



Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture Straniere

Dottorato di Ricerca in
Lingue, Letterature e Culture Straniere

XXIX ciclo

Coordinatrice: Prof.ssa Fausta Antonucci

After Othello, before Desdemona.
Intersezioni di razza, genere e classe in
***Harlem Duet* di Djanet Sears e**
***Desdemona* di Toni Morrison e Rokia Traoré**

Settori scientifico-disciplinari:
L-LIN/11 e L-ART/05

Dottoranda: Valentina Rapetti
Tutor: Prof.ssa Maria Anita Stefanelli
Co-tutor: Prof.ssa Maria Del Sapio Garbero

Esame finale anno accademico 2017-2018

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le persone che dal gennaio del 2014 all'ottobre del 2017 hanno contribuito in modo significativo alla realizzazione del mio progetto di ricerca sostenendomi in ogni sua fase, in particolare nei lunghi mesi e nei tanti fine settimana dedicati alla scrittura.

Nell'ambito accademico, il ringraziamento più sentito va a tutte le studiose che hanno pazientemente seguito il mio percorso, a cominciare dalla Professoressa Maria Anita Stefanelli, cui sono grata per l'attenzione e l'entusiasmo che da molti anni dimostra nei confronti dei miei interessi scientifici e delle attività di ricerca da me svolte all'interno e all'esterno dell'università. Ringrazio la Professoressa Maria Del Sapio Garbero per avermi incoraggiata a intraprendere lo studio degli adattamenti shakespeariani, per la fiducia accordatami e per l'autonomia che ha saputo concedermi nella ricerca. Sono grata alle docenti incontrate nell'ambito dei corsi Fulbright, la Professoressa Nina Silber e la Professoressa Patricia Schroeder, per avermi esortata a estendere l'orizzonte della ricerca ad ambiti che, prima di assistere ai loro seminari, non avevo tenuto nella debita considerazione. Un ringraziamento particolare va alla Professoressa Jo Anna Isaak per aver reso concretamente possibile il mio soggiorno di studio e ricerca presso la Fordham University (New York). Ringrazio la Professoressa Maddalena Pennacchia per aver attivato lo scambio Erasmus con la Faculty of Creative Industries di University of South Wales, facilitando il mio soggiorno presso l'Ateneo gallese, e la Professoressa Márta Minier per aver generosamente supervisionato il mio lavoro durante i mesi trascorsi a Cardiff. Rivolgo un ringraziamento speciale al personale bibliotecario della Fordham University, di University of South Wales e della Biblioteca di Area Umanistica "Giorgio Petrocchi" (Università degli Studi Roma Tre), in particolare alla Direttrice Manuela Riosa e a Monica Mastroddi e Rossella Spunticchia.

Nell'ambito familiare, desidero ringraziare le donne che hanno sostenuto il mio lavoro in modo totale e incondizionato, soprattutto durante le mie tre missioni all'estero; senza la loro solidarietà e l'aiuto concreto di cui mi hanno fatto dono, portare a termine questo progetto sarebbe stato impossibile. Grazie, dunque, a Graziella, a mia madre Anna, a Natalia e a Emanuela. Questa tesi appartiene anche a loro.

Ringrazio, infine, il mio compagno Gaetano, la persona migliore che abbia mai incontrato, e i nostri figli Vinicio, Marzio e Aurelio, fulcro delle nostre vite, senza i quali completare questo lavoro sarebbe stato, forse, meno complicato, ma non altrettanto avvincente e formativo.

*A Luciano, mio padre.
A Gaetano,
Vinicio, Marzio e Aurelio.*

Indice

Introduzione.....	i
I. L'ordine dei discorsi.....	1
I.1 Discorsi e controdiscorsi.....	1
I.2 Adattamento, revisione, appropriazione.....	5
I.3 Stato dell'arte.....	12
I.3.1 Intersezioni di genere e razza negli studi shakespeariani.....	18
I.3.2 Dal sesso al genere. Critica shakespeariana femminista 1975-1990..	21
I.3.3 Gli studi sulla razza nella prima modernità.....	27
I.3.4 Intersezionalità.....	33
I.4 Nota sul metodo.....	39
II. Forme teatrali.....	49
II.1 Femminismi nelle pratiche drammaturgiche e performative: teorie, strategie, intersezioni.....	49
II.1.1 Liberalismo, radicalismo, materialismo.....	51
II.2 <i>Harlem Duet</i>	60
II.2.1 <i>Harlem Duet</i> e l'estetica blues.....	60
II.2.2 La produzione teatrale dello Stratford Festival (2006).....	87
II.3 <i>Desdemona</i>	104
II.3.1 <i>Desdemona</i> e il teatro della diaspora africana.....	104
III. Reti intertestuali.....	135
III.1 <i>Harlem Duet</i>	137
III.1.1 "Trapped in history. A history trapped in me": la dimensione storica e dialogica della Blackness in <i>Harlem Duet</i>	137
III.1.2 Blackness, post-Blackness e il sogno (afro)americano.....	139
III.1.3 "I never saw the beauty in it": Blackness e post-Blackness nel duetto dialogico di Billie e Othello.....	146
III.1.4 "I had a dream": Blackness, polifonia e Signifyin(g).....	154
III.2 <i>Desdemona</i>	163
III.2.1 Revisione tropologica in <i>Desdemona</i>	163
III.2.1 Othello e il black Atlantic.....	164
III.2.2 La narrazione di Othello nell'ipotesto shakespeariano tra autobiografia e scrittura di viaggio.....	167
III.2.3 La narrazione autobiografica di Othello in <i>Desdemona</i>	170
III.2.4 Stupore, meraviglia e orrore: la "travailing history" di Othello..	177
III.2.5 Una sola umanità, due generi.....	184

IV. Race, gender, and class	186
IV.1 <i>Harlem Duet</i>	186
IV.1.1 Performing stages of resistance to racial surveillance: mobility, minstrelsy, mimicry, and miscegenation	186
IV.1.2 Intraracial conflicts and class struggles: black women and black men in <i>Harlem Duet</i>	197
IV.2 <i>Desdemona</i>	207
IV.2.1 <i>Othello</i> and the contours of kinship	207
IV.2.2 “I was your slave”: revisioning kinship in <i>Desdemona</i>	213
V. Making meaning: interviews with theatre practitioners	222
V.1 Interviewing theatre practitioners	222
V.1.1 The interview: an orientation map	223
V.1.2 Itera(c)tive interviewing	226
V.1.3 The seven stages of itera(c)tive interviewing	227
V.1.4 The interviews: a chronological map	231
V.2 <i>Harlem Duet</i>	236
V.2.1 Djanet Sears	236
V.2.2 Catching Othello’s echoes in <i>Harlem Duet</i> : a conversation on Shakespearean adaptation, blackness, and African diaspora theatre with Djanet Sears	239
V.2.3 Karen Robinson	259
V.2.4 Rubies in the crown: a conversation on racial representation in Canadian theatre with Karen Robinson	260
V.3 <i>Desdemona</i>	272
V.3.1 Peter Sellars	272
V.3.2 Staging <i>Desdemona</i> in African time: a conversation with Peter Sellars	277
V.3.3 Tina Benko	296
V.3.4 Channelling the dead: a conversation on <i>Desdemona</i> with Tina Benko	298
V.3.5 Rokia Traoré	313
V.3.6 Singing back to the Bard: a conversation on <i>Desdemona</i> with Rokia Traoré	316
Conclusionsi	323
Bibliografia.....	331

Introduzione

“After *Othello*, before Desdemona. Intersezioni di razza, genere e classe in *Harlem Duet* di Djanet Sears e *Desdemona* di Toni Morrison e Rokia Traoré” è un progetto di ricerca dottorale che ha come oggetto d’analisi due adattamenti teatrali della tragedia *Othello* di William Shakespeare, concepiti a cavallo del terzo millennio in area nordamericana. I termini ‘after’ e ‘before’, che nel titolo della tesi precedono, rispettivamente, il nome di Othello e quello di Desdemona, vanno intesi sia in senso temporale, sia con valore spaziale. Nel caso di ‘after’, la prima accezione è fin troppo ovvia: entrambe le opere sono state elaborate circa quattrocento anni dopo la prima rappresentazione della tragedia shakespeariana, avvenuta tra il 1601 e il 1603. Sotto il profilo meramente cronologico, dunque, i due adattamenti sono successivi all’opera da cui traggono ispirazione e di cui, per dirla con Michel Foucault, indagano “il senso molteplice o nascosto” (Foucault 1979: 13). Ed è proprio questa volontà di sapere, “di dire *infine* ciò che era silenziosamente articolato” nell’ipotesto “e che tuttavia non era ancora stato detto” (Foucault 1979: 13), a saturare di un significato eminentemente spaziale la parola ‘after’; nell’elaborare un commento di natura artistica alla tragedia shakespeariana, infatti, tanto Djanet Sears quanto Toni Morrison e Rokia Traoré inseguono Othello lungo una traiettoria già tracciata, a partire dalla seconda metà dell’Ottocento, da una moltitudine di scrittrici, scrittori e teatranti afroamericani che prima di loro hanno ingaggiato confronti intertestuali e intermediali con Shakespeare e con *Othello*, dando vita a un corpus di rappresentazioni testuali e visive cui *Harlem Duet* (1997) e *Desdemona* (2012) fanno da cassa di risonanza.

Come già accennato, anche il termine ‘before’ va inteso in doppia accezione, in quanto spia di un paradigma temporale e spaziale. Se, infatti, *Harlem Duet*, la cui protagonista è la prima moglie nera di Othello, si configura come un *prequel* diacronico della tragedia del Moro di Venezia, in *Desdemona* l’eroina eponima rievoca dall’oltretomba ricordi della vita terrena antecedenti all’azione scenica di *Othello*. Per quanto riguarda, invece, la metafora spaziale insita nel ‘before’, va sottolineato che Sears e Morrison, attraverso i rispettivi gesti di appropriazione e revisione, e in quanto scrittrici di ascendenza africana segnate dalla memoria della diaspora, assumono un posizionamento femminista nero che consente loro di porsi *di fronte* (‘before’) a un personaggio femminile iconico del canone occidentale,

epitome di bianchezza, lasciando deflagrare le asimmetrie di potere tra donne bianche e donne nere, nonché tra donne appartenenti a diverse classi sociali. Nel fare ciò, le autrici ricorrono a due strategie opposte: Sears silenzia e invisibilizza Desdemona, mentre Morrison, con l'ausilio della regia di Peter Sellars, la rende ipervisibile e ne amplifica la voce; nel primo caso, lo spettatore è chiamato ad attribuire un senso all'assenza dell'eroina, nel secondo a interrogarsi sulla sua pervasiva presenza.

Il progetto di ricerca si muove in diversi ambiti di studio, ed è quindi animato da un impulso interdisciplinare che mira a integrare studi shakespeariani, studi sull'adattamento e sulla *performance*, studi sulla letteratura afroamericana e sul teatro afroamericano e afrocanadese.

Sotto il profilo metodologico, al fine di analizzare tanto i testi quanto le loro realizzazioni performative, si è scelto di adottare un approccio integrato che, oltre all'applicazione di specifiche teorie all'analisi delle opere, comprendesse anche una parte pratica di ricerca sul campo. Si è proceduto, dunque, a collocare *Harlem Duet* e *Desdemona* nei loro contesti storici, ideologici e letterari di riferimento, ma si è anche presa in considerazione la storia delle loro produzioni teatrali indagandola *in loco* e confrontando le linee di ricerca con i punti di vista di quattro artiste e di un regista direttamente coinvolti nei processi produttivi degli spettacoli.

La prospettiva teorico-analitica della tesi, come palesato nel titolo, è quella intersezionale; nello studio dei due adattamenti, viene prestata particolare attenzione al modo in cui razza, genere e classe interagiscono simultaneamente nel generare sistemi di potere e oppressione. La ricerca si alimenta di contributi teorici che hanno messo a fuoco la natura simbolica delle tre categorie, interpretandole come costrutti sociali instabili e soggetti al mutamento – nel tempo e nello spazio. Dall'elaborazione teorica di Stuart Hall (1995, 1997) e dagli studi di Matthew Desmond e Mustafa Emirbayer (2015, 2016) deriva l'accezione in cui la nozione di razza viene intesa nella trattazione, mentre per le categorie di genere e classe si è fatto ricorso, rispettivamente, ai contributi di Judith Butler (1990, 1993, 1997) e di Pierre Bourdieu (1984, 1989).

La tesi è strutturata in cinque capitoli. Nel primo, si procede a un inquadramento generale dei fenomeni di adattamento, intesi come procedure discorsive tese a rielaborare “narrazioni salienti” (Foucault 1970: 11). Oltre alle

riflessioni di Foucault (1970), si fa riferimento agli studi sul campo culturale di Bourdieu (1979, 1993, 1995), nonché ai contributi di Homi Bhabha (1994) e di bell hooks (1989, 1990, 1992) sul rapporto tra cultura egemone e contronarrazioni. Si procede a una disamina dello stato dell'arte e dell'evoluzione della critica shakespeariana femminista e degli studi sulla razza nella prima modernità dal 1965 ad oggi, al fine di circoscrivere il contesto critico all'interno del quale *Harlem Duet* e *Desdemona* sono stati concepiti.

Il secondo capitolo è dedicato all'analisi formale delle due opere. Nella prima parte, vengono illustrati i diversi modi in cui le tre maggiori correnti del femminismo (liberale, radicale, e materialista) sono confluite nelle pratiche di scrittura drammaturgica e di rappresentazione scenica del secondo Novecento; nella seconda, si rintraccia la presenza di specifiche strategie formali di matrice femminista in *Harlem Duet* e *Desdemona*, e si mettono a fuoco le modalità peculiari attraverso le quali Sears e Morrison innovano tali strategie attingendo, rispettivamente, all'estetica blues e ai principi del teatro della diaspora africana.

