

This is the author's final version of the contribution published as:

Antonio Pizzo. L'epica queer di Angels in America. MIMESIS JOURNAL. 4  
(1) pp: 38-66.

When citing, please refer to the published version.

Link to this full text:

<http://hdl.handle.net/2318/1521197>

# L'epica queer di *Angels in America*

Tecniche e strategie di scrittura

*Antonio Pizzo*

«Dio onnipotente...  
Molto Steven Spielberg»  
(Prior Walter quando gli appare l'angelo  
nell'ultima scena di *Angels in America* – *Si avvicina il millennio*)

## *Un successo gay*

Tony Kushner cominciò a scrivere *Angels in America* quando aveva poco più di trent'anni e già vantava una solida reputazione come autore.<sup>1</sup> Il testo gli era stato commissionato dal Direttore artistico dell'Eureka Theatre di San Francisco, Oskar Eustis, nel 1987; in poco tempo l'opera crebbe tanto da rendere opportuna la suddivisione in due parti distinte. La prima, *Si avvicina il millennio*, fu letta nel novembre del 1988 al New York Theatre Workshop; poi, quando Eustis divenne regista residente al Mark Taper Forum di Los Angeles, si diede inizio alla vera e propria messa in scena. Nel maggio 1991 fu rappresentata, all'Eureka Theatre, la prima parte, seguita da una lettura di una bozza della seconda parte, *Perestroika*. Nel gennaio del 1992, sempre la prima parte fu prodotta al Royal National Theatre di Londra e infine, nel novembre del 1992, le due parti furono presentate di seguito al Mark Taper Forum. Poco dopo, nel 1993, il testo fu prodotto a Broadway, al Walter Kerr Theatre di New York, e poi portato in tournée in tutti gli Stati Uniti.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Per la versione originale inglese utilizziamo Tony Kushner, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes*, Royal National Theatre, Part 1, *Millenium Approaches*, London 1992, Part 2, *Perestroika*, London 1994. Per la traduzione italiana utilizziamo quella apparsa con il titolo *Angels in America. Fantasia gay su temi nazionali*, Parte prima, *Si avvicina il millennio*, tr. it. Mario Cervio Gualtieri, Parte seconda, *Perestroika*, tr. it. Ferdinando Bruni, Ubulibri, Milano 1995. In un'intervista, l'autore ricorda che il titolo deriva da un'opera di George Bernard Shaw, *Heartbreak House: A Fantasia in the Russian Manner on English Themes* (1919), Tony Kushner in *The Theatre and the Barricades*, in Robert Vorlicky, a cura di, *Tony Kushner in Conversation*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1998, p. 40. Sull'influenza di Shaw cfr. Verna A. Foster, *Anxieties and Influences: the Presence of Shaw in Kushner's Angels in America*, «SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies», 22, 2002, pp. 171-183. Per un'introduzione all'opera e al contesto socio-politico si veda Ken Nielsen, *Tony Kushner's Angels in America*, Continuum, New York 2013.

<sup>2</sup> Le informazioni sulla nascita dell'opera sono tratte da James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner. Living past Hope*, Routledge, New York London 2002. Anche edizione italiana del testo pubblicata da

L'opera conobbe un successo ampio e rapido; un trionfo del quale è difficile rendersi conto dalla prospettiva europea e, ancor di più, italiana, dove ha avuto maggiore diffusione grazie alla miniserie prodotta dalla rete televisiva HBO nel 2003.<sup>3</sup>

Il successo di *Angels in America* fu unanime, di critica e di pubblico, tanto che David Savran, in uno dei più citati saggi sul testo, ritiene che «abbia resuscitato con le sue sole forze una categoria di opera che era quasi estinta: un dramma serio a Broadway che non fosse d'importazione inglese né un revival».<sup>4</sup> Anche John M. Clum, nella sua storia del teatro gay, ritiene che il testo sia d'indiscutibile importanza perché rappresenta «un punto di svolta nella drammaturgia gay e in quella americana».<sup>5</sup> È un'opera complessa che si è imposta, in breve, nella drammaturgia dell'ultimo Novecento americano, e allo stesso tempo ha rappresentato la massima affermazione di un filone, fino allora parziale o minoritario (il testo teatrale a tematica omosessuale), presso un pubblico indistinto e in ambito commerciale. Mentre ha incluso Tony Kushner nella schiera dei grandi autori, tra Eugene 'O Neil, Tennessee Williams, Edward Albee, David Mamet, ha collocato tra i classici della drammaturgia americana contemporanea un'opera saldamente ancorata alla cultura gay e omosessuale, che non maschera i propri riferimenti culturali e identitari.

Nel corso delle prossime pagine vedremo come Kushner abbia ottenuto questo largo consenso utilizzando una chiara e parziale prospettiva culturale (omosessuale, ebraica, di sinistra). Ma cercheremo anche di verificare se esistono, e quali siano, le tecniche specifiche che caratterizzano il modo in cui l'autore tratta la scrittura drammatica.

Prima di procedere, cerchiamo di sciogliere un ultimo problema nella definizione di "successo gay".<sup>6</sup> Se attribuire l'etichetta di successo ad *Angels in America* è oggettivamente semplice anche solo su basi quantitative (critica, pubblico e incassi), classificare un'opera come gay non è un'operazione altrettanto facile. In un precedente intervento avevo notato che l'esistenza di una sorta di genere LGBT, sebbene

Ubulibri cit., fornisce un elenco delle prime messe in scena. L'opera è stata possibile anche grazie a un finanziamento di \$ 57.000 da parte della National Endowment for the Arts negli USA, come ricorda lo stesso Kushner nell'intervista *The Theatre and the Barricades*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 198.

<sup>3</sup> La miniserie televisiva HBO è stata trasmessa in sei episodi corrispondenti, all'incirca, alla successione degli atti, per la regia di Mike Nichols su un adattamento dello stesso Kushner. Cfr. <[http://www.hbo.com/movies/angels-in-america#/>](http://www.hbo.com/movies/angels-in-america#/) (ultimo accesso 26 settembre 2014). La mini serie è arrivata in Italia l'anno successivo, sulla rete televisiva La7.

<sup>4</sup> David Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How Angels in America Reconstructs the Nation*, «Theatre Journal», 47, 2, 1995, pp. 207-227: 207. La traduzione dall'inglese, e tutte quelle che seguiranno, se non ulteriormente specificato, sono dell'autore.

<sup>5</sup> John M. Clum, *Still acting gay. Male Homosexuality in Moderna Drama*, St. Martin's Griffin, New York 2000, p. 249. Il successo dell'opera è messo in evidenza anche da James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., p. 59.

<sup>6</sup> *Si avvicina il millennio*, nel 1993, ha vinto il Pulitzer Prize for Drama e il Tony Award come miglior testo di Broadway; *Perestroika* ha ricevuto lo stesso Tony Award nel 1994.

in ambito cinematografico sia comunemente accettata, vacilla sotto il peso di una più attenta analisi delle sue ragioni: riguarda l'identità sessuale degli autori, quella dei personaggi principali, oppure deriva da un giudizio del pubblico omosessuale che adotta determinate opere perché affini al proprio gusto?<sup>7</sup> Di solito la suddivisione in generi (noir, thriller, romantico, commedia, ecc.) descrive caratteristiche esplicite dell'opera, vale a dire il tipo di personaggi, il plot, le riprese, il montaggio, e gli altri codici utilizzati. Quando nominiamo il genere LGBT tendiamo invece a descrivere l'area culturale e identitaria di provenienza, così come facciamo quando ci riferiamo alle cinematografie nazionali (cinema francese, cinema italiano, cinema asiatico, ecc.); e infatti, come accade nelle cinematografie nazionali, anche i singoli film LGBT possono essere descritti secondo i generi tradizionali: *Maurice* è un dramma romantico mentre *Milk* è un dramma biografico, e entrambi appartengono alla filmografia omosessuale. Però è altrettanto vero che, come accade per le cinematografie nazionali, anche l'appartenenza a una comunità culturale di un testo teatrale o di un'opera cinematografica si può tradurre in uno stile riconoscibile.

Non credo ci possano essere più dubbi, ai nostri giorni, sull'esistenza di una comunità diffusa che si riconosce e produce cultura omosessuale; non solo negli USA ma anche in Europa, e addirittura in Italia, sebbene quest'ultima sia ancora attardata da una classe politica che non riesce a liberarsi dei lacci cattolici e dall'influenza clericale. Questa comunità è stata sede di un'intricata rete di riflessioni su arte, identità, politica che, a partire dagli studi di genere, ha poi prodotto un vasto orizzonte di posizioni specifiche.<sup>8</sup> Non è questa la sede per dipanare una simile complessità e pertanto preferisco seguire l'indicazione di Richard Dyer, riferendomi più in generale alla cultura omosessuale, perché delinea confini teorici più ampi.

Nell'individuare le possibili caratteristiche di una cultura legata al mondo omosessuale, Dyer, semplicemente, riconosce che, al di là degli atti sessuali omoerotici, esiste una nozione «queer», diremmo genericamente omosessuale, fluida, che denota alcuni nostri comportamenti abituali ed è oggetto degli studi Queer.<sup>9</sup> Dyer ha inteso verificare la presenza di una produzione artistica (seppur, nel suo caso, più diretta al cinema) che fosse ascrivibile alla comunità omosessuale; e conclude che tale produzione esiste perché ha contribuito a forgiare una *identità*, ha creato una *conoscenza* su se stessa e sulle situazioni in cui la comunità ha vissuto o vive, si adoperava come forma di *propaganda* e quindi serve a uno scopo anche politi-

<sup>7</sup> L'intervento al quale mi riferisco è A. Pizzo, *Essere visto e vedere. Dal tema all'estetica omosessuale nel dramma*, «Mimesis Journal», 2, 1, 2013, pp. 101-119.

<sup>8</sup> Cfr. Moe Meyer, a cura di, *The Politics and Poetics of Camp*, Routledge, London & New York 1994; Fabio Cleto, a cura di, *Pop Camp*, Milano, Marcos y Marcos 2008; Janet Halley, Andrew Parker, a cura di, *After Sex?: On Writing Since Queer Theory*, Duke University Press, Durham 2011.

