in questo caso, gli elementi che sfuggono a una rappresentazione realistica – benché la presenza opprimente del razzismo nell'America degli anni Cinquanta sia di frequente rappresentato con notevole efficacia senza la necessità di ricorrere al fantastico o allo horror – non diluiscono la critica sociale che la serie porta avanti, ma le forniscono piuttosto ulteriore profondità nel suggerire, così come nel caso individuato da Goddu in relazione alle *slave narratives*, l'entità dell'impatto del razzismo sulla popolazione afroamericana, mostrando come l'orrore che le permea sia tanto inconcepibile (e tanto potente) da essere pressoché coincidente con gli indicibili orrori cosmici prodotti da Lovecraft, orrori

³⁰ Butler, *Chokehold*, 10.

che in questo caso non si volgono *contro* il mondo *Old American* caro allo scrittore, ma piuttosto *provengono* da esso, scatenandosi su chiunque viva al di là della linea del privilegio razziale.

È interessante notare la forma in cui la maledizione di Dee viene portata sullo schermo, una scelta che si distacca dal romanzo di Ruff e che obbedisce alla volontà di Green di fornire agli orrori della serie una dimensione storico-sociale e culturale ben distinguibile. Nell'opera originale, la maledizione di Lancaster si concretizza infatti in una bambola posseduta (chiamata “Devil Doll”), un *cliché* della letteratura e del cinema del terrore che sfrutta i tipici meccanismi del perturbante. La scelta di Green evita invece di ricorrere a un espediente in un certo senso universale (o almeno, non nettamente marcato in senso etnico-culturale) come quello di Ruff, sfruttando una classe di demoni ben diversa. L'entità della maledizione viene rivelata in una sequenza ricca di allusioni, che riportano ancora una volta la dimensione simbolica del sovrannaturale all'interno dell'eredità della schiavitù e della segregazione.

Tornata a casa dopo l'incontro con la polizia, Dee si chiude in camera e accende la radio. L'inquadratura si sposta su una copia di *Uncle Tom's Cabin*, mentre la musica diffusa nell'appartamento viene bruscamente sostituita da “Stop Dat Knocking”, pezzo del 1847 ampiamente utilizzato all'interno dei *minstrel shows*, nota forma di intrattenimento razzista che, come spiega Eric Lott, ha funzionato come punto di contatto e comunicazione tra la cultura bianca e la cultura nera in un'epoca in cui queste realtà erano altrimenti rigidamente separate. Alla base delle dinamiche simboliche del *minstrelsy*, secondo Lott, c'è un'inconscia ma irresistibile fascinazione bianca per il mondo nero, dalla quale deriva una parallela volontà di deridere e possedere la cultura afroamericana, incasellandola in stereotipi statici e ben definiti capaci di neutralizzare l'inquietudine legata al desiderio proibito dell'altro.³¹ Questo rapporto è sottolineato dalla copertina del romanzo di Stowe mostrata nell'episodio, in cui Topsy ed Eva sono raffigurate di fronte a uno specchio,

³¹ Lott, *Love and Theft*, 6-7.

suggerendo una relazione riflessiva, ma in definitiva vampiresca, non dissimile da quella delineata da Lott,³² e sostanzialmente coincidente con le riflessioni afropessimiste di Wilderson e Warren per i quali l'umanità non è un'entità organica ma un costrutto che si definisce attraverso la differenza con l'alterità nera.