Nel terzo capitolo si indagano le reti intertestuali intessute dalle autrici, con un'attenzione particolare al rapporto di ascendenza che lega i due adattamenti teatrali ad alcuni ipotesti del canone afroamericano. Sebbene le tecniche compositive adottate da Sears e Morrison – nello specifico, la polifonia e la revisione tropologica – differiscano, e le citazioni e le allusioni incorporate negli ipertesti siano diverse, tanto *Harlem Duet* quanto *Desdemona* esprimono la 'doppia voce' (Gates 1988) della tradizione letteraria nera, producendo esiti retorici originali e sovversivi.

Il quarto capitolo ospita una lettura delle due opere in cui razza, genere e classe sono indagati in quanto dispositivi di potere e sistemi di classificazione simbolica sostenuti da meccanismi di distribuzione del capitale economico e culturale, nonché da pratiche discorsive e apparati di rappresentazione (Hall, Evans e Nixon 1997; L. Anderson 1997, 2008) volti a costruire e decostruire 'comunità immaginate' (B. Anderson 1983) che vengono di volta in volta dotate o private di precisi doveri, diritti e privilegi e sottoposte a specifici regimi di sorveglianza e prassi disciplinari.

Il quinto capitolo si apre con una trattazione di carattere teorico-metodologico sulla tecnica dell'*iterative interviewing* e raccoglie le biografie e le interviste fatte sul campo a soggetti coinvolti nei processi produttivi degli spettacoli; per

Harlem Duet, la drammaturga e regista Djanet Sears e Karen Robinson, protagonista della produzione teatrale del 2006 presso lo Stratford Festival (Ontario, Canada); per *Desdemona*, il regista Peter Sellars, l'attrice Tina Benko e la compositrice e *performer* Rokia Traoré.

I. L'ordine dei discorsi

I.1 *Discorsi e controdiscorsi*

Con la lezione inaugurale del dicembre 1970 presso il Collège de France, pubblicata l'anno successivo con il titolo *L'ordine del discorso*, Michel Foucault dota la comunità scientifica internazionale di un contributo fondante sui principi e sulle procedure che regolano la produzione e la distribuzione del sapere. Ragionando sulle dinamiche che disciplinano le pratiche discorsive e la loro proliferazione nelle società umane, il filosofo francese opera una distinzione preliminare tra “narrazioni salienti”, vale a dire “discorsi che sono all'origine di un certo numero di atti nuovi, di parole che li riprendono, li trasformano o parlano d'essi” e “commenti”, ossia testi “il cui unico ruolo, quali che siano le tecniche messe in opera, [è] di dire *infine* ciò che era silenziosamente articolato laggiù [...] e che tuttavia non era mai stato detto” (Foucault 1970: 11, 13). Tra le narrazioni salienti, Foucault annovera i testi letterari, mentre nella categoria dei commenti include tanto i fenomeni di adattamento creativo, quanto la scrittura critica. Nel proporre tale tassonomia, egli precisa che gerarchie testuali immutabili, date una volta per tutte, non esistono; non è affatto infrequente, infatti, che un'opera derivata finisca con l'eccedere in popolarità e prestigio l'originale da cui ha tratto ispirazione. Basti pensare – per proporre un esempio pertinente alla tesi qui presentata – alla quantità di discorsi formulati su *Gli Ecatommiti* (1565) di Giovan Battista Giraldi Cinzio, di gran lunga inferiore alla mole di commenti testuali, audiovisivi, performativi e intermediali che ogni giorno vengono elaborati su *Othello* ai quattro angoli del pianeta. Sono ormai in pochi a ricordare chi fosse l'autore ferrarese della raccolta di novelle da cui William Shakespeare trasse la trama di *Othello* e *Measure for Measure*, mentre la popolarità del Bardo, a quattro secoli dalla sua morte, non accenna a diminuire. Tuttavia – allerta Foucault – il fatto che un testo nato come commento possa soppiantare la narrazione primigenia, sostituendosi a essa nella funzione generativa, non intacca la permanenza e il funzionamento del dispositivo: ulteriori, imprevedibili commenti continuano a scaturire dal nuovo originale, che può a sua volta essere scalzato da un testo discendente.

Tali considerazioni risultano particolarmente utili ad avviare un discorso critico teso a commentare due adattamenti teatrali di *Othello*, “la tragedia d'elezione

della nostra generazione” (Pechter 2),¹ concepiti in area nordamericana a cavallo del terzo millennio, in una congiuntura storico-economica in cui gli effetti della globalizzazione neoliberista hanno costretto l’Occidente a confrontarsi quotidianamente col terrore di perdere i privilegi connessi alla propria egemonia. *Harlem Duet* (1997)² di Djanet Sears e *Desdemona* (2012)³ di Toni Morrison e Rokia Traoré sono opere teatrali che commentano – in senso foucaultiano – *Othello*. Nell’adattare la tragedia shakespeariana, le autrici sono partite da un posizionamento femminista nero che vede nell’intersezione delle categorie di razza, genere e classe la chiave di lettura del testo originale, nonché la trama sottesa alle proprie riscritture e il paradigma che ne determina le relazioni di potere tra i personaggi.

Sviluppare un commento critico sulle due opere comporta, com’è ovvio, una disamina preliminare di discorsi già formulati e di saperi già circolati. Ciò che appare meno evidente è l’opportunità di soffermarsi su tre sistemi di controllo che hanno consentito l’elaborazione, la legittimazione e la diffusione di tali discorsi e di tali saperi. Tra le procedure individuate da Foucault, se ne isolano in questa sede tre – l’autore, le società di discorso e la disciplina – al fine di palesare e circoscrivere gli ambiti discorsivi di riferimento della ricerca qui presentata. Nel modello foucaultiano, tali dispositivi non operano in modo autonomo e disgiunto; piuttosto, essi si attraversano e sostengono vicendevolmente, concorrendo a delimitare e ad arginare i discorsi, nonché a determinarne le “condizioni di apparizione, crescita e variazione” (Foucault 1970: 31).

Foucault individua nella nozione di autore un “principio di raggruppamento dei discorsi” che conferisce “unità di origine [a]i loro significati” e costituisce il “fulcro della loro coerenza” (Foucault 1970: 14). Tale assunto è particolarmente calzante se pensato in relazione a Shakespeare, autore dal profilo biografico lacunoso, i cui testi, originariamente concepiti come copioni e nella maggior parte dei casi tramandati in esemplari multipli, costituiscono oggetto di interminabili diatribe filologico-esegetiche, pur continuando a circolare in un numero inestimabile di versioni, edizioni e traduzioni che intrattengono rapporti molto

¹ Traduzione della candidata. Tutte le successive citazioni integrate nel corpo del testo, laddove tratte da opere consultate in lingua originale (inglese o francese), sono state tradotte in lingua italiana per conferire fluidità al testo. Per le citazioni tratte da opere in lingua straniera consultate in edizione italiana, ci si è attenuti alla traduzione preesistente.

² D’ora in avanti, *HD*.

³ D’ora in avanti, *D*.

variabili con gli originali. Il recente sviluppo dei *Global Shakespeare Studies*, finalizzati a indagare la circolazione del canone shakespeariano in un mondo globalizzato, ha evidenziato come il nome del più celebre drammaturgo inglese sia diventato un “logo di successo”, un “marchio”, un “fenomeno globale [...] per niente immune alle fluttuazioni economiche e alle strategie di marketing” (Massai 4).⁴ Se nell’industria teatrale, cinematografica ed editoriale, il valore iconico⁵ di Shakespeare viene utilizzato per spostare capitali e generare profitti mediante un’iperproduzione di immagini e discorsi che incoraggia la partecipazione e il consumo di massa, in ambito accademico esistono delle “«società di discorso» che hanno la funzione di conservare o proteggere dei discorsi [...] per farli circolare in uno spazio chiuso, per distribuirli solo secondo regole strette e senza che i detentori vengano spossessati da questa stessa distribuzione” (Foucault 1970: 20). I “soggetti parlanti” (Foucault 1970: 22) che producono commenti all’interno di tali società sono impegnati nel compito di organizzare la proliferazione discorsiva che avviene tanto all’interno quanto all’esterno della comunità scientifica, attribuendole una serie di significati mediante il ricorso ad approcci metodologici e analitici condivisi. L’esito di questa procedura è la sistemazione del sapere in una disciplina, vale a dire un “campo d’oggetti”, un “insieme di metodi”, un “corpus di proposizioni considerate come vere”, un “gioco di regole e di definizioni, di tecniche e di strumenti” (Foucault 1970: 15, 16) nell’ambito del quale si studiano oggetti e si producono enunciati che rispondono a un regime di verità.

Ed è proprio sul margine di negoziazione di ciò che rientra “nel vero” (Foucault 1970: 17) e che pertanto può e deve essere rilevato, discusso e diffuso in quanto patrimonio di conoscenze e saperi, che a partire dalla seconda metà degli anni Settanta si articolano i dibattiti teorici che modificano irrevocabilmente l’ordine del discorso degli studi shakespeariani. L’irruzione dei femminismi bianchi e neri, degli studi postcoloniali, delle teorie critiche della razza, dell’intersezionalità, degli studi sulla razza nella prima modernità e degli studi *queer* ha determinato smottamenti e riassetamenti multipli che di volta in volta hanno riconfigurato la disciplina nel suo insieme. È innegabile che la molteplicità

⁴ Si pensi all’uso di Shakespeare che è stato fatto durante le Olimpiadi londinesi del 2012, nonché ai flussi turistici e al movimento di merci e persone generati dall’industria teatrale su scala globale.

⁵ Sul valore iconico di Shakespeare nell’industria teatrale globale, si veda Ollson 2013.

e l'eterogeneità di tali apporti abbia contribuito alla sopravvivenza del campo di studi attraverso un'ulteriore "rarefazione dei soggetti parlanti" (Foucault 1970: 19), vale a dire una settorializzazione e specializzazione del sapere che impone l'acquisizione di strumenti analitici sempre più sofisticati a chi aspira ad accedere all'ordine del discorso. Ciò sembrerebbe avvalorare la tesi di Foucault, secondo il quale la "funzione restrittiva e costringente" del principio dell'autore e delle procedure del commento e della disciplina finisce sempre col prevalere sul loro "ruolo positivo e moltiplicatore" (Foucault 1970: 19). Lo scetticismo manicheo di Foucault non contempla eccezioni nel suo disconoscimento totale del potenziale sovversivo ed eversivo dei controdiscorsi e delle contronarrazioni. Egli, infatti, ritiene che gli ordini discorsivi vengano sempre rafforzati, e mai indeboliti, da tutto quanto accade in relazione a essi.

Se già qualche anno dopo la pubblicazione de *L'ordine del discorso* (1970) la teoria del rizoma di Gilles Deleuze e Félix Guattari (1980)⁶ indica un percorso alternativo al tracciato foucaultiano, all'inizio degli anni Novanta Pierre Bourdieu (1993; 1995) e Homi Bhabha (1994) formulano dei contributi critici che procedono nel solco di una profonda revisione del modello elaborato dal filosofo francese. Pur ammettendo che l'emergere di nuovi posizionamenti non implica una messa in discussione del potere intrinseco di ciò che egli definisce "campo culturale", Bourdieu introduce le nozioni di fluidità, assenza di gerarchia unilaterale (1993) e permeabilità del confine (1995), mentre Bhabha (1994) propone una reinterpretazione del postmoderno basata su una lettura in chiave spaziale del prefisso 'post', tutta giocata sulla metafora del margine, in cui il 'dopo' viene inteso come 'oltre':

The wider significance of the postmodern condition lies in the awareness that the epistemological 'limits' of those ethnocentric ideas are also the enunciative boundaries of a range of other dissonant, even dissident histories and voices – women, the colonized, minority groups, the bearers of policed sexualities. It is in this sense that the boundary becomes the place from which something begins its presencing in a movement not dissimilar to the ambulant, ambivalent articulation of the beyond that I have drawn out. (Bhabha 1994: 6, 7)

Nella prospettiva di Bhabha, il margine di negoziazione tra discorso egemone e controdiscorsi dissidenti è allo stesso tempo fertile soglia d'enunciazione di tutti i soggetti relegati nelle periferie della subalternità. È negli "interstizi" (Bhabha

⁶ Per uno studio sulla teoria del rizoma applicata agli adattamenti shakespeariani, si veda Lanier 2014.

1994: 4) o – per dirla con Jacques Derrida (1993) – nelle aporie della cultura dominante, che tali soggetti si posizionano e formulano i propri commenti. È da quell'al di là che contestano, pungolano e incrinano l'ordine del discorso, con lo scopo ultimo di “occuparvi una posizione di rilievo, di cui gli altri devono tener conto” (Bourdieu 1979: 429).

Gli orientamenti fin qui esposti palesano la complessità delle dinamiche che regolano i rapporti di filiazione e le contaminazioni reciproche tra “narrazioni salienti” e “commenti” (Foucault 1970: 11, 13). Ciò è valido sia per quanto concerne il binomio opera originale/adattamento, sia per le interazioni tra approcci critici consolidati e contributi eversivi all'interno delle discipline.

Spostando il fuoco sulla ricerca qui presentata, che dire dei testi che ne costituiscono l'oggetto e di quelli che ne corredano l'apparato critico, teorico e metodologico? È forse vero, come suggerisce Peter Erickson, che adattamenti teatrali come *HD* e *D* “nell'aprire una nuova strada [...] restano soggiogati al potere della vecchia storia” (Erickson 2013: 2)? È possibile che nel “dire per la prima volta quel che tuttavia era già stato detto” (Foucault 1970: 13) da Shakespeare, essi finiscano col rafforzare il principio dell'autore, anziché minarne l'autorità? E ancora, che dire della letteratura critica di riferimento? Come selezionare, declinare e impiegare gli strumenti analitici più adatti nel vastissimo e disorientante panorama degli studi shakespeariani? Come muoversi nel “gioco angusto” (Foucault 1970: 15) della disciplina? Quali posture critiche privilegiare e come rintracciarne la genealogia? La tassonomia e lo stato dell'arte illustrati nei paragrafi successivi di questo primo capitolo contengono le risposte a tali quesiti preliminari, nonché gli assunti concettuali e le ipotesi interpretative di partenza della ricerca stessa.