<sup>9</sup> L'uso del minuscolo o del maiuscolo nell'ortografia di queer è proposto dallo stesso Dyer nel testo, Richard Dyer, *The culture of queers*, Routledge, Oxon New York 2004, p. 3.

co oltre a essere fonte di *piacere* estetico.<sup>10</sup> Dyer non elude le questioni poste da Barthes e Foucault che hanno messo in discussione, rispettivamente, le nozioni di autore e di omosessuale come dati assoluti, immutabili.<sup>11</sup> Eppure, con un pragmatico ottimismo, lo studioso sorpassa i problemi speculativi sostenendo che esistono i presupposti per un discorso sull'autorialità gay. Seguendo il suo ragionamento, quindi, direi che possiamo ipotizzare una drammaturgia queer se la intendiamo come caratterizzata da segni specifici della cultura gay. È troppo semplice attribuire a un testo una qualche caratteristica queer (nel senso di appartenente alla cultura omosessuale) solo in base a ipotesi sulla sessualità del suo autore; ed è discutibile intendere l'opera come emanazione diretta e univoca dell'autore e della sua omosessualità. Però, possiamo ritenere che l'opera sia il frutto della relazione di un determinato individuo con il suo tempo, la storia, la politica; e se quell'individuo ha imparato a riconoscere se stesso all'interno di una cultura omosessuale, ne avrà anche assimilato i segni. In altre parole, come conclude Dyer, un'opera queer è il prodotto di un sistema culturale al quale l'autore (in quanto omosessuale) partecipa e nel quale sono consolidati un sistema di segni riconosciuti.<sup>12</sup>

Dunque, nel panorama culturale esiste un discorso gay che l'autore può condividere e al quale può partecipare grazie alla sua particolare posizione sociale (ad esempio un intellettuale omosessuale e orgoglioso di esserlo). E vale la pena ripeterlo: l'opera non è queer perché l'autore è omosessuale, bensì perché contiene un sistema di riferimenti a un discorso culturale al quale l'autore partecipa volontariamente. Perciò non possiamo definire queer un'opera se non dimostriamo il modo in cui quei tratti che riteniamo caratterizzanti siano il prodotto di una cultura omosessuale attiva e condivisa. Lo stesso Kushner risolve la questione in modo rapido e diretto quando afferma:

odio leggere di un autore gay che dice in un'intervista, "beh, non sono un autore gay. Io sono una persona e io sono un autore e i miei testi non sono gay." Suona sempre un po' come non voler ammettere qualcosa. "Tu sei un autore gay. Tu sei gay, e sei un autore." Suona un po' come, "Non riducete la mia fetta di mercato rendendomi..." Io credo che esista una sensibilità gay, e che il mio lavoro vi partecipi e vi prenda interamente parte, ed è la mia sensibilità.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Ivi, pp. 15-16; il corsivo è dell'autore anche nell'originale testo inglese, e indica le quattro caratteristiche che permettono, a suo avviso, di riconoscere una produzione culturale.

<sup>11</sup> Il riferimento è al saggio di Roland Barthes *La morte dell'autore* (1968) in *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 55-56; per quanto riguarda l'impossibilità di affermare l'omosessualità come dato assoluto, il riferimento è a Michel Foucault, *La volontà di sapere*, in *Storia della sessualità*, vol. 1, tr. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 1978.

<sup>12</sup> Richard Dyer, *The culture of queers* cit., pp. 31-32.

<sup>13</sup> Susan Jonas, *Tony Kushner's Angels*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 168.

«*It's a Jewish fag play*»: i temi e la politica<sup>14</sup>

*Angels in America* non solo possiede i tratti di una cultura omosessuale, ma se ne fa programmaticamente portatore. Innanzitutto ripartiamo dall'affermazione di John Clum: il testo «sfida gli eterosessuali nel pubblico a osservare con occhi gay, e allo stesso tempo spinge gli uomini gay a essere quei rivoluzionari che la nostra posizione sociale ci permette di essere». <sup>15</sup> L'opera mostra tutti i tratti di quella che Dyer chiama «cultura gay radicale», e soprattutto «l'abilità di guardare criticamente alle nostre esperienze senza essere colpevolizzanti, di essere auto consapevoli piuttosto che descritti dall'esterno», e quindi passare da oggetto a soggetto del discorso. <sup>16</sup> Insomma, ha un carattere spiccatamente programmatico e ideologico concepito all'interno di una prospettiva gay. Questa prospettiva è chiaramente illustrata da David Halperin a proposito della politica queer di Foucault:

Ciò che senz'altro condivido con Foucault è il problema di come, in quanto uomo, accademico e intellettuale pubblico gay, posso acquistare e mantenere l'autorità di parlare, di essere ascoltato e di essere preso sul serio *senza* negare o mettere fra parentesi il mio essere gay. <sup>17</sup>

In una conversazione con Michael Cunningham nel 1994, Kushner chiarisce il suo senso identitario: «Io voglio essere considerato uno scrittore gay. Ciò che mi preoccupa è che quando io scrivo opere dove non ci sono gay, io voglio che comunque mi si consideri alla stessa maniera uno scrittore gay perché credo che comunque derivi da una sensibilità gay, una sensibilità omosessuale [...] Io spero di poter essere uno scrittore omosessuale anche quando non ci saranno persone gay nelle mie opere». <sup>18</sup> E naturalmente a ciò aggiunge che vuole essere considerato uno scrittore ebreo, e americano, anzi degli stati del sud. Dunque, il punto di vista identitario è fondamentale. Kushner però non ripropone una figura di autore assoluto padrone dell'opera, dichiara invece come l'opera è il frutto di un sistema di coordinate culturali di diverso tipo, di diversa provenienza, frutto di comunità differenti che agiscono nella persona dell'autore e attraverso di essa si esprimono.

Il testo di *Angels in America*, appare clamorosamente programmatico. Fin dalle prime scene imposta temi che seguirà poi nello scorrere le sue due parti. Anzi, più

<sup>14</sup> Prendo la frase inglese da una dichiarazione dello stesso autore: «I wrote it, and it doesn't pretend to any omniscience or perfectly democratic view – it's a Jewish fag play. That's the starting point for it», Bruce McLeod, *The Oddest Phenomena in Modern History*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 81.

<sup>15</sup> John M. Clum, *Still Acting Gay...* cit., p. 249.

<sup>16</sup> Richard Dyer, *The culture of queers* cit., p. 22. Cfr. anche il già menzionato intervento Antonio Pizzo, *Essere visto e vedere...* cit.

<sup>17</sup> David M. Halperin, *San Foucault. Verso un'agiografia gay*, tr. it. Flavia Monceri, Edizioni ETS, Pisa 2013, p. 21.

<sup>18</sup> *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 69.

precisamente, i temi portanti sono elencati uno a uno nelle prime quattro scene: ebraismo e viaggio, politica e mormonismo, allucinazione e abbandono, omosessualità e AIDS. Questi temi si presentano in ordine di apparizione come elementi di base, per poi essere combinati nell'intreccio (per esempio, il mormonismo e l'omosessualità).

### *Ebraismo e viaggio*

L'opera intreccia numerose questioni dell'ebraismo moderno, ne utilizza i miti religiosi, ed esibisce soprattutto una prospettiva ebraica per le questioni legate all'omosessualità e ai diritti LGBT. D'altronde, lo stesso autore afferma che il proprio percorso di accettazione/affermazione identitaria omosessuale ha fatto tesoro della formazione ebraica.<sup>19</sup>

Gli strumenti drammatici più evidenti per introdurre l'ebraismo sono, naturalmente, alcuni personaggi (il rabbino Isidor Chemelwitz, Louis, Roy, Ethel), ma, a ben vedere, esistono anche alcuni più sostanziali dispositivi del discorso che affondano le proprie radici nella cultura ebraica. Ad esempio, Alisa Solomon nota che l'opera «è satura d'immagini e idee ebraiche [...] le sue nozioni di angeli, paradiso e aldilà sono, come quelle ebraiche, sardoniche e spettacolari [...] l'enfasi è sulla condotta etica umana sulla terra».<sup>20</sup>

Una più puntuale analisi della presenza dell'ebraismo nell'opera è stata condotta da Omer-Sherman che riesce a rivelare temi profondi oltre il più consueto parallelo tra ebrei e omosessuali in quanto storicamente emarginati e discriminati. La sua analisi lascia emergere influenze culturali più ampie. Ad esempio: Prior il protagonista ammalato di AIDS, anche se non è ebreo appare modellato sulla figura dei profeti carismatici dell'ebraismo; l'idea di movimento e cambiamento, più volte citata nel testo, è debitrice più al mito di Abramo che a quello di Ulisse; tutti i riferimenti religiosi non estinguono la responsabilità individuale sulla quale, invece, torna sempre l'accento del dramma. Ma è soprattutto il tema della diaspora che diventa energia e motore del cambiamento: nelle parole del rabbino, quando celebra la funzione per la morte di Sarah Ironson, nonna di Louis, il viaggio è il simbolo stesso della vita. Il rabbino si rivolge direttamente agli astanti (e implicitamente al pubblico in sala) e li invita a riflettere sulle lontane radici e la forza che esse contengono: «voi non vivete in America, questo posto non esiste, la vostra argilla proviene da qualche paese del Litvak, la vostra aria è quella delle steppe [...] Il viaggio è in voi stessi».<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Rabbi Norman J. Cohen, *Wrestling with Angels*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 217-218.

<sup>20</sup> Alisa Solomon, *Wrestling with Angels: a Jewish Fantasia*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, a cura di, *Approaching the Millenium. Essays on Angels in America*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1997, pp.118-119.

<sup>21</sup> *Angels in America, Si avvicina il millennio*, atto I, scena 1 cit., p. 14.

E così, fin dall'inizio, il pubblico percepisce che il viaggio morale che Louis dovrà affrontare, a partire dall'annuncio della malattia del suo compagno, è metafora del viaggio di tutti.<sup>22</sup>

Jonathan Freedman nota che Kushner gioca anche con gli stereotipi negativi elaborati dall'antisemitismo americano dal diciannovesimo secolo e, primo fra tutti, il parallelo tra ebreo e sessualità deviata. Proprio questi stereotipi sono il punto di partenza per la costruzione della figura del potente avvocato newyorkese Roy Cohn, descritto utilizzando metafore che erano tipiche della propaganda antisemita (i tentacoli, la volgarità, il potere, il sesso deviato).<sup>23</sup>

Dunque, i tratti dell'ebraismo, così come gli stereotipi dell'antisemitismo (l'utilizzo di cliché così ovvi nella caratterizzazione di uno dei protagonisti della vicenda, per altro omosessuale "velato"), mettono in luce il discorso identitario e culturale dal quale parte l'opera; allo stesso momento l'associazione con il tema del viaggio sottolinea il carattere trasformativo del concetto di identità, in cui è presente il carattere ossimorico del termine: da un lato l'elemento stabile e accomunante le radici, dall'altro quello mutabile, del cambiamento e delle differenze. Il carattere implicitamente dinamico di questa formulazione del concetto apre all'autore la possibilità di mettere in luce il funzionamento dei dispositivi di connotazione e classificazione (a volte di oppressione) nei discorsi politici e culturali.

#### *Politica, mormonismo*

Il tema politico esplode fin dalla seconda in scena, con tutta l'energia che Roy Cohn, il cinico ebreo affarista, il cuore violento del conservatorismo reaganiano, dedica alle sue tresche. Il discorso politico, nella sua accezione più teorica e speculativa, permea tutto il testo ma la sua apparizione è segnata dalla cifra dell'affarismo e del cinismo: una dualità attestata dalle figure di Roy e dell'onesto mormone puritano, Joe Pitt. Ma l'azione politica è colta anche come processo di formazione della comunità. Le paure di Prior, i discorsi fumosi del suo infedele fidanzato Louis, il pragmatismo etico dell'infermiere Belize, il cinismo selvaggio e vitale di Roy, le indecisioni di Joe giovane in carriera, sono gli spunti per riflettere sul concetto di democrazia e cittadinanza. Ma, soprattutto è politica l'ambizione che permea tutta

<sup>22</sup> Cfr. R. Omer-Sherman, *Jewish/Queer: Thresholds of Vulnerable Identities in Tony Kushner's Angels in America*, «Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies», 25, 4, 2007, pp. 78-98; R. Omer-Sherman, *The Fate of the Other in Tony Kushner's Angels in America*, «Melus», 32, 2, 2007, pp. 7-30.