L'accostamento di *minstrelsy* e della più nota (e discussa) opera antischiavista del XIX secolo nasconde una critica a quest'ultima: *Lovecraft Country* si unisce al coro di voci che negli anni hanno attaccato l'opera di Stowe perché colpevole di perpetrare i luoghi comuni sulla razza creati e diffusi dalla stessa istituzione che si proponeva di attaccare. Infatti, la maledizione di cui è vittima Dee prende proprio la forma di uno degli stereotipi razzisti del romanzo: quello della *pickaninny* (termine denigratorio che indica una bambina o un bambino neri), reso popolare proprio dal personaggio di Topsy e successivamente entrato stabilmente nel catalogo di maschere dei *minstrel shows*, nei quali perderà però i caratteri drammatici della rappresentazione originaria per trasformarsi in macchietta comica.³³ L'intento originario di Stowe era quello di utilizzare Topsy come esempio del potere corruttivo della schiavitù, portando sulla pagina una figura ambigua e tutto sommato inquietante nell'unione di innocenza e degrado che la caratterizzano. Nel capitolo a lei dedicato, la bambina viene introdotta così:

She was one of the blackest of her race; and her round shining eyes, glittering as glass beads, moved with quick and restless glances over everything in the room. [...] Her woolly hair was braided in sundry little tails, which stuck out in every direction. [...] She was dressed in a single filthy, ragged garment, made of bagging; and stood with her hands demurely folded before her. Altogether, there was something odd and goblin-like about her appearance,—

³² In merito a questo argomento, oltre a *Love and Theft*, si veda, sempre da Lott, *Black Mirror*.

³³ Pilgrim, "The Picaninny Caricature".

something, as Miss Ophelia afterwards said, “so heathenish,” as to inspire that good lady with utter dismay.³⁴

Come si nota, la descrizione tende a sottolinearne gli aspetti più perturbanti e alieni rispetto alla cultura bianca, inquadrando subito il personaggio come oggetto fobico e abietto.

Se la macchina dell'intrattenimento popolare ha nel tempo disinnescato le caratteristiche disturbanti di Topsy, *Lovecraft Country* sceglie invece di rispolverare la raffigurazione originaria, rendendola anzi ancor più sinistra. A seguito della maledizione di Lancaster, infatti, Dee viene costantemente inseguita da due creature da incubo: Topsy e Bopsy, gemelle spettrali che replicano le fattezze associate al personaggio da Stowe, distorte però dall'aggiunta di zanne mostruose e artigli intrisi di sangue.³⁵ I movimenti dei due demoni riproducono una serie di *routines* tipiche delle danze del *minstrel show*, ma in maniera innaturale, meccanica e perturbante, sorridendo stolidamente come nelle numerose illustrazioni di *pickaninnies* utilizzate a scopo pubblicitario nell'America del tempo (si pensi ad esempio ai Gold Dust Twins Goldie and Dustie, altra evidente ispirazione per le due). In maniera ancor più trasparente rispetto agli esempi precedenti, l'orrore di questa scena non procede dall'irruzione di una realtà oscura e inconcepibile nel tessuto del quotidiano come spesso accade in Lovecraft, ma è piuttosto una traduzione (più fedele che immaginifica) dello sguardo vilificante del mondo bianco sulla cultura afroamericana: tanto più terrificante perché concretamente mortale negli effetti disumanizzanti.

³⁴ Stowe, *Uncle Tom's Cabin*, 309-310.

³⁵ La caratterizzazione originaria di Topsy come “goblin-like” è ulteriormente marcata in senso orrifico in un libro per bambini ispirato al romanzo di Stowe, *The Story of Topsy from Uncle Tom's Cabin* (1908), dove viene definita “imp of darkness”, una descrizione che si ritrova intatta nelle diaboliche Topsy e Bopsy di Green.