1.2 Adattamento, revisione, appropriazione

“È legittimo affermare che, per molti secoli, il canone shakespeariano è stato il banco di prova dei processi di adattamento. La storia delle *revisioni* fornisce un barometro culturale delle pratiche e delle politiche di *adattamento* e di *appropriazione*” (Sanders 2006: 51, *corsivo mio*). È così che, in una monografia dal titolo emblematico (*Adaptation and Appropriation*, 2006), Julie Sanders introduce i termini chiave di un dibattito accademico tutt'altro che esaurito, quello relativo alla tassonomia negli studi sugli adattamenti shakespeariani. Il fatto che la

studiosa ricorra a tre lessemi diversi per designare propaggini dello stesso fenomeno è indicativo della pluralità di posizionamenti e della vivacità intellettuale che hanno caratterizzato tale dibattito negli ultimi quattro decenni. A partire dal 1976, anno di pubblicazione di *Modern Shakespeare Offshoots* di Ruby Cohn, e in modo via via crescente dai primi anni Novanta, si è assistito a un germogliare sempre più copioso e frequente di contributi critici tesi a nominare, definire e classificare i commenti di natura creativa al canone shakesperiano. Il rigoglioso glossario desumibile da saggi e volumi dedicati⁷ comprende una grande varietà di vocaboli usati spesso in modo sinonimico, pratica che nel tempo ha generato la necessità di pervenire a una sistemazione più organica della terminologia che favorisse coerenza teorica e rigore metodologico.⁸ Sebbene parole come riscrittura, versione, parodia, riduzione o trasposizione vengano ancora utilizzate, ad oggi i termini più diffusi per definire i fenomeni di rielaborazione del canone shakesperiano, in particolare quelli concepiti in ambito teatrale, sono tre: adattamento, revisione e appropriazione. Ma cosa si intende, esattamente, quando si ricorre a queste categorie in riferimento a opere che derivano in modo più o meno diretto dai testi attribuiti al Bardo? E ancora, in quale accezione vengono impiegate tali definizioni nell'ambito della ricerca qui presentata?

Per rispondere a queste domande, è necessario anzitutto risalire alla teoria dell'intertestualità⁹ concepita da Julia Kristeva (1967) sulla base degli studi sull'intersoggettività e la polifonia di Michail Bachtin (1963), e in particolare all'interpretazione della teoria kristeviana fornita da Gérard Genette in *Palimpsestes* (1982). Se per Bachtin il testo letterario è un crocevia di voci che esprimono la compresenza di diverse soggettività in dialogo all'interno del medesimo perimetro narrativo,¹⁰ per Kristeva “ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni [ed] è assorbimento e trasformazione di un altro testo”, per cui “[a]l posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e

⁷ Ci si riferisce principalmente ai seguenti studi: Cohn 1976, Novy 1990, 1991, 1993 e 1999, Marsden 1991, Cartelli 1999, Fischlin e Fortier 2000, Sanders 2001 e 2006, Zabus 2002, Erickson 2007, Kidnie 2009, Lanier 2010 e 2014, Huang e Rivlin 2014 e Desmet e Iyengar 2015.

⁸ Fondamentali, in questo senso, le dettagliate premesse teoriche contenute nel saggio introduttivo di Fischlin e Fortier (2000) all'antologia curata dagli stessi autori. Utilissimo anche lo stato dell'arte tracciato in Desmet e Iyengar 2015.

⁹ Come testi introduttivi alla teoria dell'intertestualità nel campo letterario, si vedano Segre 1985, Polacco 1998 e Bernardelli 2000.

¹⁰ Per un'analisi della polifonia in *HD*, cfr. *infra* III.1.1, III.1.2, III.1.3 e III.1.4.

il linguaggio poetico si legge per lo meno come ‘doppio’” (Kristeva 1967: 121). Quindici anni più tardi, la doppiezza menzionata da Kristeva viene riformulata in termini più puntuali da Genette nell’ambito della sua teoria della transtestualità, un campo che include tutti gli elementi che mettono un testo “in relazione, manifesta o segreta, con altri testi” (Genette 1982: 4). Nel suo modello, il critico francese individua cinque modalità principali che regolano i rapporti tra testi; tra queste, l’ipertestualità, vale a dire la relazione di ascendenza e discendenza che permette di associare un ipotesto (o testo originario) a un ipertesto (o testo derivato). Non sorprende, dunque, che nel suo *A Theory of Adaptation* (2006) Linda Hutcheon iscriva la propria teoria dell’adattamento nel solco degli studi sull’intertestualità, precisando che “percepriamo gli adattamenti [...] come palinsesti attraverso i nostri ricordi di opere anteriori, le quali risuonano in noi malgrado la variazione”, poiché caratteristica propria di ogni adattamento “è la capacità di ripetere senza copiare, di integrare differenza e somiglianza, di essere al contempo sé stesso e l’Altro” (Hutcheon 8, 174).

Quanto esposto finora palesa la stretta relazione dialogica che unisce i testi canonici ai fenomeni di adattamento. Se, infatti, i primi forniscono un terreno comune fatto di trame, personaggi e *topoi* su cui si innestano le opere derivate, queste ultime contribuiscono in modo significativo alla sopravvivenza e alla trasmissione dei testi del passato, i quali giungono ai fruitori finali in una nuova veste. Non a caso, diversi contributi accademici pongono in evidenza l’etimologia della parola ‘adattare’, dalla cui origine tardo latina¹¹ deriva l’attuale significato di “[r]endere adatto a uno scopo determinato, applicare convenientemente a persona o cosa.”¹² Ed è proprio in questa accezione dalle sfumature evoluzioniste che oggi il termine adattamento viene impiegato nell’ambito degli studi shakespeariani per designare in senso ampio tutti i commenti di natura creativa che rielaborano in varia misura le opere dell’autore inglese, generalmente attraverso articolati processi di traduzione intersemiotica e transmediale e complesse operazioni di rilocalizzazione in diversi contesti storici, geografici, linguistici e culturali. Quello degli adattamenti shakespeariani, dunque, è un campo che include diverse forme d’arte e generi eterogenei, tra cui il romanzo, la poesia, il racconto, il *graphic*

¹¹ La parola adattamento deriva dal verbo latino *adaptāre*, composto di *ād* e *aptāre* e derivato di *āptus*, ‘adatto’.

¹² “adattare, v. tr.” 1. a. *treccani.it*. Treccani. Web. 21 luglio 2017. <<http://www.treccani.it/vocabolario/adattare/>> .

novel, il fumetto, il film (ivi compresi i film d'animazione) e il teatro, tanto nelle sue manifestazioni drammaturgiche quanto in quelle performative.¹³

La formulazione del concetto di adattamento che riflette in modo più esaustivo il senso con cui la categoria viene utilizzata nella presente ricerca è quella elaborata da Daniel Fischlin e Mark Fortier (2000):

Adaptation is a concept that can expand or contract. Writ large, adaptation includes almost any act of alteration performed upon specific cultural works of the past and dovetails with a general process of cultural recreation. More narrowly, [...] its focus is on works which, through verbal and theatrical devices, radically alter the shape and significance of another work so as to invoke that work and yet be different from it – so that any adaptation is, and is not, Shakespeare. (Fischlin e Fortier 4)

Nell'ambito della presente trattazione, dunque, *HD* e *D* vengono strategicamente raggruppati sotto la categoria degli 'adattamenti teatrali', laddove la parola 'adattamenti' indica la relazione di discendenza che ciascun ipertesto intrattiene con l'ipotesto shakesperiano, mentre l'aggettivo 'teatrale' segnala la specifica vocazione delle due opere, le quali, essendo state concepite per la scena, presentano una componente testuale che si esplica in una dimensione spettacolare. Giacché l'analisi sviluppata nei successivi capitoli tiene conto di entrambi gli aspetti, utilizzare un termine testocentrico come 'riscrittura' sarebbe stato erroneo sotto il profilo metodologico, poiché avrebbe escluso dall'orizzonte della ricerca la semiotica della *performance*, area d'indagine ineludibile in ogni studio sull'adattamento teatrale che aspiri a raggiungere un livello apprezzabile di esaustività. Come sottolineato da Fischlin e Fortier, infatti, per operare coscientemente all'interno del campo di studi è necessario tenere a mente che ogni "adattamento teatrale è un apparato intertestuale, un sistema di relazioni e citazioni non solo tra testi verbali, ma anche tra corpi che cantano e parlano, tra luci, suoni, movimenti e tutti gli altri elementi culturali che entrano in gioco in una produzione teatrale" (Fischlin e Fortier 7).

Sebbene tanto *HD* quanto *D* discendano da *Othello*, ciascun adattamento intrattiene un rapporto specifico con l'ipotesto, caratterizzato da gradi diversi e da livelli multipli di intertestualità che includono la citazione di altre fonti e

¹³ Nel suo studio su ciò che definisce come il 'problema' rappresentato dagli adattamenti shakespeariani, Kidnie (2009) sostiene che ogni produzione teatrale dei testi del Bardo, per quanto ispirata da rigore filologico e da un desiderio di fedeltà all'originale, è in realtà un adattamento, poiché, nel caso di Shakespeare, autentici 'originali', di fatto, non esistono; ogni singola edizione è il frutto di complesse operazioni di collazione e interpretazione di diversi esemplari testuali, in cui la soggettività del curatore riveste un ruolo tutt'altro che trascurabile.

l'allusione ad altri testi.¹⁴ Il testo di Morrison si sofferma sulle aporie dell'antecedente shakespeariano in quanto sedi in cui si annida il senso profondo dell'opera. La breve menzione, nella terza scena del quarto atto di *Othello*, di una donna di nome Barbary, lascia supporre che la giovane Desdemona sia stata accudita da una serva nera. Tale ipotesi diventa il perno di un adattamento in cui alcuni personaggi della tragedia shakespeariana, Desdemona *in primis*, offrono, dall'oltretomba, un punto di vista inedito sulle proprie vicende terrene. In *HD*, invece, Sears si distanzia considerevolmente dalla trama e dai personaggi di *Othello*, al fine di rilocalizzare alcuni *topoi* ed elementi tematici della tragedia shakespeariana nel sud schiavista alla vigilia della guerra civile americana e nella Harlem del 1928 e del 1996. L'adattamento di Sears, dunque, implica un distanziamento dall'ipotesto maggiore rispetto a quello di Morrison, nonché l'assunzione di una postura fortemente eversiva nei confronti dell'opera shakespeariana. Questa considerazione preliminare motiva la scelta di annoverare *HD* nella categoria delle 'appropriazioni' e *D* in quella delle 'revisioni' teatrali del canone shakespeariano. Nell'ambito della trattazione, il termine revisione è da intendersi nell'accezione conferitagli da Adrienne Rich nel saggio "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision" (1971):

Re-vision – the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction – is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of our refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name – and therefore live – afresh. [...] We need to know the writing of the past, and know it differently than we have ever known it; not to pass on a tradition but to break its hold over us. (Rich 1971: 35)

Per Morrison, la revisione di *Othello* implica una rilettura scrupolosa della tragedia informata tanto dalla scrittura di viaggio del periodo rinascimentale, quanto da alcuni testi del canone afroamericano (inclusi i romanzi dell'autrice stessa), secondo una pratica intertestuale propria della tradizione letteraria

¹⁴ Cfr. *infra* cap. III.

afroamericana e notoriamente teorizzata da Henry Louis Gates Jr. in *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1988).¹⁵

Nel caso di *HD*, una rassegna attenta degli sviluppi più recenti del dibattito sulla tassonomia nell'ambito degli studi sugli adattamenti shakespeariani,¹⁶ suggerisce che il termine più opportuno da utilizzare in riferimento all'opera di Sears è appropriazione. Una volta chiarita la sostanziale differenza dal plagio, in cui il calco dall'originale è malevolmente occultato, spesso a fini utilitaristici, studiosi e studiosi sono ormai concordi nel sostenere che i processi di appropriazione si differenziano da altre tipologie di adattamento non solo per una minore prossimità all'ipotesto, ma soprattutto per il loro intento marcatamente politico, spesso segnalato da rilocalizzazioni ardite mirate a collocare il testo shakespeariano nel contesto geografico, storico e culturale, oltre che poetico, dell'autore o autrice dell'ipertesto, nonché della relativa comunità d'appartenenza. In *HD*, Sears specula sul *topos* delle relazioni interraziali derivato da *Othello* non tanto per revisionare le note vicende della tragedia del Bardo al fine di fornire "motivazioni ipotetiche o per dare voce a personaggi minori o ridotti al silenzio" (Sanders 19), bensì per mettere a tema l'invisibilizzazione del soggetto femminile nero nel contesto nordamericano contemporaneo, col fine ultimo di restituirgli piena visibilità in un contesto teatrale – quello canadese e, per estensione, quello nordamericano e occidentale – in cui le minoranze etniche ancora stentano a trovare degli spazi di rappresentazione.¹⁷

A questo punto, giova precisare che lo studio qui presentato muove dall'assunto di base che il teatro, in quanto dominio particolare all'interno di un più ampio campo culturale (Bourdieu 1979; 1993; 1995), è sempre e inevitabilmente razzializzato. Le illuminanti ricerche di Matthew Desmond e Mustafa Emirbayer (2015; 2016) sul campo estetico in relazione all'ordine razziale negli Stati Uniti d'America, hanno messo in evidenza che i fenomeni di appropriazione artistica e culturale avvengono nell'ambito di due estetiche – una razzista, l'altra antirazzista – ontologicamente antitetiche, i cui principi conducono a esiti diametralmente opposti. Partendo dal presupposto che gli ideali di bellezza, bontà e normatività prodotti e riprodotti nell'ambito delle arti occidentali sono

¹⁵ Cfr. *infra* III.2.1.