<sup>23</sup> La relazione tra ebreo e devianza sessuale è esplicita nell'America degli anni Venti, e viene riconosciuta in uno dei primi interventi sul tema dell'ebraismo in *Angels in America*, J. Freedman, *Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's Angels in America*, «Proceedings of the Modern Language Association of America», 113, 1, 1998, pp. 90-102.



l'opera. Un'ambizione per altro mai rinnegata dall'autore che, anzi, ha dichiarato più volte che il suo riferimento filosofico è Walter Benjamin e, in particolare, la sua descrizione dell'*Angelus Novus* di Paul Klee.<sup>24</sup>

*Angels in America* è un'epica sulla missione dell'essere umano nel mondo, un'esplicita dichiarazione sul senso della nostra esistenza. L'ampiezza degli obiettivi indica però anche quella che David Savran definisce come fondamentale ambivalenza dell'opera. L'ambizione dell'opera corrisponde, secondo Savran, al fatto che di essa si può dire tutto e il suo contrario. Nelle opinioni del critico, ciò rende l'opera una sorta di contenitore in cui, a partire dalla descrizione dell'angelo di Benjamin (che resta il nucleo generativo dell'opera) si istituisce una dialettica di alto livello tra utopia e distopia. Fin dalla seconda scena, il testo incarna questa dialettica nei due personaggi a confronto: l'utopia religiosa e comunitaria di Joe, la distopia politica del potere per il potere di Roy. Da questa contrapposizione primaria, Savran fa dipendere l'emergenza di una intera serie di altri dualismi binari, nei quali però rintraccia anche la distanza con Benjamin: le contrapposizioni tematiche del testo raccontano di una fiducia nel progresso e nel futuro non attribuibile al modello: in *Angels in America* è sempre chiaro quale termine nel dualismo sia da preferire.<sup>25</sup> L'indubbia inclinazione verso una prospettiva di conciliazione nella comunità, rivela un caparbio ottimismo che distanzia il testo di Kushner dalla generazione che lo precede immediatamente. Ad esempio, sebbene l'autore statunitense utilizzi termini molto duri contro la politica neoconservatrice americana, e dimostri così una forte ed esplicita militanza politica che lo accomuna a Fassbinder, al contrario di quest'ultimo non ha quella che Dyer chiama «malinconia di sinistra».<sup>26</sup> Tutto sembra risolversi in un crogiolo che assimila ciò che è differente, piuttosto che selezionare ed espellere. Il testo funziona come una fucina di pensiero nella quale, come testimonia la varietà degli interventi critici, è possibile che ciascuno rintracci la propria linea tematica.

Emblema di questa dualità è il personaggio dell'angelo, innanzitutto con il suo corpo fatto di più sessi: «Regina Vagina! Ermafroditicamente Provvisto anche di un Bouquet di Falli».<sup>27</sup> È, allo stesso tempo, utopia di un mondo perfetto e distopia nella sua versione consumistica; come segnala la frase camp con la quale Prior ne accoglie l'apparizione: «Molto Steven Spielberg». L'utopia è degradata a prodotto dell'industria.<sup>28</sup> L'angelo è un personaggio molto potente dal punto di vista dram-

<sup>24</sup> Walter Benjamin descrive l'*Angelus Novus* (raffigurato in un acquerello di Paul Klee) nelle sue *Tesi di filosofia della storia*. L'interesse di Kushner per questa descrizione è ribadito in quasi tutti gli interventi critici sul testo, ed è probabile che anche il cognome del protagonista ne sia diretta conseguenza, cfr. Jamer Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., p. 54.

<sup>25</sup> Cfr. David Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism How Angels in America: Reconstructs the Nation*, «Theatre Journal», 47, 2, 1995.

<sup>26</sup> Richard Dyer, *The culture of queers* cit., p. 176

<sup>27</sup> Parte seconda, *Perestroika*, atto II, scena 2, T. Kushner, *Angel in America* cit., p. 110.

<sup>28</sup> Parte prima, *Si avvicina il millennio*, atto III, scena 8, T. Kushner, *Angel in America* cit., p. 82.

matico, e riesce a compendiare in sé vari temi (potere, sesso, religione, storia). È un personaggio contenitore nel quale si mescolano elementi molto diversi, dalla mitologia religiosa cristiana e mormone alla nozione di storia di Benjamin, dal gusto omoerotico all'estetica camp.<sup>29</sup>

Eppure la capacità dell'opera di compendiare temi diversi, insieme alla commovente fiducia che il testo ripone nella storia, e all'idea di una terra promessa (secondo Savran di matrice mormone), sono anche rivelatori di «mobilitazione di un consenso politico (mascherato da dissenso)», manifestano «l'ambivalenza dell'opera», ma soprattutto spiegano le ragioni del suo enorme successo.<sup>30</sup>

A partire dalla scena tra Roy e Joe, la coppia di affarismo politico e mormonismo, il testo propone una critica radicale non solo ai neoconservatori, ma anche al liberalismo, perché di quest'ultimo mette in discussione la cruciale opposizione pubblico/privato. La lotta di Joe per adeguare i propri atti alla morale, nella speranza che ciò salvi la propria anima dai suoi desideri più ardenti, avviene dal punto di vista della condotta pubblica che s'impone e irreggimenta le pulsioni private. Parallelamente Roy ritiene che la potenza della sua finzione pubblica sia capace di affrancarlo dalle stimmate della sua condotta privata. In entrambi i casi, la dualità pubblico/privato fonda i comportamenti dei personaggi. Il testo condanna questi comportamenti e, al contrario, promuove, una visione organica di pubblico e privato, in linea con le idee del movimento gay e lesbico, in cui i due termini non sono posti in modo distinto ma sono invece momenti della stessa identità sociale.

Roy Cohn, il personaggio che introduce il tema politico in modo più vivido, quasi esplode nelle mani dell'autore. Non c'è alcun dubbio nella volontà di rappresentarlo come il simbolo del male e, nelle parole di Louis, «è la stella polare della malvagità umana, è il peggior essere umano che sia mai vissuto, non è neppure umano».<sup>31</sup> Eppure, proprio questa sua disumanità lo mostra in qualche modo divino, grandioso, e rende più complessa la sua uscita di scena: lo vedremo morire due volte (morte inscenata e morte reale), e poi lo incontreremo tra gli angeli mentre, sempre al telefono, si propone come avvocato difensore di un Dio colpevole. Funziona come modello di omofobia proprio perché incarnato da un personaggio che fa sesso con gli uomini, e dimostra quanto il discorso sull'omofobia sia complesso e sfuggente, difficile da contenere nei limiti che gli vengono abitualmente assegnati: mai del

<sup>29</sup> La figura dell'angelo è discussa ampiamente in quasi tutti i saggi che si occupano del testo (qui citati nelle note); soprattutto la lotta con l'angelo rivela il tema omoerotico, in particolare l'iconografia di Giacobbe e l'Angelo, sia nel dipinto di Eugène Delacroix (1860) sia nella statua di Hendrik C. Andersen (1911). Cfr. la lista di «immagini alate omo-erotiche» in Richard Dyer, *Now You See It*, Routledge, London & New York 2003, p. 18.

<sup>30</sup> David Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism How Angels in America Reconstructs the Nation*, «Theatre Journal», 47, 2, 1995, p. 221.

<sup>31</sup> Parte seconda *Perestroika*, atto IV, scena 3, T. Kushner, *Angels in America* cit., p. 140.

tutto controllabile (come per l'antisemitismo). Proprio perché spinosi e pervasivi, i concetti di omofobia e antisemitismo affascinano Kushner, spingendolo a creare una figura mitica di malvagio sul modello shakespeariano di Riccardo III o Jago.<sup>32</sup> Sia la predica del rabbino (scena 1, atto I), sia il momento in cui Joe reclama il rispetto per le proprie idee religiose (scena 2, atto I), introducono ai miti e alle leggende della Bibbia che sembrano ispirare anche l'organizzazione dell'opera. Così come esiste una diversità tra il dio del vecchio testamento (crudele e violento) e quello del nuovo (umano e clemente), così il testo presenta un dio che cambia tra *Si avvicina il millennio* (il dio violento della malattia e del dolore) e *Perestroika* (un dio fuggitivo e distratto).<sup>33</sup> Allo stesso modo, la prima parte è impregnata di ebraismo, riassunto nel modo rapido in cui il rabbino liquida Louis che cerca conforto per l'idea di lasciare Prior, mentre la seconda è debitrice al cristianesimo, all'idea di rivelazione.<sup>34</sup> L'apparizione dell'Angelo, ad esempio, è un'Annunciazione di tradizione cristiana e cattolica rivisitata in chiave gay, un'annunciazione queer. Il finale di *Perestroika* presenta un messia umano di un mondo nuovo e riconciliato, con i suoi apostoli (Belize, Hannah, Louis). La stessa idea di conciliazione tramite l'affermazione delle differenze, ricorda Freedman, e il tema della rinascita che permea l'ultima scena, sembrano far virare il testo più decisamente verso la narrativa cristiana. Il forte segno ebraico che apriva l'opera lascia il passo a un personaggio *wasp*, bianco e cristiano, Prior.<sup>35</sup>

Sia chiaro, però, che i riferimenti religiosi dei quali è percorsa l'intera opera sono trattati in una prospettiva culturale, sono le leggende che ci tengono insieme, sono prodotti dell'uomo e come tali possono essere oggetto di un discorso critico. L'angelo iper-sessuato/a, il messia riluttante, il mormone omosessuale, sono figure il cui modello si fonda sul ribaltamento straniante, sulla messa in discussione del formato culturale "normale", su una critica a ciò che si presenta, in prima istanza, indiscutibile: in altre parole, sono figure costruite su un modello queer.

<sup>32</sup> Cfr. l'intervista con Craig Lucas, *The Eye of the Storm*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 32.

<sup>33</sup> Cfr. James Miller, *Heavenquake: Queer Analogies in Kushner's America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 68; oppure Alisa Solomon, *Wrestling with Angels: a Jewish Fantasia*, in *ivi*, p. 131.

<sup>34</sup> «LOUIS Rabbino, ho il timore per i crimini che potrei commettere. RABBINO, [...] Se lei vuole confessarsi, è meglio che si cerchi un prete. LOUIS Ma non sono cattolico, sono ebreo. RABBINO Peggio per Lei, caro signore. I cattolici credono nel perdono. Gli ebrei nella colpa», Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto I, scena 5, T. Kushner, *Angel in America* cit., p. 24.

<sup>35</sup> Freedman ritiene che l'intero progetto narrativo sia sottomesso a una modello di mondo di matrice cristiana; Jonathan Freedman, *Angels, Monsters, and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's Angels in America*, «Proceedings of the Modern Language Association of America», 113, 1, 1998, pp. 90-102.