5. *Conclusion: dall'afropessimismo, verso l'afrofuturismo*

La visione di *Lovecraft Country* appare quindi fortemente pessimista e addirittura nichilista. Nel rovesciamento dei tropi originali dello scrittore di Providence troviamo un'evidente rfigurazione critica dell'immaginario gotico lovecraftiano, e con essa un sostanziale ripensamento del ruolo della narrativa del terrore statunitense, che perde i caratteri intrinsecamente conservatori così come delineati da Fiedler per farsi strumento di denuncia. Eppure, la serie continua a presentare un'esistenza afroamericana paralizzata all'interno di spazi esiziali dai quali non sembra esserci scampo. L'operazione di Misha Green può in un certo senso considerarsi solo parzialmente efficace riguardo allo sviluppo del potenziale contro-narrativo: *Lovecraft Country* esprime con forza, solo apparentemente iperbolica, i terrori dell'esperienza nera, ma non sembra fornire alcuna redenzione ai suoi protagonisti, confermando ancora una volta l'analisi di Wilderson, per il quale le narrazioni redentive sono appannaggio dei non-neri, e anzi, "inherently anti-Black".³⁶

Nelle ultime battute della storia, il corpo di Tic, deceduto a seguito del rituale di Christina, viene accompagnato dai personaggi superstiti mentre la voce fuori campo del protagonista recita una lettera d'addio indirizzata al padre. "Teach my son new ways of living instead of repeating what we've been through": queste le parole di commiato del giovane.³⁷ La serie si conclude quindi con un appello al futuro e con la speranza di un cambiamento che possa spezzare la gabbia di violenza in cui i personaggi sono costretti; quello "undynamic human state"³⁸ associato alla condizione degli schiavi che sembra tutto sommato efficace nel descrivere le traiettorie dei personaggi di *Lovecraft Country*: sospesi nell'incertezza dopo la morte del protagonista e apparentemente incapaci di sfuggire al paradigma che li imprigiona.

³⁶ Wilderson, *Afropessimism*, 226.

³⁷ Green, *Lovecraft Country*, stagione 1, episodio 10, "Full Circle".

³⁸ Spillers, *Black, White, and in Color*, 224.

Eppure, tramite le parole postume di Tic, la serie sembra porre l'accento su una “insistence on existing”,³⁹ forzando nonostante tutto l'esistenza nera in un mondo oscuro e interamente ostile. La scena che chiude la stagione sembra confermare questa direzione, utilizzando ancora una volta il personaggio di Dee come vettore simbolico, questa volta in senso potenzialmente liberatorio. La ragazza infatti viene salvata dalla maledizione lanciata da Lancaster, perdendo però un braccio a seguito del contatto mortifero con Topsy e Bopsy. L'arto viene prontamente sostituito dalla madre Hippolyta con una protesi meccanica che si rivela solo a pochi secondi dalla conclusione, quando Dee ne sfrutta la forza sovrumana per uccidere Christina mentre la macchina da presa indugia sul braccio metallico in azione, rendendo questo elemento bizzarro il focus del breve epilogo. Impossibile verificare gli eventuali sviluppi a cui avrebbe portato l'inserimento (timido, ma decisivo) di una tematica postumana nella serie: *Lovecraft Country* è stata infatti cancellata dal *network* HBO nonostante i preparativi per una seconda stagione fossero già in atto.⁴⁰

Ma l'inserimento di una tecnologia protesica applicata alla giovane ragazza afroamericana richiama immediatamente alla mente la definizione originaria di afrofuturismo data da Mark Dery, che descrive il genere come “African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically-enhanced future”.⁴¹ Sugerendo un'evoluzione della serie in direzione più nettamente fantascientifica, la sequenza finale sembra quindi rafforzare le parole di speranza di Tic, muovendo dall'oscurità paradigmatica del gotico così come postulato da Lovecraft verso un'estetica (e una visione) afrofuturista, ovvero verso la creazione di uno spazio narrativo di resistenza e legittimazione capace di re-immaginare l'esistenza nera al di fuori delle strutture costrittive e disumanizzanti in cui è stata relegata nel passato, e in cui continua

³⁹ Sharpe, *In the Wake*, 11.

⁴⁰ Andreeva, “‘Lovecraft Country’ not Returning”.