¹⁶ Si vedano Cartelli 1999, Fischlin e Fortier 2000, Sanders 2001 e 2006, Zabus 2002, Erickson 2007, Kidnie 2009, Lanier 2010 e 2014, Huang e Rivlin 2014 e Desmet e Iyengar 2015.

¹⁷ Cfr. *infra* IV.1.2.

sistematicamente e implicitamente associati a immagini di bianchezza, spesso costruite per contrasto a rappresentazioni stereotipate e denigratorie della nerezza,¹⁸ i due sociologi americani convengono che “l’arte può riflettere, sostenere o sfidare la dominazione razziale” (Desmond e Emirbayer 2016: 286) e che pertanto bisognerebbe prestare particolare attenzione ai modi in cui le razze e le etnie vengono rappresentate, nonché alle modalità con cui le forme d’arte vengono appropriate. Non è infrequente, infatti, che artisti appartenenti a gruppi razziali dominanti s’impossessino di espressioni artistiche nate in seno a una minoranza razziale;¹⁹ in tali circostanze, gli autori parlano di appropriazione razzista, un fenomeno che riassumono nei seguenti termini:

Racist appropriation of an art form or of a cultural style weakens its political power, sometimes to the point of impotence. [...] [It] can be used as a new form of colonization, where white supremacy is strengthened by the appropriation and purposeful degradation of nonwhite cultures. The result is a kind of modern-day minstrelsy, where nonwhite culture is represented by and for the white gaze. And if the appropriated image comes to overpower the original image [...] then the distorted representation of, say, black culture soon is widely regarded as an accurate reflection of black culture. Representation becomes misrecognized as reality. [...] what disrespectful appropriators often fail to realize is this: because nonwhite art often is a cry against oppression and suffering [...] those who co-opt that art without acknowledging the suffering that helped inspire it do violence to the artists who created and the people they represent. The essence of racist appropriation is the act of taking everything but the burden, of enjoying the pleasure without even recognizing the pain. (Desmond e Emirbayer 2016: 311-13)

Per contro, accade che artisti appartenenti a una minoranza razziale – come nel caso di Sears – si appropriino di opere e forme d’arte prodotte dalla cultura egemone per riconfigurarle radicalmente, senza tuttavia denigrarle o occultarne l’origine, ma al contrario riconoscendone la matrice razziale e storica. In questi casi si parla di appropriazione antirazzista, una forma di adattamento che non solo rifiuta l’utilizzo dell’opera appropriata a fini di dominazione razziale, ma che aspira e contribuisce alla democratizzazione del campo artistico. Nell’elaborazione teorica di Desmond e Emirbayer, “l’artista (o il fruitore d’arte) antirazzista riconosce la sofferenza causata dalla dominazione razziale e, cosa ancora più importante, il ruolo che lei o lui potrebbe avere nel perpetrare tale

¹⁸ Si vedano gli imprescindibili studi di Shirley Anne Tate (2009; 2015) sul rapporto tra canone estetico e nerezza. Sul rapporto tra razza e cultura visiva nell’Inghilterra della prima modernità, si vedano Erickson e Hulse 2000. Per un contributo basato su fonti iconografiche europee contemporanee a Shakespeare, si veda K. Hall 1996.

¹⁹ Si pensi all’appropriazione di vari generi musicali di matrice afroamericana e, in particolare, del blues, da parte di artisti bianchi come Elvis Presley, i Rolling Stones e i Led Zeppelin.

sofferenza” (Desmond e Emirbayer 2016: 313). A questo proposito, è utile sottolineare che anche un artista appartenente a un gruppo dominante può praticare la propria arte secondo i principi di un’estetica antirazzista; è certamente il caso di Peter Sellars, regista di *D*, il quale nel corso della sua quarantennale carriera ha rispettosamente integrato diverse forme di teatro occidentale e orientale e attivamente sostenuto artisti teatrali appartenenti a minoranze etniche, oltre a promuovere insistentemente la formazione di compagnie multirazziali all’interno delle sue produzioni e a dirigere vari progetti di teatro comunitario.²⁰ In questo senso, la parabola artistica di Sellars riflette un impulso all’appropriazione e, più in generale, all’adattamento, informato dai principali avvenimenti, movimenti e dibattiti politici e culturali che hanno riconfigurato le discipline umanistiche a partire dalla seconda metà degli anni Settanta; come illustrato nei paragrafi successivi, femminismi e intersezionalità, teorie critiche della razza, *identity politics* e postcolonialismo risuonano vigorosamente anche in *HD* e *D*.

1.3 Stato dell’arte

Nel 2016, anno delle celebrazioni del quarto centenario della morte di Shakespeare, si è assistito a una proliferazione discorsiva sull’autore senza precedenti. In molti luoghi del mondo, persone di ogni sesso e di tante etnie, religioni, ceppi linguistici, caste e classi sociali, orientamenti sessuali e politici, sono state esposte al consumo di ‘beni shakespeariani’ nella forma di film, spettacoli teatrali, mostre, letture, progetti multimediali e altro ancora, spesso in un clima tutt’altro che ingenuo di esaltazione acritica della supposta universalità delle opere del Bardo. In ambito accademico, la comunità scientifica internazionale ha dato impulso, a livello locale e globale, a una serie di iniziative dedicate quali convegni, seminari, conferenze e pubblicazioni, occasioni d’incontro e di confronto tra studiose e studiosi di diverse affiliazioni e orientamenti impegnati tanto nel lavoro critico sul canone, quanto in una riflessione metacritica sulle modalità di selezione, organizzazione, produzione e diffusione degli oggetti del sapere. Tra i numerosi progetti editoriali che hanno avuto nel 2016 il loro punto d’approdo, se ne isolano tre che restituiscono una visione d’insieme sullo stato dell’arte da cui muove la presente ricerca.

²⁰ Per maggiori dettagli, si veda il profilo biografico/artistico di Sellars tracciato in V.3.1.

Rethinking Feminism in Early Modern Studies: Gender, Race and Sexuality (2016), curato da Ania Loomba e Melissa Sanchez, è un volume collettaneo che ospita al suo interno quattordici contributi, il cui intento condiviso è quello di far dialogare gli studi sulla prima modernità con i dibattiti teorici e politici contemporanei sulla razza, il genere e la sessualità, partendo dal presupposto che già durante il Rinascimento le tre categorie fossero strettamente interconnesse e concorressero a dare forma alle identità, nonché a generare gerarchie di potere e sistemi di oppressione. L'idea del volume nasce da una crisi percepita all'interno della critica femminista, in particolare quella applicata agli studi shakespeariani e a quelli sulla prima modernità, e si apre con una riflessione sulle questioni della razza, del genere e della sessualità che avrebbero sottratto visibilità ed efficacia alla critica del patriarcato e della subordinazione femminile promossa dal femminismo radicale della seconda ondata. L'irrompere progressivo di nuovi vettori analitici che hanno fatto deflagrare l'essentialismo attribuito al concetto di 'donna' dalle femministe bianche e di classe media, ha determinato sfasature e aggiustamenti plurimi della teoria femminista, che nel tempo si è dimostrata capace di grandi aperture e di chiusure strategiche. Come esplicitato dalle curatrici, l'obiettivo-guida del volume è "dimostrare i modi in cui gli studi sulla letteratura, la storia e la cultura nella prima modernità, possano contribuire a re-immaginare i fini, i metodi e gli oggetti di studio del femminismo nel momento storico presente" (Loomba e Sanchez 2016: pos. 6). Questa dichiarazione d'intenti fornisce una sintesi efficace dell'impulso autoriflessivo del femminismo, della sua capacità di ospitare al proprio interno istanze molteplici, nonché della sua propensione ad adattarsi a diverse congiunture storico-politiche e temperie culturali.

La riflessione metacritica di Loomba e Sanchez trova il suo corrispettivo critico in *A Feminist Companion to Shakespeare*, volume curato da Dymphna Callaghan nel 2001 e uscito in una seconda e rinnovata versione nel 2016. In uno spirito di forte continuità tra il passato e il futuro orgogliosamente rivendicato dalla curatrice nella prefazione, la raccolta ripropone, nel medesimo ordine dell'originale, tutti i diciannove saggi pubblicati nel 2001, con l'aggiunta di dieci contributi nuovi che "riflettono su ciò che c'è di nuovo nel campo [di studi] in termini di scoperte storiche e testuali, e soprattutto rispetto all'approccio analitico adottato per studiare alcune recenti *performance* e appropriazioni shakespeariane"

(Callaghan 2016: xix). I quattro saggi afferenti a questo secondo campo d'indagine sono raggruppati in un capitolo dal titolo eloquente – “Appropriating Women, Appropriating Shakespeare” – e due di essi hanno come oggetto d'analisi *D*. È essenziale rilevare che le autrici, Ayanna Thompson e Sujata Iyengar, sono due studiose nere i cui interessi scientifici risiedono in un crocevia interdisciplinare molto preciso in cui si incontrano e si contaminano vicendevolmente gli studi shakespeariani, quelli sulla razza nella prima modernità, gli studi sull'adattamento e sulla *performance*, gli studi sui femminismi neri e infine quelli sulla letteratura e cultura afroamericana. Con il suo contributo, Iyengar precisa la propria interpretazione dei termini 'adattamento' e 'appropriazione', per poi procedere con una rassegna di appropriazioni shakespeariane da parte di scrittrici afroamericane che inizia con la poesia di Phillis Wheatley e si conclude con *Citizen: An American Lyric* (2014) di Claudia Rankine. Il saggio di Thompson si concentra invece in modo pressoché esclusivo sull'opera di Morrison e Traoré e mette in campo una riflessione critica serrata sull'opportunità di utilizzare una revisione di *Othello* come veicolo per sollevare questioni legate alle condizioni di vita attuali delle donne africane nell'ambito di una produzione teatrale transnazionale e transculturale.²¹ Le perplessità di Thompson, per quanto argomentabili, derivano dalle sue indagini approfondite sul rapporto tra arti performative e semiotica della razza e in particolar modo sull'uso del *colorblind casting*²² nelle produzioni shakespeariane e nelle compagnie multiculturali.

²¹ Thompson si riferisce a un intervento di Traoré durante il simposio “*Desdemona: Dialogues across Histories, Continents, Cultures*”, tenutosi presso University of California, Berkeley, in occasione della prima tappa statunitense di *D* (26-29 ottobre 2011). Durante il simposio, Traoré parlò dei temi di alcune canzoni eseguite durante lo spettacolo (mortalità da parto, uxoricidio, discriminazione di genere), spiegando di aver tratto ispirazione dalle difficili condizioni di vita della maggior parte delle donne maliane durante il processo compositivo.

²² La pratica del *colorblind casting* ha iniziato a diffondersi nel teatro statunitense durante gli anni Cinquanta e Sessanta, quando Joseph Papp (direttore artistico del New York Shakespeare Festival), Zelda Fichlander (direttrice artistica dell'Arena Stage, Washington, DC) e il direttivo del Los Angeles Inner City Cultural Center iniziarono a promuovere delle politiche di inclusione delle minoranze che prevedevano la formazione di compagnie integrate, anche dette multirazziali. Durante gli anni Settanta e i primi anni Ottanta, il termine 'colorblind casting' veniva impiegato in modo generico per indicare varie tipologie di casting non tradizionale. Nel 1986, la Actors' Equity Association, il principale sindacato per attori degli Stati Uniti d'America, organizzò il primo Non-Traditional Casting Symposium a New York, evento che nel medesimo anno si svolse anche a Washington, Los Angeles, San Francisco e Boston. In seguito al simposio bostoniano, la Equity diede vita al Non-Traditional Casting Project (NTCP), diretto da Harry Newman e Clinton Turner Davis e finalizzato a promuovere l'inclusione delle minoranze etniche e razziali, delle donne e delle persone con disabilità in tutti i reparti dell'industria teatrale (recitazione, regia, scenografia,

La disamina pluriennale che Thompson ha condotto su questi temi nel “tentativo di favorire un dialogo onesto e sostenuto tra gli studi contemporanei sulla razza e quelli shakespeariani” (Thompson 2011: 3), è senza dubbio uno degli elementi cruciali che hanno determinato lo straordinario evento editoriale di cui la studiosa afroamericana è stata recentemente protagonista. Nell’inverno del 2016, viene pubblicata una versione aggiornata dell’importante edizione critica di *Othello* curata da Ernst A. J. Honigmann per la terza serie della collana Arden Shakespeare. Il testo, le note e gli apparati rimangono invariati rispetto al 1995, anno della prima stampa, mentre la nuova introduzione, “profondamente influenzata dagli studi sulla razza nella prima modernità, dai *performance studies* e dai *global Shakespeare studies*” (Thompson 2016: 6) è a cura di Thompson. Il fatto che l’incarico di succedere a Honigmann – seppur in modo parziale e selettivo – sia stato affidato a una donna è, di per sé, già degno di nota.²³ Vale la pena accennare che, nella terza serie della collana, solo nove testi su trentanove sono curati da donne, di cui solo sei in modo esclusivo, vale a dire senza la collaborazione di colleghi uomini.²⁴ Per quanto riguarda il genere assegnato alle donne, si riscontra una netta prevalenza di commedie e drammi romanzeschi (sei

produzione, amministrazione). Nell’ambito del NTCP, sotto il termine ombrello ‘non-traditional casting’ vennero formulate quattro sottocategorie, tra cui il ‘colorblind casting’, una pratica di attribuzione dei ruoli scenici per cui le parti vengono assegnate ad attori e attrici ignorando in modo deliberato il colore della pelle e il fatto che il personaggio sia stato originariamente pensato o scritto per una determinata tipologia fenotipica. Le altre tre tipologie sono il ‘societal casting’ (in cui razza, genere, etnia e condizione fisica vengono rappresentate in modo analogo a come appaiono nella società), il ‘conceptual casting’ (in cui la scelta di assegnare un ruolo in modo non tradizionale è deliberata e operata per veicolare una precisa visione politica), e il ‘cross-cultural casting’ (un testo viene ricollocato in un contesto geografico, storico e/o culturale diverso da quello originale). Il paradosso del ‘colorblind casting’ consiste nel fatto che, sebbene venga indicato come strumento atto ad abbattere la discriminazione nel campo teatrale, di fatto finisce per rinforzare il concetto dell’universalità del canone occidentale. Come ha notato Patrick Anderson: “theatre directors and producers will regularly use the language of Colour Blind to describe casting people of colour in mainstream, canonical texts [...] but it is rare, if not entirely unprecedented, to hear about Colour Blind casting in plays such as George C. Wolfe’s *The Colored Museum* or Suzan Lori Parks’s *The American Play*, both of which deal explicitly with the experiences of Black Americans. The logic of Colour Blind, it would seem, itself stages the liberal humanist approach as a single direction of exchange” (2013: 122). Sulla pratica del *colorblind casting*, si vedano H. Newman 1989, Deboo 1990, Pao 2010, Catanese 2011, P. Anderson 2013, Thompson 2006 e 2011.