### *Allucinazione e abbandono*

Il parallelo tra solitudine e visione è descritto nei personaggi di Prior e Harper, la moglie di Joe: il primo come un messia delle religioni monoteiste, la seconda come veggente mistica. Sono presentati come territori distanti eppure le loro strade s'incroceranno più volte e questi incontri segneranno sempre un momento di verità nella storia. Sia il momento dei "sogni reciproci" (parte prima, atto I, scena 7), sia il loro incontro al centro visitatori dei mormoni (parte seconda, atto III, scena 2), sono stazioni drammatiche in cui si attesta la realtà delle cose nel corso della complicata narrazione (la malattia, il tradimento). Ma questo binomio tra allucinazione e abbandono è anche il modo per sfuggire ai lacci del dramma psicologico. Seppur racconto d'innamoramenti e desideri, e illustrazione di polemiche politiche, il dramma intende sfuggire a un modello borghese di dramma dell'individualismo.<sup>36</sup> Le aperture al mondo magico (le allucinazioni) permettono all'autore di recuperare un senso umanistico della storia come forza della volontà comune. Proprio perché liberato dall'individualismo, Prior, nel discorso finale, può rivolgersi alla comunità del mondo perché del mondo assolutizza la voglia di vivere, travalica i confini della propria sfera personale e diventa eroe assoluto.

Nel testo, la magia è lo strumento per recuperare il mito tragico come esperienza umana assoluta. Kushner parte dalla storia particolare degli individui (gli eventi e i protagonisti degli anni Ottanta in America) e la proietta sull'orizzonte della storia umana (la «grande opera» che ci è consegnata come viatico finale). La magia è anche ciò che trapela dietro alla realtà e viceversa, creando così nella situazione drammatica uno spessore altro rispetto al sottotesto psicologico. L'apoteosi dell'allucinazione e del magico, si dispiega proprio nel finale della prima parte, quando la solitudine di Prior, che dovrà affrontare l'angelo da solo, è assoluta. A proposito di questa scena, Kushner dice: «Per cinque secondi, vedi davvero questa cosa sospesa nell'aria e dici, "È un angelo! Vedo un angelo!" Poi dici, "È solo una donna appesa a dei fili, con una ridicola parrucca," e questa duplicità è quel tipo di consapevolezza alla quale i cittadini del capitalismo devono sopravvivere e dalla quale sono costantemente allontanati».<sup>37</sup>

### *Omosessualità e AIDS*

Gli elementi fin qui descritti, soprattutto i miti religiosi, le allucinazioni, la magia permettono a un testo nato in condizioni molto specifiche (la diffusione dell'AIDS e le strategie per combatterlo) di ampliare il proprio respiro in una tematica più vasta, assicurandogli una validità che supera i problemi contingenti di cui sembra

<sup>36</sup> Si utilizza qui la definizione da György Lukács, *Il dramma moderno*, tr. it. Luisa Coeta, Sugarco, Milano 1976, p. 118.

<sup>37</sup> Tony Kushner in *The Theatre and the Barricades*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 215.

a prima vista occuparsi. Non per nulla la HBO ha deciso di produrre il film dieci anni dopo la nascita del lavoro, quando la questione dell'AIDS era già cambiata. Resta inteso che il contagio da virus HIV e i sintomi dell'AIDS sono un elemento scatenante fin dall'inizio della vicenda drammatica e restano temi portanti del testo; qui però appaiono in una prospettiva differente rispetto ad altre produzioni contemporanee come, ad esempio, il dramma *The Normal Heart* di Larry Kramer del 1985, o il film *Longtime Companion* del 1989.<sup>38</sup> In questi ultimi, l'AIDS era tematizzato secondo le coordinate dei rapporti affettivi individuali e secondo quelle della lotta politica; era motore e oggetto finale del dramma, una condizione terminale che mette in crisi l'individuo. In *Angels in America* Kushner ha programmaticamente evitato di utilizzare la malattia come strumento drammatico, per emozionare, ha inteso «creare un personaggio con l'AIDS che non fosse passivo, che non morisse alla fine, ma la cui malattia fosse tuttavia trattata realisticamente».<sup>39</sup> L'autore intraprende, con successo, una delicata operazione culturale in cui la malattia così lungamente associata al mondo gay, diviene un dispositivo del discorso per superare la definizione dell'omosessualità come comportamento sessuale: serve a metterne in luce i caratteri legati alla vita sociale, alla solidarietà e all'amore. Framji Minwalla nota che «l'AIDS è il melting pot nel quale etnicità, genere, classe, sessualità, sono tutte dissolte. Ma questa fatale infezione produce anche il suo opposto – il desiderio di vita, di andare avanti, di andare fuori e oltre la malattia».<sup>40</sup> È un obiettivo dichiarato fin dall'inizio del testo quando, nell'elegia del rabbino, l'elemento formale (il monologo) riunisce chi ascolta – attori e pubblico – in un gruppo unitario e quindi presenta l'elemento tematico (appartenenza e comunità). Se l'AIDS e l'omosessualità sono un punto di partenza, la nozione di comunità è il punto di approdo dell'opera, ed è su questo che si fonda l'ottimismo che pervade il finale.

Le vicende narrate in *Angels in America* sono esemplari e pertanto rappresentano una richiesta di partecipazione critica allo spettatore. Anche l'amore, un tema molto presente nel dramma, non è mai inscritto in un universo di consumo borghese (la coppia eterosessuale intesa come entità primaria e indipendente), ma diventa parte di un sistema identitario, comunitario. L'omosessualità dei personaggi non è tematizzata secondo il modello analitico bensì è uno strumento del discorso del quale si mette in luce il potenziale eversivo.

<sup>38</sup> *The Normal Heart* è un testo teatrale scritto da Larry Kramer il cui ampio successo ha indotto la HBO a produrlo come film tv nel 2014 per la regia di Ryan Murphy; *Longtime Companion* (apparso in Italia con il titolo *Che mi dici di Willy?*) è un film scritto da Craig Lucas e diretto da Norman René.

<sup>39</sup> Patrick R. Pacheco, *Aids, Angels, Activism, and Sex...* in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 51. Anche James Miller sembra di questa opinione: «Nessuno dei personaggi di Kushner sembra avere un “normal heart”», *Heavenquake*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 62.

<sup>40</sup> Framji Minwalla, *When Girls Collide: Considering Race in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 114.

### *La scrittura e la tecnica*

Fin qui per quanto riguarda l'ampiezza degli sguardi critici sull'opera, i temi trattati in *Angels in America*, e il modo in cui entrano in relazione con la cultura omosessuale. Per dirla nei termini di Dyer, ho inteso mostrare come il testo sia al tempo stesso prodotto e produttore di cultura queer.

Tuttavia se una cosiddetta sensibilità gay è esplicitamente riconosciuta da molti degli interventi,<sup>41</sup> la vasta produzione critica ha unicamente lavorato sui temi, sugli argomenti e sui contenuti dell'opera. Resta quindi da verificare se tale sensibilità abbia influenzato gli elementi costruttivi della scrittura drammatica, i codici formali.

È indubbio che uno studio sulla decodifica dei linguaggi del dramma potrebbe aspirare a esiti più completi se svolto in termini comparativi. Qui mi limito a un unico testo di un solo autore e quindi sono ben lungi dall'essere esaustivo. Ciononostante è possibile in via preliminare segnalare il modo in cui *Angels in America* tratta alcuni elementi già conosciuti in letteratura. Gli interventi più consolidati sulla teoria del dramma permettono, con buona approssimazione, di isolare una serie di elementi che appaiono come condizioni necessarie seppur non sufficienti per l'esistenza di ciò che la cultura occidentale individua come dramma. Questi elementi (organizzazione e segmentazione, arco drammatico, agenti, azioni, conflitto, emozioni) serviranno come griglia di analisi per le prossime pagine, dove individuo alcuni tratti della scrittura e della composizione che potrebbero essere, essi stessi, specifici di una sensibilità gay.<sup>42</sup>

### *Organizzazione e segmentazione*

Notiamo innanzitutto che il dramma, almeno nella versione che l'autore ha dato alle stampe, si presenta in una forma tradizionale, consueta, come alternanza di atti e scene in cui i personaggi sono impegnati in un fitto dialogo e svolgono diverse azioni. Il testo è diviso in due parti, concepite per essere rappresentate anche in momenti differenti. Sono composte come segue: *Si avvicina il millennio*, atto I (nove scene), atto II (dieci scene), atto III (otto scene); *Perestroika*, atto I (sette scene), atto II (due scene), atto III (cinque scene), atto IV (nove scene), atto V (dieci scene), un breve epilogo.

Ogni atto ha un titolo specifico, che raramente, riassume e il più delle volte evoca l'atmosfera, un elemento d'ispirazione, un tratto iconico. La differenza maggiore

<sup>41</sup> L'argomento ricorre in quasi tutte le interviste rilasciate da Kushner, e in modo particolare in quella con Michael Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p.75.

<sup>42</sup> Per una descrizione dell'elenco si veda il capitolo intitolato *Il dramma come sistema di regole* in Antonio Pizzo, *Neodrammatico digitale. Scena multimediale e racconto interattivo*, Accademia University Press, Torino 2013, pp. 66- 153.

consiste in un ritmo piano della prima parte fino all'apparizione dell'angelo, per poi proseguire in modo più serrato nella seconda parte (che ha avuto anche un processo di composizione più lungo). In entrambe le parti, s'incontrano alcune scene doppie (vale a dire che si svolgono contemporaneamente due eventi senza una diretta relazione diegetica). Sebbene la scrittura sia ispirata al modello multi-plot cinematografico, e in particolare a *Nashville* di Altman, il risultato appare debitore del modello televisivo seriale.<sup>43</sup> La stessa divisione in capitoli conclusi ma collegati è tipica della narrativa seriale. Seppur di antica origine, la serialità è un modello di narrativa ancora attuale per la vasta affermazione nella televisione; tanto che negli ultimi decenni è diventato tipico sia dei videogiochi sia del cinema: si pensi ai titoli blockbuster che sono divisi e distribuiti in capitoli, anche se (a volte) prodotti in una soluzione. È un modello organico alla cultura pop, alla quale *Angels in America* è incline. Michael Cunningham ricorda che l'opera partecipa non solo alla cultura cosiddetta "alta" (come si evince dai temi introdotti nelle pagine precedenti), ma trae spunti anche da quella cosiddetta "bassa", e Kushner ammette senza problemi di essere affascinato dal pop: «Ci sono moltissimi programmi televisivi che io amo [...] Il teatro è tanto parte della cultura trash quanto lo è di quella alta [...] Il teatro deve sempre funzionare come spettacolo popolare».<sup>44</sup> La parentela con la soap opera non sfugge all'autore che ricorda come ciò fosse causa di un qualche dubbio iniziale, benché, dopo essersi convinto dell'opportunità di dividere l'opera in due parti, si fosse poi sentito completamente a proprio agio con la serialità del lavoro e anzi sarebbe stato felice di poter continuare a lavorarci e aggiungere parti in futuro.<sup>45</sup> Come accade nel mondo seriale, esistono elementi ripetuti (i due inizi quasi identici con il discorso al pubblico del rabbino e quello del vecchio comunista); sospensioni che servono a proiettare l'azione verso la successiva ripresa con nuovo vigore narrativo (il finale della prima parte lascia il protagonista sospeso nell'affrontare l'angelo, e la stessa azione è ripresa dal medesimo istante nella seconda parte). Dunque si tratta di una drammaturgia da un lato distante dal teatro che Hans-Thies Lehmann definisce post-drammatico, ma dall'altro solo in apparenza tradizionale, sebbene somigliante ai lavori di Tennessee Williams.<sup>46</sup> In particolare, la scrittura drammatica di Kushner fa riferimento a una tradizione

<sup>43</sup> Kushner afferma che non solo il testo è stato strutturato come un film, ma più precisamente come *Nashville* di Altman; cfr. Kushner nell'intervista con Gordon Davidson, *A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 142.