⁴¹ Dery, ed., *Flame Wars*, 180.

ad essere confinata nel presente.⁴² Riassumendo in sé una parabola che va dalle tenebre della schiavitù e della vita postuma di questa alla speranza di un domani di libertà ed emancipazione, *Lovecraft Country* accompagna lo spettatore in un viaggio che rende finalmente visibile l'oscurità della nerezza, illuminandola per proiettarla verso il futuro.

⁴² L'accezione con la quale l'afrofuturismo viene qui considerato deriva, oltre che dal lavoro di Dery, da Womack, *Afrofuturism*, e Lavender, *Afrofuturism Rising*.

Bibliografia

“African-Americans in the Korean War”. *Korean War Legacy Foundation*. <https://koreanwarlegacy.org/chapters/african-americans-in-the-korean-war/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

The Story of Topsy from Uncle Tom's Cabin. Chicago: Reilly and Britton, 1908. <http://utc.iath.virginia.edu/childrn/cbcbhbat.html>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Andreeva, Nellie. “‘Lovecraft Country’ not Returning for Season 2 on HBO”. *Deadline* (2 July 2021). <https://deadline.com/2021/07/lovecraft-country-canceled-no-season-2-hbo-1234785811/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Brogan, Kathleen. *Cultural Hauntings: Ghosts and Ethnicity in Recent American Literature*. Charlottesville: University of Virginia Press, 1998.

Butler, Paul. *Chokehold: Policing Black Men*. New York: The New Press, 2017.

Dery, Mark. Ed. *Flame Wars: The Discourses of Cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994.

Edwards, Justin. *Gothic Passages: Racial Ambiguity and the American Gothic*. Iowa City: University of Iowa Press, 2003.

Fiedler, Leslie. *Love and Death in the American Novel*. New York: Criterion Books, 1960.

Ford, Sarah Gilbreath. *Haunted Property: Slavery and the Gothic*. Jackson: University Press of Mississippi, 2020.

Goddu, Teresa A. “U.S. Antislavery Tracts and the Literary Imagination”. *The Cambridge Companion to Slavery in American Literature*. Ed. Ezra Tawil. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 32-54.

Green, Misha. *Lovecraft Country*. Warner Bros Television Studios, HBO, 2020.

Halberstam, Judith. *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*. Durham: Duke University Press, 1995.

Hartman, Saidiya. *Lose Your Mother: A Journey Along the Atlantic Slave Route*. New York: Farrar, Straus, and Giroux, 2007.

Lavender, Isiah III. *Afrofuturism Rising: The Literary Prehistory of a Movement*. Columbus: The Ohio State University Press, 2019.

Lott, Eric. *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. Oxford: Oxford University Press, 1993.

----. *Black Mirror: The Cultural Contradictions of American Racism*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2017.

Lovecraft, Howard Phillips. "On the Creation of Niggers". *Brown University Library, Brown Digital Repository* (1912). <https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:425397/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Punter, David. "The Call of Cthulhu". *The New Annotated H.P. Lovecraft*. Ed. Leslie S. Klinger. New York: Liveright, 2014. 488-579.

Lovett-Graff, Bennet. "Shadows over Lovecraft: Reactionary Fantasy and Immigrant Eugenics". *Extrapolation* 38.3 (1997): 175-192.

Moore, Alan. "Introduction". *The New Annotated H.P. Lovecraft*. Ed. Leslie S. Klinger. New York: Liveright, 2014. 8-18.

Pilgrim, David. "The Pickaninny Caricature". *Ferris State University Jim Crow Museum* (2012). <https://www.ferris.edu/HTMLS/news/jimcrow/antiblack/picaninny/homepage.htm>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Punter, David and Glennis Byron. *The Gothic*. Malden: Blackwell Publishing, 2004.

----. *The Literature of Terror: A History of Gothic Fictions from 1765 to the Present Day. Volume 2: The Modern Gothic*. London: Routledge, 2013.