²³ Sul ruolo marginale occupato dalle donne nel campo delle edizioni critiche dei testi shakespeariani, si vedano Taylor 2014, Weathers 2014 e Woudhuysen 2014.

²⁴ Si tratta di *As You Like It* (Juliette Dusinberre), *Macbeth* (Sandra Clark e Pamela Mason), *Much Ado About Nothing* (Claire McEachern), *Pericles* (Suzanne Gossett), *The Taming of the Shrew* (Barbara Hodgdon) e *The Two Noble Kinsmen* (Lois Potter). *Much Ado About Nothing* e *The Two Noble Kinsmen*, analogamente a quanto accaduto per *Othello*, sono stati ristampati in edizioni revisionate, rispettivamente nel 2016 e nel 2015.

sul totale), mentre l'unica tragedia affidata a una coppia di curatrici è *Macbeth*.²⁵ Quello dell'edizione critica dei testi shakespeariani è un campo a predominanza maschile come pochi altri al mondo, in quanto “la curatela costituisce [...] una forma di autorità” (Gossett 100) che ancora si stenta a riconoscere e ad attribuire a una donna. Ma ciò che rende l'ingresso di Thompson nell'Olimpo delle edizioni shakespeariane doppiamente straordinario, non è tanto il sesso cui la studiosa appartiene, quanto il colore della sua pelle, o meglio, l'intersezione dei due fattori che di norma, soprattutto se combinati, alimentano meccanismi di esclusione nei sistemi egemonici e nei relativi ordini discorsivi. Se, infatti, soprattutto a partire dagli anni Novanta, un numero sempre maggiore di donne viene chiamato a curare edizioni critiche di testi shakespeariani e a entrare a far parte dei comitati editoriali che sovrintendono a monumentali imprese di pubblicazione integrale del canone promosse da colossi dell'editoria quali la Arden, la Oxford e la Norton,²⁶ studiose e studiosi non bianchi restano esterni ed estranei a tali ambiti di produzione del sapere.²⁷ Thompson è la prima donna afroamericana ad aver scritto un'introduzione nella collana Arden Shakespeare. Ad oggi, nessuna introduzione o edizione critica ai testi shakespeariani, ad eccezione dell'*Othello* curato da Kim Hall per la Bedford/St. Martin's Press nel 2007, è stata affidata a uno studioso o a una studiosa afroamericani, latinoamericani, o di qualsiasi altra etnia, dalle maggiori case editrici che operano nel proficuo mercato internazionale delle edizioni accademiche e di quelle destinate al grande pubblico. Nel caso di Thompson, dunque, la doppia invisibilità²⁸ del soggetto femminile subalterno si fa occasione di duplice prestigio. Tuttavia, il suo ingresso come “soggetto parlante qualificato” in “regioni del discorso [...] differenziate e differenzianti”, “saldamente difese e [...] non egualmente aperte e penetrabili” (Foucault 1970: 19), è stato preceduto e preparato da almeno tre decenni di animati “conflitti tra

²⁵ Le restanti due, *Hamlet* e *Timon of Athens*, sono curate rispettivamente da Ann Thompson e Gretchen E. Minton a quattro mani con curatori uomini.

²⁶ Si veda Wayne 2014.

²⁷ Colpisce che la questione dell'assenza di studiose e studiosi non bianchi non venga mai toccata, neanche in modo tangenziale, dalle studiose che hanno pubblicato contributi sull'inaccessibilità del campo (Taylor 2014, Weathers 2014 e Woudhuysen 2014), da secoli appannaggio quasi esclusivo di uomini bianchi.

²⁸ Ci si riferisce alla formulazione di G. C. Spivack: “Within the effaced itinerary of the subaltern subject, the track of sexual difference is doubly effected. The question is [...] that, both as object of colonialist historiography and as subject of insurgency, the ideological construction of gender keeps the male dominant. If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow” (1988: 287).

principi antagonisti di legittimità [...] che hanno scongiurato qualsiasi gerarchizzazione unilaterale” (Bourdieu 1993: 43).

Libri come *Rethinking Feminism in Early Modern Studies: Gender, Race and Sexuality*, *A Feminist Companion to Shakespeare* e la nuova edizione Arden di *Othello* invitano a un ripensamento del modello foucaultiano poiché rappresentano, ognuno a suo modo, l’esito di dibattiti critici che dai margini e dagli interstizi dei discorsi dominanti si sono spostati in posizioni via via più centrali, modificando in modo graduale ma irreversibile la ricezione di un autore, il perimetro di una disciplina, la composizione di diverse “società di discorso” (Foucault 1970: 20) e, non da ultimo, l’appartenenza di genere e la provenienza etnica e culturale dei soggetti parlanti. Nel paragrafo successivo si vedrà come l’irruzione della critica femminista, degli studi postcoloniali e degli studi sulla razza nella prima modernità, abbia contribuito a estendere e modificare il panorama degli studi shakespeariani, dissodando e ampliando al tempo stesso il campo culturale nel quale si sarebbero manifestati i fenomeni di adattamento teatrale discussi in questa sede. Prima di procedere, tuttavia, è essenziale sottolineare quanto gli adattamenti stessi concorrano a modificare il modo in cui si struttura una disciplina, in quanto essi attirano attorno a sé società di discorso, generando nuovi fulcri del sapere da cui si propagano una serie di discorsi critici originali. Inoltre, i loro autori e le loro autrici, in quanto soggetti parlanti che revisionano o si appropriano di un discorso altrui, sono detentori di una funzione autoriale che sconfigura e mette in discussione tanto l’autorità quanto l’autorevolezza del loro precursore.

Sellars pecca forse di un ottimismo eccessivo nel ritenere che non sarà più possibile leggere *Othello* senza tenere in considerazione la revisione di Morrison e gli aspetti nascosti della tragedia che essa disvela.²⁹ Senza dubbio, continueranno a circolare produzioni discorsive e teatrali centrate su una lettura in chiave simbolica della nerezza e della bianchezza; produzioni che invisibilizzano la questione della razza con lo scopo di nascondere quella del razzismo. In una celebre affermazione dagli echi foucaultiani, Audre Lorde asseriva che “non è possibile demolire la casa del padrone utilizzando i suoi stessi attrezzi” (Lorde 1979: 104). Tuttavia, opere come *HD* e *D* dimostrano che è proprio a partire dalla

²⁹ Cfr. *infra* V.3.2.

decostruzione dei discorsi egemoni che si può assumere un posizionamento eversivo e lanciare uno “sguardo oppositivo” (hooks 1992: 115) che impone una re-visione del modo comune di guardare a un testo canonico.

1.3.1 Intersezioni di genere e razza negli studi shakespeariani

In “Desdemona’s Blackness”, contributo del 2008 teso a indagare gli attributi della nerezza e della bianchezza in *Othello*, Lara Bovilsky osserva che il genere e la razza nella prima modernità “non sono completamente scindibili [...] e di fatto posseggono molte caratteristiche identiche” (Bovilsky 39). La consapevolezza che le due categorie non possano essere disgiunte neanche nell’approccio critico allo studio del canone shakespeariano senza incorrere in omissioni importanti sembra oggi un dato acquisito, alla luce dei numerosi studi condotti a partire dalla fine degli anni Ottanta in cui studiosi e studiosi della prima modernità hanno speculato proprio sul nesso tra le due categorie analitiche in relazione ad alcune opere del Bardo, in particolar modo *Titus Andronicus*, *Othello*, *The Merchant of Venice* e *The Tempest*. Tuttavia, l’avvento dell’approccio intersezionale negli studi shakespeariani è stato preceduto da una lunga fase preparatoria, iniziata nel 1965 con la pubblicazione di *Othello’s Countrymen: The African in English Renaissance Drama* di Eldred Jones, e conclusasi nel 1989 con l’uscita di *Gender, Race, Renaissance Drama* di Ania Loomba, il primo titolo a impiegare congiuntamente le nozioni di genere e razza in relazione al Rinascimento. Nel quarto di secolo che separa i due volumi, l’attenzione alla categoria di razza e la riflessione su quella di genere si sono articolate e strutturate in modo indipendente, procedendo, spesso in modo intenzionale e strategico, su due traiettorie critiche parallele.

Come accennato nel paragrafo precedente, il dibattito attuale interno agli studi shakespeariani e a quelli sulla prima modernità è caratterizzato da sofisticate riflessioni metacritiche mirate a un ripensamento e a una riorganizzazione tanto degli approcci femministi e di genere, quanto di quelli che derivano i propri strumenti analitici dalle teorie critiche della razza. Un ulteriore punto di snodo è rappresentato dagli interrogativi sulle modalità di applicazione e sull’efficacia dell’intersezionalità in quanto paradigma analitico e modalità d’indagine.

In “History in the Present Tense: Feminist Theories, Spatialized Epistemologies, and Early Modern Embodiment” (2015), capitolo che anticipa i contenuti della più recente monografia *Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, Race* (2016), Valerie Traub intraprende una disamina della crisi che attualmente attraversa il femminismo negli studi shakespeariani, annoverando tra le cause principali del suo supposto declino un sentimento di disaffezione – efficacemente riassunto nella formula “been there, done that” (Traub 2015: 26) – che avrebbe colpito le sue stesse sostenitrici. Si tratta di una sensazione diffusa e sconcertante che ogni ambito disciplinare sia ormai stato toccato, che tutto sia già stato fatto, che non resti più nulla da dire e che, infine, commenti più incisivi e trainanti vengano formulati in altri contesti discorsivi, in cui il genere non viene adottato come categoria analitica d’elezione e a essere privilegiati sono altri vettori identitari e diverse tipologie di *embodiment*. Ciò avrebbe comportato una perdita di vigore intellettuale del femminismo, “già variabilmente dato per scontato, liquidato come limitato o fuori moda, considerato vittima del proprio stesso successo e [...] talvolta contestato in quanto ambito matriarcale, in opposizione al quale altri approcci si sono definiti” (Traub 2015: 27). Tra le discipline che hanno confutato il femminismo – pur tuttavia servendosene in modo selettivo e strategico – o che attualmente fanno ricorso alla categoria di genere solo in modo tangenziale o marginale, Traub (2015) e Loomba e Sanchez (2016) annoverano le teorie *queer*, la fenomenologia storica, gli studi cognitivi, la geografia culturale, l’ecocritica, la *affect theory*, i *disability studies*, gli *ethnic studies* e le teorie critiche della razza. L’avvento progressivo di nuovi ambiti disciplinari che hanno disconosciuto o rifiutato l’eredità delle teorie femministe ha indotto dunque un impulso autoriflessivo mirato da una parte a ritracciare e ribadire le genealogie plurime e l’eterogeneità primigenia della critica femminista (Callaghan 2016), dall’altra a delineare prospettive future in una direzione interdisciplinare.

Un’analoga necessità di ricapitolare la propria storia e di ridefinire il proprio orizzonte analitico nel tempo presente è emersa anche nell’ambito degli studi sulla razza nella prima modernità. Tuttavia, le motivazioni sottese a tale esigenza coincidono solo in parte con quelle che hanno determinato il gesto intellettuale delle studiosse femministe. In un recente intervento pubblicato in un numero della rivista *Shakespeare Quarterly* interamente dedicato agli studi sulla razza nella

prima modernità,³⁰ Erickson e Hall ricordano l'evento che ha portato colleghe e colleghi a maturare un'amara consapevolezza della crisi all'interno della disciplina. Nel 2013, i membri della Shakespeare Association of America si riuniscono a Toronto per un simposio. In quell'occasione, viene dedicato pochissimo spazio a contributi critici sulla razza nel canone shakespeariano. Inoltre, alcuni studiosi e studiose – noncuranti della consolidata storia accademica della disciplina, sedimentata in mezzo secolo di ricerche e autorevoli pubblicazioni – dimostrano un'ostinata resistenza a considerare la razza come una categoria analitica valida per interpretare la storia, la cultura, la letteratura e le arti visive della prima modernità. Piuttosto, quello della razza nel Rinascimento viene liquidato come un interesse del tutto anacronistico, nonostante il ruolo inopinabilmente cruciale da essa rivestito nella formazione di idee e nel consolidamento di pratiche che hanno avuto proprio nella prima modernità il loro momento d'origine. Basti pensare al concetto di nazione, costruito per opposizione rispetto a una serie di alterità; alla schiavitù, alla tratta di esseri umani e alla diaspora nera, tutti fenomeni che hanno avuto inizio nel Cinquecento; al commercio su scala globale, già abbondantemente avviato agli albori del Seicento; agli imperialismi europei, legittimati da presunzioni di inferiorità e di superiorità basate – in modo non esclusivo, ma prevalente – su procedure di gerarchizzazione fenotipica dell'umanità.