<sup>44</sup> Kushner nell'intervista con Michel Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 63.

<sup>45</sup> Kushner in un incontro pubblico con vari artisti e intellettuali *The Theatre and the Barricades* in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 198-199.

<sup>46</sup> Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main 1999; qui leggiamo dalla edizione inglese con il titolo *Postdramatic Theatre*, Routledge, London & New York 2006.

extrateatrale, in cui sono fondamentali elementi di cultura pop televisiva (la serialità, le scene doppie, il plot multiplo su un ambiente narrativo unico e condiviso) con lo scopo di, come nota Arnold Aronson, attualizzare la tradizione drammatica alla sensibilità contemporanea in cui l'isolamento è parallelo alla continua interconnessione.<sup>47</sup> In altre parole l'organizzazione dell'opera utilizza una nozione di drammaturgia aggiornata secondo il fascino per il pop che è, a sua volta, debitore alle pratiche camp in quanto strategie di riappropriazione della cultura di massa.<sup>48</sup>

#### *Arco drammatico*

In *Si avvicina il millennio*, il titolo del primo atto *Cattive notizie* è così programmatico da ricordare i cartelli del teatro epico. Seguendo un modello consueto, la vicenda inizia con una situazione consolidata (la coppia omosessuale, il lavoro di Joe) che è sconvolta da un evento inatteso (l'AIDS, la proposta di Roy). In seguito la narrazione segue un andamento altrettanto consueto, non dissimile dal triangolo di Freytag o dalla progressione drammatica descritta nei manuali di sceneggiatura.<sup>49</sup> Trattandosi di un dramma plurale, incentrato su più vicende, gli inneschi, le cattive notizie del titolo, sono multipli: la malattia di Roy, l'incontro di Joe e Louis, le manifestazioni angeliche. Le cattive notizie agiscono come elementi scatenanti per tutti gli altri personaggi coinvolti e creano una serie di complicazioni fino a un massimo di climax che corrisponde con la fine della prima parte. Qui tutti i personaggi si trovano a un punto di svolta, sospesi verso quello che accadrà, ma anche spinti agli estremi del loro carattere: Prior ha il terrore di ciò che sta per accadere; Louis è sul punto di tradire i propri principi, Roy deve affrontare la malattia e la radiazione dall'albo; Hannah ha venduto casa per andare a New York dal figlio Joe che, a sua volta, si trova a un bivio personale e professionale; Harper ha appena dato chiari segni di follia ed è stata arrestata dalla polizia.

Da quel momento in poi assistiamo a quello che, nei termini di Freytag, è il ritorno: il movimento drammatico in cui i fili della trama definiti nella prima parte, nella seconda sono intessuti e ricondotti a unità. Come dice l'autore «*Perestroika* riguar-

<sup>47</sup> Arnold Aronson, *Design for Angels in America: Envision the Millenium*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 221

<sup>48</sup> Per una discussione delle strategie culturali del camp cfr. Fabio Cleto, *Intrigo internazionale*, Il Saggiatore, Milano 2013.

<sup>49</sup> Mi riferisco alla progressione culminante nel climax indicata da Gustav Freytag il cui lavoro fu pubblicato con il titolo *Technik des Dramas* a Lipsia dall'editore Berlag vod G. Birzel nel 1863; da me consultato nella ristampa anastatica della traduzione inglese di Elias J. MacEwan, *Technique of the Drama* del 1899 Freedomia Books, Amsterdam 2005. Per la progressione, il riferimento più evidente è Robert McKee, *Story. Substance, Structure, and the Principles of Screenwriting*, HarperCollins, New York 1997, del quale è stata pubblicata una traduzione italiana da International Forum, Roma 2000.



da il ritorno di tutti alla loro realtà».<sup>50</sup> Tutti i personaggi affrontano (e in alcuni casi risolvono) le tensioni della prima parte. Esempio è la lotta di Prior con l'angelo che avvia la storia verso il suo finale. Ed è anche la ragione per cui, in questa seconda parte, il personaggio di Belize, il fulcro morale del dramma, è più attivo: è l'ago che ricompone i fili della trama, attraverso il quale le varie vicende trovano una composizione.

La progressione della vicenda avanza in modo tanto stabile e continuo da apparire esemplare. Nel panorama della drammaturgia moderna riconosciamo questa progressione nella cinematografia americana con il genere del melodramma hollywoodiano (e in particolar modo l'opera di Douglas Sirk).<sup>51</sup> La stessa passione di Kushner per Tennessee Williams è più che altro un segnale per leggere questa struttura come una citazione di narrative americane classiche. Non è senza un pizzico d'ironia che la speranza di Prior nel finale «La Grande Opera ha inizio» può essere letta come una citazione del celeberrimo «Domani è un altro giorno» in *Via col vento*.<sup>52</sup> E naturalmente questo modello sopravvive nel mondo del melodramma operistico che è, a sua volta, legato alla cultura gay per vari motivi che possiamo riassumere con due riferimenti; da un lato, la rilevanza che Sontag gli attribuisce nelle sue note; dall'altro, la diffusione del termine inglese "opera queen" e del suo equivalente italiano "melochecca" più volte utilizzato da Arbasino.<sup>53</sup> Questa citazione dell'andamento del melodramma (nella sua duplice accezione), nel testo di Kushner, diventa un ammiccamento alla cultura omosessuale.

### *Agenti*

«I drammaturghi del secolo scorso impiegavano varie tecniche per presentare personaggi e situazioni gay. Uno degli strumenti, il "trasferimento", l'atto di nascondere punti di vista e situazioni gay dietro la maschera dell'eterosessualità, era il più notato dai critici».<sup>54</sup> James Fisher si riferisce a un esercizio consolidato, e non scomparso, nel quale lo spettatore, mediamente esperto, tenta di individuare

<sup>50</sup> Kushner nell'intervista con Patrick R. Pacheco, *AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 58.

<sup>51</sup> Cfr. Lucy Fischer, a cura di, *Imitation of Life*, Rutgers University Press, New Jersey 1991.

<sup>52</sup> Sulla sensibilità gay per il melodramma come genere cinematografico cfr. John Mercer, Martin Shingler, *Melodrama: Genre, Style, and Sensibility*, Columbia University Press, Columbia, 2014.

<sup>53</sup> Cfr. Susan Sontag, *Contro l'interpretazione*, tr. it. Ettore Capriolo, Mondadori, Milano 1967; Alberto Arbasino, *Grazie per le magnifiche rose*, Feltrinelli, Milano 1965. Si veda la voce "melochecca" in Daniele Del Pozzo, Luca Scarlini, a cura di, *Gay. La guida italiana in 150 voci*, Mondadori, Milano 2006; oppure l'importante intervento di D. Daolmi e E. Senici, «L'omosessualità è un modo di cantare»: il contributo queer all'indagine sull'opera in musica, «Il saggiautore musicale», VII, 1, 2002, pp. 137-178.

<sup>54</sup> James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., p. 68.

elementi omoerotici o omosessuali in una serie di tracce spesso opportunamente disseminate dall'autore. Si tratta di una sorta di *pink-listing* teatrale in cui il discorso sull'omosessualità si riduce al nominare i personaggi che possono essere oggetto di outing. Ma queste attività spesso non vanno oltre una sorta di pettegolezzo intellettuale, come se in una cena conviviale ci divertissimo a chiacchierare delle abitudini sessuali di un conoscente.

*Angels in America* non si presta a questo esercizio. I personaggi omosessuali sono presenti esplicitamente sia nel contenuto (amano e vanno a letto con individui del proprio sesso), ma anche nella forma mediante l'atto della citazione. Scorrendo il testo, infatti, notiamo che è costellato di citazioni, a cominciare dal titolo.<sup>55</sup> Ma l'autore utilizza la citazione anche per caratterizzare i dialoghi dei personaggi omosessuali, spargendo frammenti culturali pop: Prior cita Spielberg alla fine della prima parte quando gli appare l'angelo «Molto Steven Spielberg», e poi cita Blanche Dubois quando, in ospedale, chiede ad Hannah «Per favore, ritorni. Sono sempre dipeso dalla gentilezza degli estranei», e poi quando si risveglia in ospedale nell'ultima parte della storia cita Dorothy nel finale del Mago di Oz :«Era un po' terribile e un po' fantastico, ma in ogni caso io continuavo a ripetere voglio andare a casa. E mi hanno mandato a casa».<sup>56</sup> Anche Luis, colui attraverso il quale partecipiamo al dramma, come ribadito in molti interventi critici, pur mostrando una minore tendenza camp, non ne è esente.<sup>57</sup> Proprio nel momento più difficile, quando inizia il suo *j'accuse* contro Joe, cita la frase iconica che segnò la caduta del maccartismo «Non ha dunque alcun ritegno, signore?».<sup>58</sup>

Belize è meno incline alla citazione perché è quello che, grazie a ciò che dicono di lui le didascalie e gli altri personaggi, possiede più decisamente i tratti dell'omosessuale camp (ha anche avuto un passato da travestito insieme a Prior). Il suo personaggio serve soprattutto da collegamento piuttosto che da motore dell'azione; è poco individualizzato e, proprio per questo, è il carattere «più morale e stabile

<sup>55</sup> Cfr. qui la nota 1.

<sup>56</sup> La prima citazione è dalla Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto III, scena 8, le altre due da Parte seconda *Perestroika*, atto V, scena 8, rispettivamente nella edizione italiana di *Angels in America* cit. a p. 82 e a p. 168.

<sup>57</sup> Luis è il personaggio in cui l'autore sembra riconoscersi, cfr. Alisa Solomon, *Wrestling with Angels: a Jewish Fantasia*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 124.

<sup>58</sup> Parte seconda *Perestroika*, atto IV, scena 8, T. Kushner, *Angels in America* cit., p. 148. La storiografia statunitense individua convenzionalmente l'inizio della caduta del Senatore Repubblicano Joseph R. McCarthy, nella sessione del 9 giugno 1954 della causa conosciuta come causa "Army-McCarthy", quando l'avvocato che rappresentava le forze armate, Joseph Welch, interruppe la controparte con la frase "Let us not assassinate this lad further, senator. You have done enough. Have you no sense of decency?"; cfr. la pagina dedicata all'evento nel sito del Senato USA, <[https://www.senate.gov/artandhistory/history/minute/Have\\_you\\_no\\_sense\\_of\\_decency.htm](https://www.senate.gov/artandhistory/history/minute/Have_you_no_sense_of_decency.htm)> (ultimo accesso: 22 novembre 2014).

dell'intera opera». <sup>59</sup> Somiglia a Orazio in *Amleto*, l'amico fidato che rappresenta, stabilizzate, tutte le caratteristiche del protagonista ma senza le crisi e in conflitti, ed è colui che ne raccoglie le confessioni e rende veri e visibili i fantasmi del protagonista per esserne poi testimone. Eppure anche Belize, quando smonta definitivamente i fumosi discorsi di Louis, ricorre a una citazione da un romanzo. <sup>60</sup>

Quando Kushner costruisce i personaggi omosessuali utilizzando la tecnica della citazione non intende mostrare specifiche ascendenze culturali dell'opera o tributare riconoscimenti a maestri e stili (anche se naturalmente ciò non è escluso); bensì si riappropria del patrimonio culturale popolare e lo trasforma. Da un lato la citazione è il modo in cui il personaggio dichiara la propria appartenenza a un ambiente culturale, ma dall'altro è anche lo strumento per rendere il personaggio stesso interprete di un testo esterno: in altre parole, per accomunarlo a un attore che recita le battute di un copione. Sebbene contengano un implicito gusto parodistico, le citazioni non sono solo lo spunto per una gag comica, ma servono a infondere elementi stranianti nei momenti drammatici. La piccola gag inserita nell'incontro del sogno reciproco tra Prior e Herper:

HARPER [...] Io sono mormone

PRIOR Io sono omosessuale

HARPER Oh! La mia Chiesa non crede agli omosessuali

PRIOR La mia Chiesa non crede ai mormoni.