Robinson, Rachel. "A Pioneer in Civil Rights". *The Boston Globe* (2 March 2005). http://archive.boston.com/news/globe/editorial_opinion/oped/articles/2005/03/02/a_pioneer_in_civil_rights/. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

Rubeo, Ugo. *Agghiaccianti simmetrie. Dinamiche testuali in The Narrative of Arthur Gordon Pym di Edgar Allan Poe*. Roma: Lozzi & Rossi, 2000.

Sharpe, Christina. *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016.

Spillers, Hortense. *Black, White, and in Color: Essays on American Literature and Culture*. Chicago: The Chicago University Press, 2003.

Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin: Or, Life Among the Lowly*. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 2009.

Warren, Calvin L. *Ontological Terror: Blackness, Nihilism, and Emancipation*. Durham: Duke University Press, 2018.

Wester, Maisha L. *African American Gothic: Screams from Shadowed Places*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Wilderson, Frank B. III. “Afropessimism and the End of Redemption”. *Humanities Futures*. <https://humanitiesfutures.org/papers/afro-pessimism-end-redemption/>. Ultimo accesso il 19 marzo 2022.

----. *Red, White and Black: Cinema and the Structures of U.S. Antagonism*. Durham: Duke University Press, 2010.

----. *Afropessimism*. New York: Liveright, 2020.

Womack, Ytasha L. *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

Note biografiche

Enrico Botta è ricercatore in Lingue e letterature anglo-americane all'Università di Verona. Le sue ricerche comprendono i poemi epici e i romanzi epici del XVIII e XIX secolo, e la letteratura del dopo Guerra civile. Attualmente sta approfondendo il rapporto tra letteratura e impero durante la Ricostruzione, e la circolazione di testi tra Stati Uniti e Italia nella seconda metà del XIX secolo. Nel 2017 è stato pubblicato il suo volume *Fate in His Eye and Empire on His Arm. La nascita e lo sviluppo della letteratura epica statunitense* (La scuola di Pitagora); la sua seconda monografia *Desiderai un nuovo mondo. La letteratura dell'impero americano sulla Ricostruzione* (Ombre corte) è uscita nel 2020.

Cristina Di Maio è assegnista di ricerca in Letteratura angloamericana presso l'Università degli studi di Torino, e insegna letteratura e cultura americana presso le Università di Torino e le Università di Napoli "L'Orientale" e Federico II. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi linguistici, filologici e letterari presso l'Università di Macerata, e ha ricevuto il premio "Agostino Lombardo", borse di studio e *fellowships* da università e centri di ricerca internazionali. Nel 2022 ha pubblicato *La posta in gioco. I giochi e il ludico nei racconti di Toni Cade Bambara, Rita Ciresi e Grace Paley* (La scuola di Pitagora, 2022), e ha pubblicato su diverse autrici moderne e contemporanee. I suoi interessi scientifici includono la teoria del gioco, la letteratura americana moderna e contemporanea, la teoria femminista e la letteratura italoamericana.

Daniele Giovannone è docente a contratto di Letteratura Anglo-Americana presso l'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi letterari, linguistici e comparati presso l'Università di Napoli "L'Orientale". Ha pubblicato saggi su diversi autori americani contemporanei. Una monografia dal titolo *All'inseguimento di un filo di lana: saga familiare e storia etnica nella letteratura americana del XXI secolo* è di prossima pubblicazione presso questa stessa casa editrice. I suoi interessi di ricerca includono la letteratura americana contemporanea, il romanzo storico, il fumetto, l'eredità del post-modernismo.