La ghetizzazione esperita durante il simposio del 2013, esasperata dalla prolungata ondata di violenza da parte della polizia statunitense ai danni di soggetti afroamericani,³¹ ha spinto studiose e studiosi della razza nella prima modernità a ridefinire i propri obiettivi di ricerca sulla base di una metodologia condivisa, con lo scopo di ribadire con forza la rilevanza delle “implicazioni politiche della disciplina, nonché il ruolo cruciale che esse rivestono nel processo analitico” (Erickson e Hall 4).³² Tale proposito è animato tanto dalla necessità di confutare le accuse di anacronismo mosse dalla corrente neostoricista, quanto dal desiderio di opporsi alla tesi sostenuta da Kiernan Ryan in *Shakespeare's Universality* (2015), in cui alle opere dell'autore inglese viene riconosciuta un'universalità che si traduce al contempo in una oblitterazione assoluta delle

³⁰ *Shakespeare Quarterly* 67.1 (2016).

³¹ Cfr. *infra* III.1.2.

³² La prima tappa è stata il simposio “Early Modern Race / Ethnic / Diaspora Studies”, organizzato dalla Shakespeare Association of America nel 2015 a Vancouver.

differenze tra passato e presente e in una negazione convinta della rilevanza della categoria di razza nel canone shakespeariano, seppur in una congiuntura storico-politica in cui “tutti ancora faticiamo penosamente tanto ad affrontare il destino specificamente razziale di Othello, quanto ad attribuirgli un senso” (Erickson e Hall 5).

I dibattiti attuali interni alla critica shakespeariana femminista e agli studi sulla razza nella prima modernità testimoniano la longevità e la vivacità intellettuale di due approcci che, seppur nati in momenti diversi e in regioni del discorso autonome e differenziate, da oltre venticinque anni incoraggiano e ospitano al proprio interno fertili scambi interdisciplinari che hanno avuto come esito “le analisi intersezionali più efficaci nell’ambito degli studi sulla prima modernità” (Traub 2016b: 30).

Ed è proprio la constatazione di tale efficacia, nonché della pervasività dei temi del genere e della razza in *Othello*, *HD* e *D*, che motivano la scelta di posizionare la ricerca qui presentata in un orizzonte intersezionale, partendo dalla premessa necessaria che – come si vedrà nei paragrafi successivi – ci è voluto molto tempo affinché la consapevolezza della profonda interconnessione e della simultaneità tra sistemi di potere sessisti e meccanismi razzisti di esclusione penetrasse e si manifestasse pienamente negli studi shakespeariani.

1.3.2 Dal sesso al genere. Critica shakespeariana femminista 1975-1990

Come efficacemente sintetizzato da Loomba e Sanchez, quella della critica femminista shakespeariana è una “storia iniziata con la sorellanza universale e finita in una serie di bisticci identitari” (Loomba e Sanchez 2016: pos. 1107). Sfasature, disallineamenti, scontri, confronti, fratture e rotture derivati da posture divergenti e spesso inconciliabili, sono riscontrabili tanto nel panorama del femminismo statunitense del secondo Novecento, quanto in seno alla comunità scientifica di orientamento femminista nell’ambito degli studi shakespeariani e di quelli sulla prima modernità. Nel presente paragrafo si passano in rassegna i momenti e i testi cruciali attraverso cui i temi, le criticità e gli snodi fondamentali del femminismo americano della seconda ondata sono penetrati nella critica shakespeariana, nonché le istanze e le strategie che ne sono rimaste temporaneamente escluse. L’analisi si riferisce principalmente al contesto accademico angloamericano. La selettività di tale scelta è motivata da

considerazioni di ordine tematico, quantitativo e qualitativo. La maggior parte dei contributi accademici più innovativi e significativi di matrice femminista sulle questioni del patriarcato e della subordinazione femminile nel canone shakespeariano sono stati prodotti e pubblicati nel Regno Unito e negli Stati Uniti. È su questo substrato discorsivo, alimentato da pratiche e movimenti intra ed extra-universitari, che si radicano fenomeni di riscrittura femminile contro-canonica che precedono *HD* e *D*, anticipandone alcune istanze. Opere come *Goodnight Desdemona (Goodmorning Juliet)* della canadese Anne-Marie Macdonald (1990) e *Desdemona: A Play about a Handkerchief* (1994) della statunitense Paula Vogel drammatizzano temi già deflagrati in altri ambiti discorsivi, ispirandosi tuttavia a un modello di femminismo radicale eminentemente antisessista che non contempla o tende a sottovalutare la differenza razziale, che è invece l'asse tematico principale delle opere di Sears e Morrison. Non si può certo negare che prima del debutto di *HD* (1997) e *D* (2011), diversi artisti afroamericani si fossero già cimentati nella stesura di adattamenti di *Othello* in chiave razziale, dando vita a quel micro-canone di testi che il critico James R. Andreas ha definito "la progenie afroamericana di *Othello*" (Andreas 39). I romanzi *Native Son* (1940) di Richard Wright e *Invisible Man* (1952) di Ralph Ellison e l'atto unico *Dutchman* (1964) di Amiri Baraka, rappresentano dei tentativi di elaborazione del "paradigma traumatico" (Andreas 39) di *Othello* che, pur partendo da un'ottica antirazzista, privilegiano il punto di vista maschile, escludendo dal proprio orizzonte poetico la donna afroamericana. In tutti gli adattamenti di *Othello* antecedenti al 1997, dunque, si riscontra un'attenzione polarizzata in modo pressoché esclusivo ed escludente o sulla donna bianca, o sull'uomo nero. Come si vedrà,³³ quello della doppia invisibilizzazione del soggetto femminile nero è un nesso cruciale della teoria intersezionale, che sin dalle sue origini ospita e promuove la messa a tema dell'insidioso angolo cieco che accomuna la retorica antisessista a quella antirazzista.

Già a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, le femministe americane della prima ondata, in lotta per l'acquisizione di alcuni diritti fondamentali, stabiliscono un'analogia strategica, ancorché "imperfetta" (Perilli 9), con gli uomini neri sottoposti a un regime di schiavitù. In questo periodo, abolizionismo ed

³³ Cfr. *infra* I.3.4.

emancipazionismo procedono di pari passo sulla base di un presupposto fondamentale: il razzismo e il sessismo sono ideologie e sistemi di dominazione basati su procedure analoghe di naturalizzazione delle differenze che comportano l'esclusione dal potere, la subalternità e l'essere oggetto di stereotipi inferiorizzanti. In questo contesto, "le disuguaglianze e le discriminazioni sono invariabilmente presentate come l'effetto di una inferiorità naturale o di una mancanza, di un limite, di un difetto originario di chi le subisce" (Bonfiglioli 26).

La comunanza di oppressione con gli uomini neri denunciata dalle suffragette statunitensi in questa prima fase di lotta alle disuguaglianze, è un tema che ricorre in modo sistematico anche nel femminismo della seconda ondata, negli anni Sessanta e Settanta. L'intento è quello di sottolineare come la differenza biologica delle donne e quella fenotipica dei neri legittimino analoghi sistemi di discriminazione e subordinazione. Vale la pena sottolineare quanto, in questa seconda fase, l'equiparazione strategica tra razzismo e sessismo risulti particolarmente funzionale a conferire visibilità, prestigio e legittimità alla protesta delle donne bianche. Il movimento antirazzista per i diritti civili detiene una forza e una credibilità radicata in decenni di battaglie e si è dotato di leader maschili di grande carisma come Malcolm X e Martin Luther King Jr., capaci di mobilitare masse e di attirare su di sé una notevole attenzione mediatica. Non sono dunque infrequenti i parallelismi imperfetti tra donne bianche e uomini neri che le femministe della *middle class* americana istituiscono nelle proprie produzioni discorsive. Opere come *The Feminine Mystique* (1963) di Betty Friedan, *The Dialectic of Sex* (1970) di Shulamith Firestone,³⁴ così come gli articoli contenuti nei numeri delle riviste pubblicate dal gruppo delle New York Radical Women tra il 1968 e il 1970,³⁵ contengono in varia misura analogie di questo tipo. Per quanto riguarda i temi messi a fuoco dal movimento, un posto di prim'ordine è senza dubbio occupato dalla critica al sistema patriarcale, ma si discute anche del ruolo della donna all'interno della famiglia mononucleare, di lavoro produttivo e riproduttivo, di diritti legati alla procreazione come la contraccezione e l'aborto, così come del solipsismo della psicoanalisi freudiana. In una fase in cui la priorità assoluta è quella di legittimare un soggetto di lotta

³⁴ Sebbene concepito in area britannica, anche *Woman's Estate* (1966) della psicoanalista inglese Juliet Mitchell avrà una grande risonanza negli Stati Uniti.

³⁵ *Notes from the First Year* (1968), *Notes from the Second Year* (1969), *Notes from the Third Year* (1970).

forte e riconoscibile, si costruiscono idee essenzialiste di ‘donna’, di ‘sesso femminile’ e di sorellanza universale che inevitabilmente stentano a trovare riscontro nella realtà³⁶ e che tuttavia si rivelano molto produttive sotto il profilo strategico, anche quando penetrano all’interno dell’accademia e della critica shakespeariana per essere impiegate come categorie analitiche.

In “Family Quarrels: Feminist Criticism, Queer Studies, and Shakespeare in the Twenty-First Century” (2016), saggio in cui viene ripercorsa, per tappe salienti legate a ricordi personali, la parabola del femminismo negli studi shakespeariani, la studiosa Coppélia Kahn rammenta che all’inizio degli anni Settanta la parola ‘genere’ non indicava che una nozione grammaticale e la critica femminista aveva a stento un nome. In *Shakespeare and the Nature of Women* (1975) di Juliet Dusinber, primo titolo a segnalare esplicitamente un approccio femminista all’analisi dei testi del Bardo, l’attenzione è tutta centrata sulla critica delle strutture familiari e sociali nel Rinascimento. Questi sono gli anni in cui la teoria femminista viene seriamente ostracizzata all’interno dell’accademia e le studioshe che vi fanno ricorso rischiano di essere estromesse dall’ordine del discorso perché le premesse analitiche da cui muovono sono ritenute prive di fondamento storico. Si delinea quindi la necessità di strutturare un approccio critico solido, saldamente ancorato alla revisione della teoria psicoanalitica.³⁷ È in questa temperie culturale che vengono pubblicati i testi fondanti della critica shakespeariana femminista. Nel 1980 esce *The Woman’s Part: Feminist Criticism of Shakespeare* (1980) curato da Gayle Greene, Carolyn Ruth Swift Lenz e Carol Thomas Neely. Nel 1981 è la volta di *Man’s Estate: Masculine Identity in Shakespeare* di Kahn, *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare* di Irene Dash e *Coming of Age in Shakespeare* di Marjorie Garber. L’anno successivo vengono pubblicati *Love’s Argument: Gender Relations in Shakespeare* di Marianne Novy, *Broken Nuptials in Shakespeare’s Plays* di Neely e *Patriarchal Structures in Shakespeare’s Drama* di Erickson. La lista di titoli è troppo estesa per essere incorporata integralmente all’interno della trattazione, tuttavia è opportuno

³⁶ A tali assolutizzazioni non è immune neanche il pensiero della differenza sessuale. Nato in Francia in seguito alla pubblicazione di *Speculum* (1974) della psicanalista belga Luce Irigaray, questo orientamento identifica nel sesso la caratteristica identitaria originaria e gerarchicamente più importante, la differenza primaria cui tutte le altre sono subordinate.

³⁷ I testi di riferimento per la revisione della teoria psicoanalitica, già auspicata da Friedan 1963, sono Dinnerstein 1977 e Chodorow 1979.

specificare che il ritmo di pubblicazione rimane molto sostenuto fino al 1998 per poi subire una flessione, senza tuttavia arrestarsi del tutto.

Il quindicennio abbondante in cui la critica shakespeariana femminista si consolida e attraversa il periodo di straordinario successo che ne sancisce la piena legittimazione va dalla metà degli anni Settanta fino ai primi anni Novanta. In questo arco temporale – come ricorda Kahn (2016) – la Modern Language Association e la Shakespeare Association of America organizzano seminari nell’ambito dei quali il canone shakespeariano viene integralmente reinterpretato in prospettiva femminista, da studiose e studiosi che sentono di appartenere a una stessa famiglia accademica, di condividere i medesimi interessi scientifici e un linguaggio critico caratterizzato da precise parole chiave, quali misoginia, famiglia, patriarcato. Si procede nell’analisi dei testi confrontando personaggi maschili e femminili nei loro ruoli sociali determinati di padri e figlie, figli e madri, mariti e mogli. Si indaga il *topos* della castità femminile e la sua pervasività nell’immaginario maschile e patriarcale. Si guarda al matrimonio come istituzione cardine del patriarcato e alla famiglia eterosessuale ed eteronormata come sua diretta emanazione. Ci si concentra sui personaggi femminili e sulla lingua utilizzata da Shakespeare per fissarli in stereotipi sessisti; talvolta, si cade nella tentazione di rispecchiarsi nelle donne immaginate dal poeta, di scorgervi riflessi della propria identità e delle differenze che solcano la società contemporanea. Si cede, dunque, a un approccio critico marcatamente influenzato da istanze radicali e identitarie, che individua nella ‘donna’ l’oggetto privilegiato – o, piuttosto, il soggetto ritrovato – della propria ricerca. Contrariamente a quanto avvenuto nel femminismo della prima e della seconda ondata, in questa fase non si stringono alleanze con coloro che hanno scelto di isolare la razza come fattore identitario predominante. La necessità strategica di focalizzare l’analisi sul soggetto femminile e sul tema dell’oppressione patriarcale non consente di stabilire analogie, per quanto imperfette, con altri soggetti subordinati sottoposti a diversi regimi di potere. Si tratta di una fase fisiologica, funzionale a demolire pratiche discorsive egemoni: mai, prima di allora, la critica shakespeariana aveva preso in considerazione la ‘donna’ e la famiglia patriarcale come oggetto di studio. Tuttavia, nell’intento di decostruire stereotipi radicati, si finisce col costruire un’idea di ‘donna’ universale, essenzialista e monolitica, un soggetto femminile dotato di una struttura fisica e psichica coerente e stabile.