è l'inserimento di una deviazione straniante in un delicato momento di rivelazione reciproca che avrebbe altrimenti spinto la scena verso la rappresentazione psicologica.

Il tessuto di citazioni, quelle palesi che abbiamo indicato – e quelle che indubbiamente potranno attirare l'attenzione di altri lettori – serve sia a chiarire che il personaggio sta agendo da un punto di vista specifico, culturalmente connotato, sia a marcare la "teatralizzazione" dei suoi atteggiamenti. Connotazione identitaria e teatralità dei comportamenti sono binari sui quali la comunità omosessuale ha costruito la propria presenza sociale. In questo modo l'autore lega i veri protagonisti a una specifica comunità piuttosto che marcarne l'individualità. Non dimentichiamo, infatti, che più personaggi sono interpretati da un singolo attore, per esplicita richiesta dell'autore che intende così renderli chiaramente parte di una comunità. <sup>61</sup> La citazione come punto di vista, la teatralizzazione dei propri atti, la comunità come luogo politico e sociale, sono le strategie drammatiche che definiscono la *queerness* dei personaggi (ancora prima dei loro gusti sessuali) e inoltre istillano una marcata qualità epica nella loro presenza.

<sup>59</sup> Framji Minwalla, *When Girl Collide: Considering Race in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 105.

<sup>60</sup> Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto III, scena 3, T. Kushner, *Angels in America* cit., p. 68.

<sup>61</sup> Tony Kushner in un'intervista con Adam Mars Jones, *Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 26.

*Azioni*

L'opera, nonostante la lunghezza, come nota Craig Lucas in un'intervista con Kushner, è molto concentrata ed economizza le risorse: lo stesso autore risponde che, in una prima bozza, la prima parte era circa quaranta pagine più lunga mentre la seconda era addirittura il doppio.<sup>62</sup> La versione definitiva è una successione rapida di azioni ed eventi. Come nota Arnold Aronson, il testo contiene pochissimi dettagli di arredamento o spazio. L'autore fornisce «solo il luogo, il personaggio e l'azione di base».<sup>63</sup> Kushner pone un forte accento su ciò che i personaggi fanno e sulle conseguenze delle loro azioni, piuttosto che indugiare nella loro psicologia. Le azioni sono costruite in modo che l'attenzione dello spettatore non sia attratta dalle conseguenze interiori bensì si concentri sulla loro portata sociale. Ad esempio, Louis abbandona Prior mentre quest'ultimo giace privo di coscienza nel letto di ospedale così che lo spettatore può osservare l'azione attraverso gli occhi dell'infermiera che, estranea alla dinamica affettiva, vede l'entità sociale del gesto e, forse, riflette sulle ragioni che lo producono. Anche le azioni irreali, magiche hanno un obiettivo, in fin dei conti, politico. Il magico è presentato insieme al reale non per suggestionare o ingannare, bensì per mostrare, svelare. I più volte citati fili che reggono l'angelo diventano apparati epici in senso brechtiano. «In *Angel in America* estraniare il nuovo reale include l'imperativo di estraniare il nuovo tipo di magia: cioè, il teatro deve rappresentare la nuova magia sociale come magia per poterla demistificare».<sup>64</sup>

Ma i personaggi sono impegnati anche in un'altra attività, ulteriore e parallela a quella più schiettamente drammatica: il continuo commento su ciò che accade, come quando assistiamo all'incontro tra Prior e l'angelo.<sup>65</sup> La scena inizia come racconto a Belize ma subito diventa anche un qui e ora. Azione e racconto coincidono, come nel caso del coito celeste:

PRIOR Oh. Oh Dio

ANGELO Il Corpo è il Giardino dell'Anima.

PRIOR Che cos'era?

<sup>62</sup> Craig Lucas, *The Eys of the Storm*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 31.

<sup>63</sup> Arnold Aronson, *Design for Angels in America: Envision the Millenium*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 219

<sup>64</sup> Martin Harries, *Flying the Angel of History*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 187. Harries sottolinea l'ascendenza brechtiana subito dopo: «Il progetto di Kushner è coerente con quello brechtiano e, come Brecht, cerca di estraniare il pubblico in una situazione postmoderna in cui gli strumenti brechtiani di demistificazione sono stati essi stessi mistificati», p. 188

<sup>65</sup> Parte seconda *Perestroika*, atto II scena 2, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 110.

ANGELO Orgasmo Plasmatico.

PRIOR Sìì, senza dubbio.

BELIZE Wow wow wow aspetta un secondo scusami per favore. Ti sei scopato quest'angelo?

PRIOR Lei ha scopato me. Lei ha... otto vagine.<sup>66</sup>

Tutti i personaggi del dramma parlano tanto, e spesso si tratta di descrizione puntuale dei propri sentimenti, della propria condizione, di ciò che provano. Osserviamo, ad esempio, il momento in cui Prior chiede conforto all'amico per quanto gli sta accadendo:

PRIOR Io sono malato. Preferisco fare cose politicamente scorrette se mi aiutano a stare meglio. Mi sembri Lou. (*Breve pausa*) Be' almeno ho la soddisfazione di sapere che è da qualche parte a macerarsi. Mi piacevano le sue sofferenze. Vederlo infilarsi la testa su per il buco del culo e rodersi il fegato per qualche enigma morale di bassa lega – il miglior spettacolo della città. E dire che mia madre mi aveva messo in guardia: quando sono le piccolezze a sconvolgerli...

BELIZE Te li ritrovi lunghi e distesi sul pavimento appena si profila all'orizzonte qualcosa di serio.

PRIOR La mamma mi aveva avvisato.

BELIZE E prima o poi i problemi arrivano.

PRIOR Ma io non l'ascoltavo.

BELIZE (*Imitando Katherine Hepburn*) Gli uomini sono come le bestie.

PRIOR (*anche lui come la Hepburn*) Della peggior specie.<sup>67</sup>

In questo pur breve estratto si vede che il protagonista è cosciente della propria condizione e di come questo influenzi il proprio comportamento. Più che di una confessione si tratta di una "chiacchiera tra amiche" nella quale Prior racconta il proprio modo di essere.<sup>68</sup> Questo sottrae l'opera all'intimismo psicologico per collocarla nell'ambito del dramma storico, dove anche l'interiorità dei personaggi è soprattutto frutto della storia e quindi si può descrivere. Se Blanche DuBois in *Un tram che si chiama Desiderio* è impegnata in una strenua operazione di rimozione, fingendo di non soffrire, oppure di non essere preda dell'alcolismo, o ancora di non desiderare gli uomini, fino all'oblio finale della malattia mentale, qui tutti sanno di che materia essi stessi sono fatti, conoscono e descrivono le proprie contraddizioni. Finanche Roy, il più 'velato' dei personaggi, impegnato in un lucido travisamento

<sup>66</sup> Parte seconda *Perestroika*, atto II scena 2, T. Kushner, *Angels in America* cit., pp. 110.

<sup>67</sup> Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto II, scena 5, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 47

<sup>68</sup> Prendo il termine "chiacchiera tra amiche" («girlfriend talk») da Verna A. Foster, *Anxieties and Influences: the Presence of Shaw in Kushner's Angels in America*, «SHAW The Annual of Bernard Shaw Studies», 22, 2002, pp. 177.

della storia e delle regole, rivendica una certa consapevolezza della propria condizione quando non nega i propri gusti sessuali ma si oppone con violenza al suo medico che lo definisce omosessuale.

ROY [...] Gli omosessuali non sono uomini che vanno a letto con altri uomini. Gli omosessuali sono uomini che dopo quindici anni di tentativi non sono usciti a far passare in consiglio uno schifo di proposta di legge contro la discriminazione. Gli omosessuali sono individui che non conoscono nessuno e che nessuno conosce. Il loro potere è uguale a zero. Questo vale anche per me, Henry? [...] no. Io ho potere. E molto. Posso tirare su questo telefono, digitare quindici numeri, e sai che ci sarà all'altro capo del filo entro cinque minuti, Henry?

HENRY Il presidente.

ROY Meglio ancora Henry. Sua moglie.

HENRY Mi stupisci.

ROY Non voglio che tu ti stupisca, voglio che tu capisca. Qui non si tratta di sofismi. E non è ipocrisia. Questa è la realtà. Ma, a differenza di quasi tutti gli altri uomini di cui lo si sa per certo, io porto alla Casa Bianca il ragazzo che mi sto chiavando e il presidente Reagan ci sorride e ci stringe la mano. Perché COSA sono dipende unicamente da CHI sono. Roy Cohn non è un omosessuale. Roy Cohn è un eterosessuale, Henry, che va in giro a scopare uomini.<sup>69</sup>

Dunque, la citazione come dichiarazione di un punto di vista e il racconto come storicizzazione delle individualità psicologiche, lavorano similmente per provocare e attivare lo sguardo critico e partecipato dello spettatore. Entrambe si fondano su una continua enunciazione del proprio ruolo che presuppone la presa di coscienza della propria identità. Le azioni dei protagonisti sono intrinsecamente ispirate da una dichiarazione identitaria che non riguarda più solo le scelte sessuali bensì un disvelamento più generale, esistenziale: si mostrano al mondo e agli altri. L'esperienza del "coming out of the closet", costitutiva della cultura omosessuale, diventa la condizione ontologica dei protagonisti<sup>70</sup>.

### *Conflitto*

Kushner ritiene che la sceneggiatura cinematografica sia più vicina al romanzo di quanto lo sia la scrittura teatrale «perché ha più a che fare con la narrativa che con i dialoghi, che invece son proprio la materia del teatro».<sup>71</sup> Altrove ha dichiarato che il dramma non procede per causa-effetto come nella narrativa, e ha invece come

<sup>69</sup> Parte prima *Si avvicina il millennio*, atto I, scena 9, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 36.

<sup>70</sup> Cfr. il fondamentale saggio di Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, University of California Press, Berkeley 2008.