Agnese Marino si è laureata in Letterature e Culture Comparete all'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale". La sua tesi ottiene il premio "Lombardo-Gulli" dell'Associazione Nazionale Studi Nord-Americani come migliore tesi specialistica in ambito americanistico nel 2012. Ha conseguito il dottorato di ricerca *magna cum laude* in letteratura angloamericana presso l'università "Ruprecht-Karls" di Heidelberg in Germania, completando il terzo anno presso la Georgia State University di Atlanta. La sua tesi di dottorato, *Rifts: Mixed-Race Cosmopolitanism in Self-Narratives by Barack H. Obama, Rebecca Walker, and Mat Johnson*, è un progetto di rilettura della letteratura mixed-race contemporanea alla luce delle più recenti teorie del cosmopolitismo. Ha pubblicato diversi saggi su riviste internazionali e ha partecipato a numerosi *workshop*, *international schools*, progetti di ricerca e conferenze internazionali. Attualmente lavora alla pubblicazione del suo primo volume.

Chiara Patrizi insegna Letteratura anglo-americana presso il Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Moderne (LILEC) dell'Università di Bologna. Ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingue, Letterature e Culture Straniere presso l'Università degli Studi Roma Tre, con una tesi sul rapporto tra l'io e il tempo nelle opere di Kurt Vonnegut e Don DeLillo, e la laurea magistrale presso l'Università Ca' Foscari Venezia (la tesi magistrale è stata premiata con una menzione speciale al Premio Lombardo-Gulli 2015). Nel 2017 è stata Visiting Scholar alla Duke University (Durham, NC-USA). I suoi interessi di ricerca includono: letteratura statunitense contemporanea, postmodernismo, letteratura e cultura afroamericana, *Trauma Studies* e studi sulla temporalità. Ha pubblicato saggi su riviste italiane e internazionali e dal 2021 è co-chair dell' AISNA

Graduate Forum della Associazione Italiana di Studi Nordamericani (AISNA). Collabora con la casa editrice D Editore in qualità di traduttrice di narrativa.

Marco Petrelli insegna letteratura angloamericana nelle università di Torino, dove è assegnista di ricerca, e Bologna. È autore di *Paradiso in nero: spazio e mito nella narrativa di Cormac McCarthy* (2020), *Nick Cave: preghiere di fuoco e ballate assassine* (2021), e di vari saggi dedicati alla letteratura americana contemporanea apparsi su riviste italiane e internazionali. Tra i suoi interessi accademici figurano i *Southern Studies*, il gotico statunitense, la letteratura afroamericana, la geocritica e il fumetto. Collabora a *il manifesto* come critico letterario.

Valentina Romanzi è docente a contratto di Letteratura e cultura inglese all'Università Ca' Foscari di Venezia e di Lingua inglese all'Università di Verona. Ha conseguito un dottorato di ricerca in Studi Umanistici Transculturali presso l'Università di Bergamo. È specializzata in cultura popolare contemporanea, con particolare attenzione a utopie, distopie e narrativa (post-)apocalittica. Nel 2021 ha pubblicato *Contaminazioni. Un approccio interdisciplinare*, una raccolta di saggi curata con Alessandro Secomandi e Danilo Serra. Il suo nuovo libro, *American Nightmares: Dystopia in Twenty-First-Century US Fiction*, è in uscita nel 2022 per Peter Lang. È redattrice di *Iperstoria. Journal of American and English Studies*.

Fulvia Sarnelli è ricercatrice in Letteratura angloamericana presso l'Università degli studi di Messina. Nel 2013/14 è stata Teaching Fellow presso il Bowdoin College (USA), dove ha poi insegnato per alcuni anni, e nel 2021 Resident Fellow presso IFUSS – International Forum for US Studies (University of Illinois at Urbana-Champaign). Ha pubblicato articoli su diverse riviste accademiche ed è autrice del volume *Panda in the Promised Land. Soggettività cinese americana tra multiculturalismo liberale e nuove alleanze* (La scuola di Pitagora, 2019). Oltre che di letteratura *Asian American*, si è occupata della narrativa di Henry James, dell'estetica modernista fra Cina e Occidente, di adattamenti cinematografici, e di *graphic narratives*.

Finito di stampare
nel mese di giugno 2022
presso Universal Book s.r.l.
Rende (CS)