Questo paradosso originale espone la critica femminista shakespeariana a una serie di attacchi che vengono formulati, già a partire dagli anni Ottanta, all'interno e all'esterno del campo di studi. Le contestazioni interne si articolano principalmente su due fronti. Da una parte, attraverso il ricorso a testi, materiali d'archivio e fonti visive, si iniziano a mettere a fuoco l'instabilità della nozione di patriarcato e lo status contraddittorio della donna rinascimentale, che pur essendo sottomessa a padri e mariti, viene obbedita da servi, serve, figli e figlie.³⁸ Si denuncia inoltre l'attenzione quasi esclusiva dedicata al canone shakespeariano e all'analisi dei drammi, a svantaggio della disamina delle ideologie della prima modernità (McLuskie 1985), e del ruolo rivestito dall' 'energia sociale' (Greenblatt 1989) nella produzione e nella circolazione dei testi. Con l'avvento del neostoricismo,³⁹ la critica femminista si arricchisce di nuovi spunti e strumenti, ma al tempo stesso va incontro a una fase di radicalizzazione dei propri assunti. Si tenta di difendere la categoria analitica di 'donna' in quanto principio unitario e assoluto, ma all'inizio degli anni Novanta i contributi sulla performatività del genere di Judith Butler comportano una svolta epocale e incontrovertibile nella teoria femminista, di cui ancora oggi si avverte l'onda d'urto. Se già nel 1986, con il saggio "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", la storica statunitense Joan W. Scott incoraggia, anche all'interno della critica shakespeariana, una messa a tema del genere in quanto elemento costitutivo di ogni relazione sociale e rapporto di potere, sono le opere di Butler a imporre un radicale e definitivo cambiamento del paradigma analitico.

Si passa, dunque, da una fase iniziale (1975-1986) in cui a prevalere è una concezione monorazziale, eterosessuale ed eterosessita della categoria monolitica di 'donna', a un interregno (1986-1990) in cui viene integrata una nozione relazionale e diacritica di genere, per approdare, in seguito alla pubblicazione di *Gender Trouble* (1990), *Bodies that Matter* (1993) e *Excitable Speech* (1997) alla

³⁸ Belsey (1985) individua nel matrimonio una sede di contestazione sociale più che un'istituzione governata da una gerarchia stabile. Per una ripresa di questi temi in *D*, cfr. *infra* IV.2.

³⁹ Data fondamentale è il 1980, anno di pubblicazione di *Renaissance Self Fashioning* di S. Greenblatt. L'analisi neostoricista si basa sulla premessa che i testi sono determinati dalle condizioni ideologiche nell'ambito delle quali vengono prodotti.

consapevolezza che, se il genere si costruisce su base relazionale, e sempre in virtù di una negoziazione tra ciò che è normativo e ciò che non lo è, la sua natura è necessariamente performativa.

È, dunque, all'inizio degli anni Novanta che la categoria di genere si sostituisce in modo sostanziale a quella di 'donna' nell'orizzonte analitico e nelle produzioni discorsive della critica femminista shakesperiana. Nel contempo, ulteriori commenti iniziano a spostarsi dai margini verso il centro del discorso, rimodellandone i confini; si tratta dei contributi formulati nell'ambito degli studi *queer* e postcoloniali e delle teorie critiche della razza i quali, ognuno a partire dal proprio peculiare posizionamento identitario, sanciscono l'"impossibilità degli studi sulle donne" (Brown 1), se per donna si continua a intendere il soggetto femminile bianco, eterosessuale e borghese, protagonista del femminismo della seconda ondata. Si ripete, dunque, in ambito accademico, ciò che era già avvenuto nel movimento femminista all'inizio degli anni Ottanta, quando il fronte radicale era stato incalzato da quello etnico. Così come i controdiscorsi delle femministe postcoloniali, nere, lesbiche e chicane non erano orientati a distruggere il femminismo, bensì a elogiarne il margine (hooks 1990), gli studi sulla razza nella prima modernità non intendono rinnegare i contributi e il lascito della critica femminista. Piuttosto, l'obiettivo è quello di ampliare l'orizzonte analitico degli studi shakespeariani, in una dimensione intersezionale capace di contemplare simultaneamente categorie identitarie diverse e di ospitare al proprio interno una concezione più inclusiva e plurale di differenza.

1.3.3 Gli studi sulla razza nella prima modernità

Per studi sulla razza nella prima modernità si intende un ambito disciplinare in cui la categoria di razza viene utilizzata come vettore d'indagine privilegiato, sebbene non esclusivo. I primi contributi scientifici appaiono in modo isolato ed estemporaneo in un arco temporale che si estende dal 1965 al 1987. Si tratta di intuizioni individuali di singoli studiosi che indicano una direzione ancora inesplorata, ma che tuttavia non determinano uno spostamento discorsivo significativo all'interno degli studi shakespeariani. A Eldred Jones, capostipite della disciplina e autore di due monografie seminali sul posto occupato dall'Africa e dagli africani nell'immaginario inglese del Cinque e Seicento, si attribuisce il merito di aver segnalato una lacuna importante e di essere stato il primo a iniziare

a colmarla. Il suo *Othello's Countrymen: The African in English Renaissance Drama* (1965) è il volume che inaugura la disciplina, seguito a distanza di sei anni da *The Elizabethan Image of Africa* (1971), dello stesso autore. Un silenzio decennale precede la pubblicazione di *The Popular Image of the Black Man in English Drama, 1550-1688* di Elliot H. Tokson e bisognerà attendere un ulteriore quinquennio per leggere *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Swinburne* (1987) di Anthony G. Barthelemy. Come si evince dai titoli, che segnalano in vario modo un fuoco comune sulla declinazione maschile della razza, in questa prima fase la traiettoria analitica seguita dagli studiosi procede in modo autonomo e parallelo rispetto a quella femminista.

La seconda fase, avviata con la pubblicazione di *Gender, Race, Renaissance Drama* (1989) di Ania Loomba, si apre invece proprio nel segno di una forte contaminazione interdisciplinare tra studi di genere, teorie critiche della razza, studi postcoloniali e studi sul Rinascimento. È intercettando la parabola della critica femminista e confluendo nel suo tracciato discorsivo che gli studi sulla razza nella prima modernità acquisiscono un vigore collettivo e una visibilità internazionale che ne determina il dirottamento dal margine verso il fulcro degli studi shakespeariani. Naturalmente, questo fenomeno si presta a una doppia interpretazione, poiché è evidente che nell'aprirsi all'analisi della categoria di razza e, dunque, incorporando una prospettiva di taglio intersezionale, la critica femminista si dota di una componente che per almeno quindici anni era rimasta estranea alla propria produzione discorsiva. Va segnalato, inoltre, un terzo livello di lettura particolarmente rilevante ai fini della ricerca qui presentata. Se, da una parte, la decostruzione femminista degli stereotipi sessisti ha spianato la strada, sotto il profilo metodologico, ad altri approcci, è altrettanto vero che i contributi più incisivi formulati nell'ambito degli studi sulla razza nella prima modernità dal 1989 ad oggi, nascono come commenti all'occultamento della categoria di razza e all'invisibilizzazione del soggetto nero femminile da parte della prima critica femminista.

Emblematica, in questo senso, è la figura di Kim Hall, studiosa afroamericana le cui ricerche definiscono in modo decisivo gli assi tematici e l'orientamento della disciplina nella sua seconda fase di sviluppo, avvenuta nel decennio abbondante che si estende dalla fine degli anni Ottanta all'inizio del terzo

millennio. In “Reading What Isn’t There: ‘Black’ Studies in Early Modern England” (1993), Hall denuncia “l’elisione del femminile [...] che contraddistingue gli studi storici disponibili sulla presenza dei neri in Inghilterra”, i quali relegano “le donne nere ai margini della differenza” (K. Hall 1993: 30), esattamente come accaduto negli studi di matrice femminista. L’intento di Hall è duplice. Da una parte, la studiosa sottolinea la necessità di condurre accurate ricerche d’archivio mirate a rintracciare la presenza femminile nera nella prima modernità, al fine di non replicare nel discorso scientifico il “silenzio che tradizionalmente ha circondato le donne nere fin dalle loro prime esperienze in Inghilterra e in America” (K. Hall 1993: 31). In secondo luogo, Hall ribadisce che i caratteri di ereditarietà attribuiti alla razza dalla scienza moderna di matrice evoluzionista, sono la diretta conseguenza di nozioni di differenza che già circolavano nella prima modernità e che hanno legittimato l’occupazione di territori, il commercio triangolare, la nascita degli imperialismi e il sistema delle piantagioni.⁴⁰ “La scienza – precisa Hall – si limita ad assimilare termini preesistenti, come il colore della pelle o altre caratteristiche fisiche, che sono già stati associati a precisi attributi mentali e comportamentali” (K. Hall 1993: 25). Per questo, utilizzare la categoria di razza come strumento analitico guida per condurre ricerche storiche e letterarie sul periodo rinascimentale è non solo opportuno, ma determinante al fine di comprendere e apprezzare le tante analogie tra la ‘fluidità’⁴¹ della nozione di razza nella prima modernità e la sua attuale ‘liquidità’.⁴² In *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England* (1995), Hall torna a insistere sul concetto di continuità tra passato e presente:

Race was (as it is now) a social construct that is fundamentally more about power and culture than about biological difference. [...] Imposing absolute historical

⁴⁰ Tale posizionamento si pone in linea di continuità con Loomba 1989, la quale contribuirà a ribadirlo in tutti i suoi studi successivi, incluso Loomba e Burton 2007.

⁴¹ Sulla fluidità della nozione di razza nella prima modernità, si vedano Loomba 2002 e Loomba e Burton 2007.

⁴² Nel 2001, l’artista concettuale Keith Obadike lancia una provocazione dal titolo *Blackness for Sale*, mettendo in vendita la nerezza sul portale ebay. Riflettendo sul gesto dell’artista nel saggio “Change Clothes and Go: A Postscript to Postblackness”, il critico Harry J. Elam, Jr. rileva che nella cultura contemporanea, la nerezza è diventata un attributo autonomo, che viaggia in modo indipendente dalle persone nere. Sullo scollamento tra nerezza e soggettività nera, Elam osserva: “it remains exceedingly attractive and possible in this post-black, post-soul age of black cultural traffic to love black cool and not love black people”. Sulla scorta delle suggestioni lanciate da Elam, la Professoressa Alessandra Raengo del Department of Communication della Georgia State University ha fondato il gruppo di ricerca “Liquid Blackness”, impegnato nell’analisi del rapporto tra nerezza ed estetica, soprattutto in relazione alle arti performative e ai nuovi media.

boundaries between early modern and contemporary constructions of race may allow us not to think about race either in Renaissance texts or in our classrooms. More specifically, it serves to maintain white privilege in Renaissance studies, the luxury of *not* thinking about race – hence duplicating racism in writing and professional relations. (K. Hall 1995: 6, 255)

Ed è proprio il nascondimento del privilegio bianco innescato dall'invisibilizzazione del tema razziale il fulcro di "Beauty and the Beast of Whiteness: Teaching Race and Gender Author(s)" (1996), saggio in cui Hall individua un ulteriore vettore d'indagine fondamentale per il campo di studi, vale a dire il principio di reciprocità nei processi di razzializzazione, secondo il quale la bianchezza e la nerezza sono costrutti dinamici che si configurano in modo relazionale, diacritico e performativo, non diversamente da quanto accade per la mascolinità e la femminilità nei modelli di Scott e Butler.⁴³ I testi della prima modernità, dunque, così come le opere pittoriche e i manufatti artistici, diventano un luogo privilegiato d'analisi della bianchezza, in quanto "la nerezza impiegata per demonizzare e svalutare le donne ha anche la funzione di esaltare la brillantezza e lo splendore della luce utilizzata per elogiarle; in entrambi i casi, si tratta di gesti razzializzanti che mettono in relazione qualità fisiche e morali nell'ambito di una gerarchia culturale ed etnica" (K. Hall 1996: 467).⁴⁴

Le premesse stabilite da Hall dissodano il terreno sul quale si innestano i contributi scientifici della seconda fase (1989-2000), in cui la razza va consolidandosi come categoria analitica centrale degli studi shakespeariani grazie agli sforzi collettivi e cumulativi di un gruppo di studiosi e studiose⁴⁵ che consapevolmente inseriscono i propri percorsi di ricerca nel solco tracciato da Eldred, Barthelemy, Tokson e D'Amico prima, e da Loomba e Hall poi. L'apparato concettuale di riferimento di questa 'società di discorso' (Foucault 1970) attinge alle teorie critiche della razza, dove per razza si intende un costrutto simbolico che deriva dalle relazioni di potere, una categoria "non oggettiva, non connaturata e non fissa, che non corrisponde a nessuna realtà biologica o genetica, ma che, piuttosto, viene inventata, manipolata o opportunamente liquidata" (Delgado e Stefancic 8). In linea con la formulazione di Benedict Anderson (1983), gli studiosi della razza nella prima modernità si riferiscono alle razze e ai

⁴³ Sulla razza come 'significante fluttuante', si veda S. Hall 1997.

⁴⁴ Sulla bianchezza nel canone shakespeariano è in uscita uno studio di Arthur Little dal titolo eloquente, *White People in Shakespeare*.

⁴⁵ Tra questi: P. Erickson, K. Hall, A. Loomba e M. Hendricks.

gruppi etnici come ‘comunità immaginate’, ovvero “gruppi concepiti, considerati, fabbricati e modulati in senso sociale [...] modellati dai discorsi o prodotti dalle ideologie, fatti, disfatti e modellati in relazione a condizioni, relazioni, conflitti e scontri sociali” (Goldberg e Solomos 3).