<sup>71</sup> Kushner nell'intervista con Gordon Davidson, *A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 139.

elemento specifico il dialogo, e pertanto si basa sulla contraddizione, non sulla logica causale.<sup>72</sup> I temi di *Angels in America*, la religione, la politica, la solitudine, l'omosessualità, la stessa idea di storia, sono rappresentati in termini di conflitto. Anche l'idea d'identità non è pacificata nel testo: «sessualità, genere, razza, non si mettono insieme senza conflitto e contraddizione».<sup>73</sup>

Il testo mostra personaggi che, attraverso i conflitti, subiscono forti cambiamenti, e chiede anche se ciò significhi la creazione di fratture con gli stati precedenti o la riaffermazione di identità preesistenti e stabili.<sup>74</sup>

Il teatro stesso è citato come luogo in cui avviene lo smascheramento e si mostrano le contraddizioni, laddove, con un espediente shakespeariano, l'autore usa il modello 'mousetrap' dell'*Amleto*, nella rappresentazione del diorama al Centro Visitatori Mormone, dove, come abbiamo visto, Harper e Prior vedono la realtà della situazione in cui si trovano.<sup>75</sup>

Coerentemente con quanto detto finora, in *Angels in America* tutti i conflitti principali hanno una matrice storica, vale a dire non hanno come fonte primaria l'interiorità psicologica, non sorgono da una volontà degli individui bensì sono la reazione agli eventi della storia: l'AIDS, la politica, il lavoro, sono le forze che agiscono sulla vita dei personaggi e innescano il loro cambiamento. Anche il tormento interiore di Louis può essere ricondotto a conflitto con elementi esterni (la malattia di Prior, o l'omofobia del gruppo familiare). In questo caso la strategia di orchestrazione dei conflitti mette in secondo piano l'individualismo e produce la sensazione che la dialettica interpersonale non serva a descrivere il mondo psicologico dei personaggi bensì a raccontare la storia e gli eventi che hanno formato l'America contemporanea. Parafrasando la nota descrizione dell'angelo di Benjamin, diremo che tutti i personaggi sono colti nel momento in cui cercano di sopravvivere, di mantenere la propria umanità, all'interno di una tempesta, e questo scontro è quel progresso, la grande opera che il testo ci lascia come viatico nel finale. La storia stessa diventa personaggio attivo nel dramma, una contraddizione presente. Ethel Rosenberg, lo spettro del passato, una di quelle figure che, nelle opinioni di Szondi, rendevano epica la drammaturgia ibseniana, qui non è nascosta ma entra nel dramma, manifestandosi come un personaggio a tutto tondo, ponendo il conflitto al presente.<sup>76</sup>

<sup>72</sup> Tony Kushner, *Notes about Political Theater*, «Kenyon Review», 19, 3, 1997, pp. 19-34:19.

<sup>73</sup> Steven F. Kruger, *Identity and Conversion in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 154.

<sup>74</sup> Ivi, p. 158.

<sup>75</sup> Cfr. Martin Harries, *Flying the Angel of History*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 193.

<sup>76</sup> Cfr. James Fisher, "The Angels of Fructification", in James Fisher, a cura di, *Tony Kushner. New Essays on the Art and Politics of the Play*, McFarland, Jefferson 2006, p. 19.

Questo senso della storia generale attribuisce a tutti i conflitti una portata che va oltre i confini della vicenda narrata e produce un ulteriore effetto di epicizzazione del dramma.

### *Emozioni*

James Miller ci fornisce un utile resoconto delle emozioni suscitate dall'opera. Dopo aver visto la seconda parte così descrive ciò che provava: «esausto dall'aver riso per tre ore attraverso copiose e imbarazzanti lacrime, mi chiedevo se fossi stato testimone della nascita di una tragedia gay dallo spirito del musical (infine) o della morte comica del dibattito tra attivismo ed estetismo». <sup>77</sup>

L'ambivalenza sottolineata da Savran sul piano tematico, si ribalta sulla carica emotiva dell'opera.

Notiamo che i personaggi rappresentano quasi esclusivamente emozioni prototipiche, vale a dire provano un particolare stato emotivo diretto sempre verso un oggetto individuabile. Se, ad esempio, alcuni protagonisti cechoviani sono soffusi di un sentimento non sempre attribuibile a un oggetto specifico (spesso si tratta di una qualche malinconica insoddisfazione), oppure se Blanche DuBois sembra pervasa da un'inadeguatezza innata, in *Angels in America* le emozioni dei protagonisti sono frutto della valutazione di un'azione o di un evento preciso. Prior ha paura dell'angelo, Louis ha paura della malattia, Joe ama Louis, Ethel odia Roy, ecc. Ogni emozione è appropriata al suo oggetto e, pertanto, al variare dell'oggetto, varia l'emozione. Questo produce un'estrema varietà in tutto il dramma ed evita la persistenza di un *mood* emotivo stabile; di conseguenza, stimola nel pubblico uno spettro di emozioni molto vario. Se, come abbiamo visto, i personaggi sono sempre occupati in un costante racconto di se stessi, allo stesso modo sono impegnati in un'ostinata esposizione dei propri stati emotivi. Non nascondono mai, bensì affermano ciò che provano: amano, odiano, desiderano, temono, sono felici, sono delusi; e lo dicono. Questo rubricare emozioni è il contrario del dramma psicologico in cui le emozioni del personaggio devono essere decodificate dietro la maschera dei suoi comportamenti. Questa esposizione produce una teatralizzazione delle emozioni, non nel senso di raffreddamento o anche di denaturazione, bensì il contrario, un'accelerazione di tutte gli elementi tali da provocare un surriscaldamento emotivo. È proprio questa frenesia delle emozioni quella che Miller sembra descrivere. Teatralizzazione e surplus emotivo sono i termini che ci riconducono ancora una volta al modello melodrammatico e, da questo, a una scrittura ispirata a modelli culturali elaborati e appropriati dalla cultura omosessuale.

<sup>77</sup> James Miller, *Heavenquake...* cit. p. 56



*Epica Queer*

L'analisi fin qui condotta ci permette di apprezzare quanto il testo sia riconducibile agli elementi tradizionali del dramma, ma ha messo anche in evidenza come l'autore li coniughi in uno stile personale seguendo due direttrici: la prima fa riferimento a codici elaborati all'interno della cultura omosessuale; la seconda propone una impostazione epica, di matrice brechtiana, di quegli elementi. Il modo in cui due direttrici sono coordinate tra di loro rappresenta un contributo queer alla drammaturgia.

Non credo ci siano dubbi sul fatto che la gestione degli elementi della drammaturgia finora elencati abbia, almeno in parte, un'ascendenza brechtiana. Del resto, lo stesso autore e alcuni interventi critici hanno affermato che *Angels in America* è un dramma politico di matrice epica.<sup>78</sup> Ciò che vorrei sottolineare è che Kushner giunge al teatro politico, e a Brecht, tramite l'esperienza del Theatre of the Ridiculous di Charles Ludlam, che lui ripropone come *theatre of the fabulous*.

Se la precedente grande forma del teatro gay era il teatro del ridicolo, allora il nuovo teatro nel quale adesso tutti noi gay e lesbiche lavoriamo e stiamo creando, è qualcosa che io chiamo "teatro del favoloso".<sup>79</sup>

Charles Ludlam è stato attore e animatore, fondatore, insieme a John Vaccaro, della Ridiculous Theatrical Company a New York City nel 1967: un gruppo teatrale che riuniva i modi del teatro d'avanguardia e quelli delle drag queen in un genere pop camp molto influente nella cultura degli anni Settanta, in special modo nel glam rock.<sup>80</sup>

L'attività del gruppo era legata all'impegno del movimento LGBT ed era animata dallo stesso desiderio di visibilità e affermazione che spinse, pochi anni dopo, il 28 giugno del 1969, le drag queen e gli omosessuali dello Stonewall Inn, al Greenwich

<sup>78</sup> L'autore discute della sua passione per Brecht in Tony Kushner, *Notes about Political Theater*, «Kenyon Review», 19, 3, 1997, pp. 19-34, e nell'intervista con Carl Weber, *I Always Go Back to Brecht*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 105-124. Altri interventi, specialmente legati alla messa in scena, discutono dell'argomento, cfr. Janelle Reinelt, *Notes on Angels in America as American Epic Theatre*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, pp. 234-244. Art Borreca, "Dramaturging" the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Production of *Angels* in *ivi*, pp. 245-259. Una più generale discussione sulla politica e l'arte si trova nel dialogo tra l'autore e Susan Sontag, *On Art and Politics*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, pp. 170-187.

<sup>79</sup> Tony Kushner in una intervista con Michael Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 74.

<sup>80</sup> Cfr. David Kaufman, *Ridiculous!: The Theatrical Life and Times of Charles Ludlam*, Applause Theatre & Cinema Books, New York 2005; G W Bredbeck, *The Ridiculous Sound of One Hand Clapping: Placing Ludlam's "Gay" Theatre in Space and Time*, «Modern Drama», 39, 1, 1996, pp. 64-83.

Village di New York, a ribellarsi all'ennesimo raid della polizia. Da quel momento le identità LGBT divennero oggetto di discussione e rivendicazione politica.

Kushner sostiene che non sia possibile comprendere *L'anima buona del Sezuan* se non si comprendono i processi storici descritti da Brecht: la rapida e complicata modernizzazione di un paese dove la campagna è divorata dalla città e la disintegrazione di un sistema economico sul quale si reggeva. «Non puoi fare *Sezuan*, non puoi fare *Madre Coraggio*, a meno che tu abbia a cuore il denaro e dove il denaro va».<sup>81</sup>

Allo stesso modo potremmo parafrasare l'autore dicendo che non è possibile fare *Angels in America* a meno che si abbia a cuore l'identità e dove questa conduce. Perché nella società contemporanea i rapporti sociali non sono più direttamente riconducibili alla dialettica delle classi del secolo scorso. Anche se il potere si manifesta sempre mediante forze economiche, l'individuo – il cittadino – non può più ricorrere a quelle categorie per comprendere e gestire i rapporti di potere. Emergono nuovi attori sociali; ad esempio quelli raccolti sotto il controverso termine inglese “underclass”, quelli che in italiano potrebbero essere ricondotti a una plebe globale per la quale la collocazione sociale (e politica) non può essere contenuta nei termini di borghesia o proletariato. Si tratta di una società in cui le contrapposizioni diventano sempre più identitarie (razza, etnia, religione, orientamento sessuale). L'identità diviene un elemento di contrattazione allo stesso modo del denaro. Contrattiamo identità, e questa diviene un oggetto commerciabile laddove è bersaglio di strategie di consumo nel mercato globale. Commerciamo identità non di classe ma individuali, che pertanto sono più deboli, instabili e quindi prede di politiche e strategie di consumo e/o repressione.

Gregory W. Bredbeck, illustrando il lavoro di Ludlam, e proprio a proposito della sua influenza su *Angels in America*, scrive:

La politica teatrale di Ludlam sull'identità non intende stabilire una politica basata sull'identità bensì, nella migliore tradizione del Gay Liberation, tenta di svelare l'identità come una delle merci prodotte dalle forze sociali, uno dei luoghi tangibili che annoda e incatena insieme soggetto, soggettività e assoggettamento.<sup>82</sup>

Indubbiamente il discorso identitario di *Angels in America* è edulcorato da un generico ottimismo, che, come sembra notare John M. Clum in un recente intervento, forse concede troppo ai gusti del pubblico invece che radicalizzare le questioni.<sup>83</sup> Ma come osserva sempre Bredbeck, se è vero che non si può oblite-

<sup>81</sup> Tony Kushner in un'intervista con Carl Weber, *I Always Go Back to Brecht*, in Robert Vorlicky, *Op. cit.*, p. 115.

<sup>82</sup> Gregory W. Bredbeck, “Free[ing] the Erotic Angel”: *Performing Liberation in the 1970s and 1990s*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 279

<sup>83</sup> John M. Clums, *Where We Are Now: Love! Valour! Compassion! And Contemporary Gay Drama*, in

rare la tensione tra quelle posizioni politicamente e culturalmente radicali e altre più focalizzate sulle strategie per l'ottenimento di uguali diritti civili, è pur vero che

*Angels in America* non è intrappolato nella spaccatura tra questi due discorsi ma, piuttosto, mostra questa spaccatura come uno degli oggetti della performance. La Liberation Theory, nella sua forma più semplice, espone l'idea che le differenze sono "male", che esse rappresentano la falsa coscienza prodotta del capitalismo. La teoria dei diritti civili, nella sua forma più semplice, sostiene che le differenze sono "bene", cose da apprezzare piuttosto che ripudiare.<sup>84</sup>

Art Borreca sostiene che *Angels in America* «contrappone discorsi psicologicamente realistici al linguaggio camp stilizzato e auto-consapevole (e stilisticamente autoreferenziale); la struttura aristotelica delle singole scene (ogni scena si sviluppa in un crescendo di suspense fino al rovesciamento nel climax) contro la struttura non aristotelica (cioè epica) del dramma nel suo complesso».<sup>85</sup> Questo modo di trattare l'opera drammatica mostra debiti brechtiani. Se scorriamo *Madre Coraggio*, vediamo che ciò che Borreca afferma sulla struttura è vero anche per Brecht: i singoli episodi sono mini-drammi perfettamente costruiti e che rispondono bene agli schemi tradizionali (dal conflitto tra gli obiettivi dei personaggi nasce una tensione crescente che dà forma a un arco drammatico che raggiunge il suo picco nel climax e si chiude subito dopo). In altre parole potremmo applicare lo schema triangolare proposto da Freytag a ogni episodio del testo brechtiano ma non all'intera struttura che, invece, risponde a una tecnica epica di montaggio e giustapposizione, interrompendo il flusso dell'azione per dare spazio al ragionamento e alla critica. Abbiamo visto che *Angels in America* cita una struttura melodrammatica di modello classico (coerente con il triangolo di Freytag) ma la contamina con la durata estesa della serialità che rende l'andamento episodico. Assorbe quindi il modello brechtiano, o meglio la derivazione brechtiana mediante la lezione di *Piccola città* di Thornton Wilder.<sup>86</sup> Ma la peculiarità di *Angels in America* sta nel trattamento dei personaggi e dei dialoghi. Immaginate *Madre Coraggio* ribattere al figlio che vuole a tutti i costi arruolarsi qualcosa come «Perbacco... Molto John Wayne!», e produrremo quel corto circuito tra discorso politico e performance camp che distingue lo stile elaborato dal Kushner.

Toby Silverman Zinman, a cura di, *Terrence McNally: A Casebook*, Routledge, London & New York 2014, p. 99.

<sup>84</sup> Gregory W. Bredbeck, "Free[ing] the Erotic Angel": *Performing Liberation in the 1970s and 1990s*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 284.

<sup>85</sup> Art Borreca, "Dramaturging" *the Dialectic...*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, p. 246

<sup>86</sup> Il riferimento a Thornton Wilder è analizzato in modo puntuale da James Fisher, *The Theatre of Tony Kushner...* cit., pp. 56-57.

La natura epica di un testo teatrale presuppone un punto di vista critico. Richard Dyer sottolinea che gay e lesbiche hanno imparato nei decenni a formare al propria immagine coscientemente, a non darla come naturale; in altre parole a elaborare una performance della propria immagine.<sup>87</sup> Quest'auto-rappresentazione richiede una consapevolezza critica e quindi un punto di vista che, come modalità, è strettamente derivato della cultura gay.

Nel testo di Kushner questo punto di vista è evidenziato nello stile mediante la presenza di effetti camp che punteggiano l'intero testo, non tanto nella descrizione degli ambienti o dei costumi, quanto nelle battute dei personaggi.

Halperin, nella sua discussione su Foucault, riassume una posizione dichiaratamente politica del camp nella dialettica tra potere e libertà.

Il camp, dopotutto, è una forma di resistenza culturale interamente basata su una coscienza condivisa di essere inevitabilmente situati entro un potente sistema di significati sociali e sessuali. Il camp resiste al potere di quel sistema dall'interno per mezzo della parodia, dell'esagerazione, dell'amplificazione, della teatralizzazione e dell'interpretazione alla lettera di codici di condotta normalmente taciti – codici la cui stessa autorità deriva dal loro privilegio di non dover essere mai esplicitamente formulati, e dunque dal loro essere abitualmente immuni alla critica. (Sto pensando, per esempio, ai codici della mascolinità).<sup>88</sup>

Nel testo di Kushner non sono camp gli ambienti, l'arredamento, i vestiti; lo sono bensì i personaggi quando descrivono ciò che vedono e provano. Il punto di vista, in questo senso, implica lo spostamento dell'omosessuale da oggetto a soggetto. Sempre Halperin riconduce a Foucault l'implicazione politica di questo spostamento: «per troppo tempo [gay e lesbiche sono stati] oggetti piuttosto che soggetti dei discorsi esperti sulla sessualità».<sup>89</sup> In questa prospettiva è da intendere il disinteresse di Kushner per film come *Philadelphia*, per il quale può valere la lettura politica fornita da Halperin.

Costituendo l'omosessualità come un oggetto di conoscenza, l'eterosessualità costituisce anche se stessa come una posizione privilegiata di soggettività – come la vera condizione del sapere – e così evita di diventare un oggetto di conoscenza, il bersaglio di una possibile critica.<sup>90</sup>

Storicamente l'osservatore è sempre stato eterosessuale, in *Angels in America* l'os-

<sup>87</sup> Richard Dyer, *The culture of queers* cit., p. 44.

<sup>88</sup> David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 47.

<sup>89</sup> Ivi, p. 64.

<sup>90</sup> Ivi, p. 71. Kushner esprime il suo giudizio su *Philadelphia* in *The Theatre and the Barricades*, in *Conversation* cit., p. 208. La lontananza dell'autore da un simile prodotto è riconosciuta anche da James Miller, *Heavenquake...* cit., p. 74.

servatore è l'omosessuale. Mentre l'eterosessualità, al contrario, diventa un oggetto di conoscenza.

È stata la storia di una lunga lotta per rovesciare la collocazione discorsiva dell'omosessualità e dell'eterosessualità: per spostare l'eterosessualità dalla posizione di soggetto universale del discorso a oggetto di interrogazione e di critica, e per spostare l'omosessualità dalla posizione di un oggetto di potere/conoscenza a una posizione di legittima agenzia soggettiva – dallo status di ciò di cui si parla mentre rimane in silenzio a quello di parlante.<sup>91</sup>

Se proviamo a leggere Kushner nella prospettiva del filosofo francese, l'omosessualità non si costituisce come un comportamento sessuale da esaminare bensì come posizione culturale e politica. Da questa è possibile non solo osservare il mondo (in questo caso specifico l'America conservatrice e liberale) ma anche metterne in luce critica i meccanismi di controllo e oppressione dell'individuo.<sup>92</sup> La mole di riferimenti storici, culturali e politici che Kushner inserisce nel suo lavoro ha lo scopo di spostare dal centro dell'attenzione il comportamento sessuale dei personaggi. Sì, certo alcuni dei protagonisti hanno una sessualità omoerotica ma ciò che conduce le loro azioni sono quesiti politici e sociali, finanche una missione religiosa. Anche un tema sensibile e controverso come il contagio da HIV e la sindrome chiamata AIDS sono trasfigurate in un'esperienza che travalica la patologia e diventa addirittura mistica («la soglia della rivelazione»). E in questa trasfigurazione l'omosessualità è rivelata (anche) quale oggetto culturale e politico, tanto che Roy Cohn può cercare di manipolarla a suo piacimento.<sup>93</sup>

L'omosessuale non è tale perché pratica un sesso diverso da quello eterosessuale (secondo una logica conservatrice in cui il secondo termine, in quanto norma, non viene mai posto in discussione). E non si tratta di una prospettiva assimilatrice; anzi la contrapposizione è sempre essenziale, ma posta su altre coordinate. Ritorniamo a Halperin e Foucault:

L'identità (omo)sexuale può ora essere costituita non sostantivamente, ma in modo oppositivo, non in base a *ciò* che essa è, ma a *dove* è a *come* opera. Coloro che consapevolmente occupano tale posizione marginale, che assumono un'identità de-essenzializzata che ha carattere puramente posizionale non sono propriamente gay, ma queer.<sup>94</sup>

<sup>91</sup> David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 82. In queste pagine l'autore si riferisce puntualmente a Michel Foucault, *La storia della sessualità, Volume 1*, tr. it. Pasquale Pasquino e Giovanna Procacci, Feltrinelli, Milano 2005, e in particolare a cap. I, cap. II par 1 e 2, cap. IV par 4.

<sup>92</sup> David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 87.

<sup>93</sup> Cfr. Atsushi Pujita, *Queer Politics to Fabulous Politics in Angels in America*, in James Fisher, a cura di, *Tony Kushner: New Essays...* cit., p. 117.

<sup>94</sup> David M. Halperin, *Op. cit.*, p. 88. Poco dopo Halperin scrive: «Queer è per definizione *qualsiasi cosa* sia in contrasto con ciò che è normale, legittimo, dominante. *Non c'è niente di particolare a*

Esiste una matrice queer del testo proprio in questa volontà di ricollocare l'esperienza omosessuale. In *Angels in America* la posizione, sia essa identitaria o politica o sociale, è centrale per i personaggi. Tutti sembrano occupati a ricollocarsi al di fuori dei canoni conservatori. Fuggire o entrare in uno spazio sembra l'attività più pressante di tutti i personaggi. Agire la propria omosessualità significa sottrarla agli strumenti di oppressione e alle politiche di discriminazione. «Non possiamo stare fermi. Noi non siamo rocce, progresso, migrazione, movimento è... modernità. [...] Non possiamo *aspettare*. E aspettare cosa?».<sup>95</sup>

*cui necessariamente si riferisca*. Si tratta di una entità senza essenza. “Queer”, allora, demarca non una posizionalità di fronte a ciò che normativo – una posizionalità che non è ristretta alle lesbiche e agli uomini gay, ma è di fatto disponibile per chiunque sia o si senta marginalizzato a causa delle sue pratiche sessuali», p. 89. Su questo tema si veda anche Steven F. Kruger, *Identity and Conversation in Angels in America*, in Deborah R. Geis e Steven F. Kruger, *Op. cit.*, in particolare il passaggio a pp. 153-155.

<sup>95</sup>Prior all'assemblea delle Supreme Autorità Continentali, Parte seconda, *Perestroika*, atto V, scena 5, T. Kushner, *Angels in America* cit. p. 164.