Opere significative che vedono la luce durante la seconda fase (1989-2000) sono *Women, “Race”, and Writing in the Early Modern Period* (1994) di Margo Hendricks e Patricia Parker, *Race, Ethnicity, and Power in the Renaissance* (1997) di Joyce Green MacDonald, *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England* (2000) di Peter Erickson e Clark Hulse, *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape and Sacrifice* (2000) di Arthur Little e *Shakespeare and Race* (2000), curato da Catherine M.S. Alexander e Stanley Wells.

Contestualmente Marianne Novy, che già dal 1990 aveva iniziato a occuparsi di fenomeni di commento artistico del canone shakespeariano da parte di scrittrici bianche, estende la propria ricerca a revisioni e appropriazioni controcanoniche e transculturali di artiste di altre etnie attive tanto nel campo della letteratura quanto in quello delle arti performative.⁴⁶ La studiosa rinvigorisce così un ulteriore campo di studi marcatamente intersezionale e interdisciplinare, quello degli adattamenti shakespeariani, che nel tempo ha dimostrato una straordinaria capacità di evoluzione ed espansione,⁴⁷ come dimostra la sua recente apertura agli studi su Shakespeare e intermedialità (Fischlin 2014, Pennacchia 2012).

Il quindicennio che va dal 2000 al 2015 ospita una terza fase degli studi sulla razza nella prima modernità, in cui a un’augmentata produttività discorsiva⁴⁸ corrisponde una perdita di orientamento metodologico condiviso. Tali fenomeni ingenerano una moltiplicazione e una dispersione dei contributi in direzioni multiple, depotenziandone l’impatto politico ed esponendo la disciplina nel suo complesso ad accuse di anacronismo da parte di coloro che, nonostante “interpretino il Rinascimento come un periodo in cui [...] nascono alcune delle

⁴⁶ L’interesse della studiosa in questo ambito è rimasto attivo per un lungo periodo e fino a tempi recentissimi, come dimostrano le sue pubblicazioni del 1991, 1993, 1998, 1999 e 2013.

⁴⁷ Cfr. *supra* I.2.

⁴⁸ Nel 2000: Callaghan; Erickson e Hulse; Little; Alexander e Wells. Nel 2002: Loomba; MacDonald; Bovilsky. Nel 2003: Floyd-Wilson; Vitkus. Nel 2005: Loomba, Suvir e Esty; Loomba; Vaughn; Burton; Massai; Iyengar. Nel 2006: Thompson; Floyd-Wilson. Nel 2007: Erickson; Loomba. Nel 2008: Thompson; Bartles. Nel 2009: Smith. Nel 2010: Thompson; Feerick; Hendricks. Nel 2011: Thompson. Nel 2013: Novy; Cartelli; Espinosa Ruben. Nel 2015: Weissbourd; Young. Nel 2016: Callaghan; Thompson; Loomba; Traub.

ideologie, delle istituzioni e delle pratiche più amate e problematiche della nostra modernità [...] quando si tratta di parlare di razza, puntualmente descrivono il Rinascimento come un periodo drasticamente differente, vale a dire pre-moderno, in cui le ideologie razziali non avevano ancora preso piede” (Loomba e Burton 2).

Attualmente, il campo di studi attraversa una fase di riorganizzazione interna⁴⁹ che ha già prodotto una ridefinizione programmatica degli obiettivi (Erickson e Hall 2016). Tra questi, figurano un incremento degli studi interdisciplinari su razza e *performance*,⁵⁰ mirati a indagare gli effetti delle produzioni artistiche e degli adattamenti creativi sulla ricezione del canone shakespeariano, con un’attenzione particolare alle revisioni e alle appropriazioni da parte di artisti appartenenti alle minoranze razziali ed etniche.

Un’ultima considerazione riguarda la prevalenza e il ruolo di punta delle donne nere nell’ambito degli studi sulla razza nella prima modernità. Nel 1998, in un saggio in cui tracciava lo stato dell’arte della disciplina, Erickson si domandava se questa avrebbe retto all’urto del tempo, mettendo in campo due spunti di riflessione interessanti sulla relazione tra soggetti parlanti e oggetti del sapere. Se le studiose femministe potevano contare sul fatto che l’Europa rinascimentale fosse stata popolata da un numero pressoché identico di uomini e donne, e che dunque i materiali di ricerca non avrebbero scarseggiato, situazione ben diversa era quella che si trovavano a fronteggiare gli studiosi della razza: la presenza quantitativamente inferiore di persone non bianche nel contesto europeo del Cinque e Seicento si rifletteva, secondo Erickson, anche nei testi shakespeariani, dove si traduceva in un numero esiguo di personaggi neri e in una lingua più marcatamente genderizzata che razzializzata. C’erano, inoltre, più shakespeariste bianche che shakespeariste e shakespearisti neri, e questa ineguale distribuzione del sapere avrebbe facilmente potuto tradursi in una iniqua attribuzione del potere discorsivo.

Sebbene essere una donna, o non essere bianchi, non siano caratteristiche identitarie imprescindibili per adottare un approccio di genere o razziale allo studio del canone shakespeariano, le genealogie dei due ordini discorsivi passate in rassegna nei paragrafi precedenti evidenziano che esiste una forte correlazione tra

⁴⁹ Cfr. *supra* I.3.1.

⁵⁰ È in questo solco, come si è detto, che si muove la ricerca della studiosa afroamericana A. Thompson.

la scelta del posizionamento critico e il sesso o l'identificazione razziale dei soggetti parlanti. Se le studiose donne, in quanto soggetti genderizzati, sono più propense a riscontrare occorrenze testuali genderizzanti, lo stesso si può dire per le studiose e gli studiosi non bianchi, che in quanto soggetti razzializzati sono più inclini a individuare le “figure della razza”, ovvero quelle “rappresentazioni testuali e visive che ricorrono sia nella cultura alta sia in quella popolare, nel linguaggio privato come in quello istituzionale [...] e che sono il risultato della stratificazione di immagini che ritraggono l'alterità coloniale e schiava prodotte ai quattro angoli del globo coloniale” (Giuliani 2015: 1).

Ecco dunque che il duplice posizionamento delle donne nere, soggetti storicamente sottoposti a meccanismi simultanei di genderizzazione e razzializzazione, crea i presupposti identitari – socialmente e culturalmente determinati – che consentono loro di individuare, discutere e contestare la doppia invisibilità del soggetto femminile nero in una prospettiva intersezionale che, come si vedrà nel paragrafo successivo, costituisce una parte integrante del loro corredo intellettuale.

1.3.4 Intersezionalità

Sebbene derivi da una metafora spaziale, il termine ‘intersezionalità’ si riferisce all'interazione simultanea di vari sistemi di potere e oppressione che viaggiano su diversi assi identitari. Nell'ambito della teoria femminista, il termine viene comunemente utilizzato per indicare un paradigma analitico inclusivo, teso a incoraggiare la disamina complessiva di tutti i fattori che concorrono a determinare meccanismi di inferiorizzazione, emarginazione e discriminazione. Nell'approccio intersezionale, la subalternità viene indagata in quanto condizione riconducibile a una molteplicità di asimmetrie relazionali anziché a un singolo rapporto di forza, secondo un modello teso a confutare l'egemonia di una singola categoria – sia essa il genere, la razza, o la classe – nella definizione delle identità.

Il termine fu usato per la prima volta nella sua accezione attuale dalla giurista femminista afroamericana Kimberlé Crenshaw, che nel 1989 lo impiegò in un saggio in cui denunciava i limiti della ‘dottrina antidiscriminatoria’ statunitense, imbevuta di retorica antisessista e antirazzista e, dunque, incapace di tenere conto della complessità della condizione femminile nera. Tuttavia, il concetto ha una lunga e prestigiosa genealogia e, prima di essere fissato nella parola

‘intersezionalità’, ha circolato per quasi un secolo e mezzo nell’immaginario delle femministe nere, le quali in discorsi, comizi, testi e manifesti, ne hanno fornito diverse formulazioni e definizioni.

Le prime riflessioni sulla simultaneità dei sistemi di oppressione risalgono a metà Ottocento, quando nei discorsi emancipazionisti delle femministe della prima ondata⁵¹ inizia a stabilirsi quell’‘analogia imperfetta’ (Perilli 2007) tra donne bianche e schiavi neri che determinerà una prolungata invisibilizzazione delle istanze specifiche delle donne nere. Già nel 1851, in un celebre discorso tenuto alla Woman’s Rights Convention di Akron, Ohio,⁵² la ex-schiava, militante, abolizionista e femminista Sojourner Truth (1797 circa - 1883) parla di interconnessione tra schiavismo, razzismo, dominazione di classe e stereotipi femminili:

That man over there says that women need to be helped into carriages, and lifted over ditches, and to have the best place everywhere. Nobody ever helps me into carriages, or over mud-puddles, or gives me any best place! And ain’t I a woman? Look at me! Look at my arm! I have ploughed and planted, and gathered into barns, and no man could head me! And ain’t I a woman? I could work as much and eat as much as a man - when I could get it - and bear the lash as well! And ain’t I a woman? I have borne thirteen children, and seen most all sold off to slavery, and when I cried out with my mother's grief, none but Jesus heard me! And ain’t I a woman? (Truth 1851)

Le asimmetrie tra donne bianche e nere emergono puntualmente in tutte le autobiografie di ex-schiave pubblicate nella seconda metà dell’Ottocento⁵³ e verso la fine del secolo vengono messe a tema anche da Anna Julia Cooper, la quale nel saggio “The Status of Woman in America” (1892),⁵⁴ rileva la coesistenza di una questione femminile e di un problema razziale.

Ma è tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta del Novecento che le femministe nere intraprendono una sistematica demolizione del solipsismo del femminismo radicale, costruito su un’idea monolitica, universale ed essenzialista della ‘donna’ che non trova riscontro nella realtà, soprattutto in un tessuto sociale squarciato dalla memoria dello schiavismo e dall’esperienza del

⁵¹ Tra queste si annoverano: Fanny Wright, Ernestine Rose, Lucy Stone, Antoinette Louisa Brown, Margaret Fuller, Angelina Emily Grimké Weld (da non confondersi con l’afroamericana Angelina Weld Grimké), Abbey Kelley Foster, Susan Anthony, Elizabeth Blackwell.

⁵² Ci si riferisce di norma a tale discorso utilizzando il titolo “Ain’t I a Woman?”.

⁵³ Si pensi a *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself* (1861), autobiografia della ex schiava Harriet Ann Jacobs (1813-1897).

⁵⁴ Pubblicato nel volume *A Voice from the South* (1892) della stessa autrice.

segregazionismo. Nella costruzione retorica delle femministe bianche della seconda ondata, le 'donne' si configurano come un gruppo omogeneo costituito da individui di sesso femminile accomunati dall'oppressione patriarcale. Come si è visto, questa visione compatta ha una precisa funzione strategica, in una congiuntura storica in cui il movimento deve ripensarsi e ricostituirsi come organismo di lotta. La necessità di coesione interna genera forti resistenze a ospitare posizionamenti che non privilegiano la categoria di genere come principio unitario assoluto, in quanto questi potrebbero minare l'efficacia di un discorso fondato su un unico asse identitario, quello della differenza sessuale.⁵⁵ In disaccordo con questo approccio monodirezionale, le studiose nere, lesbiche, terzomondiste e postcoloniali, rilevano che privilegiare la categoria di genere su tutte le altre, in nome di una supposta sorellanza universale, equivale a replicare gerarchie razziste, eterosessiste e imperialiste di conoscenza e potere. Ed è proprio nel quindicennio compreso tra il 1969 e il 1984 che le femministe afroamericane formulano dei contributi nei quali il concetto di intersezionalità inizia ad assumere una conformazione precisa, prima ancora che gli venga attribuito il nome con cui oggi viene comunemente impiegato, sia come nozione, sia come paradigma analitico.

Nel 1969 Mary Ann Weathers pubblica "An argument for black women's liberation as a revolutionary force", articolo in cui espone le oppressioni multiple esperite dalle donne nere, mentre l'anno successivo il collettivo Third World Women's Alliance dà alle stampe il *Black Woman's Manifesto*, in cui Francis Beal (1970) introduce il concetto di "double jeopardy". Nel 1973 nasce la National Black Feminist Organization, gruppo di femministe nere separatiste dal quale l'anno successivo Barbara Smith, Cheryl Clarke e Gloria Hull si distaccano per fondare il Combahee River Collective, collettivo radicale lesbico che nell'arco di otto anni produce due testi chiave del movimento. Il primo è "A Black Feminist Statement" (1977), manifesto-denuncia degli "interlocking systems of oppression" e dell'eterosessismo imperante nei movimenti femministi. Il secondo è *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave* (1982), antologia il cui titolo costituisce la sintesi più efficace delle peculiarità del femminismo nero, vale a dire la critica della retorica e delle pratiche antisessiste e

⁵⁵ Simili timori verranno manifestati un ventennio più tardi anche sul fronte della critica letteraria. Si veda Gubar 1998.

antirazziste e la denuncia della doppia esclusione e invisibilizzazione del soggetto femminile nero dalle produzioni discorsive e dalle pratiche di lotta e resistenza sia del Women's Liberation Movement, sia del Civil Rights Movement.

I temi cardine dell'antologia, dalla decostruzione degli stereotipi alla lotta al razzismo, passando per la sorellanza e la letteratura femminile nera, erano stati tutti in varia misura già affrontati in *Ain't I A Woman? Black Women & Feminism*, prima opera di saggistica⁵⁶ di Gloria Jean Watkins, in arte bell hooks, attivista, teorica, saggista, figura emblematica e monumentale del movimento femminista nero, di cui contribuisce a tenere in vita i discorsi attraverso un'incessante attività di elaborazione critica, insegnamento, scrittura e pubblicazione che prosegue costante e ininterrotta dal 1981 a oggi. Il 1982 vede la pubblicazione di due testi che già nei titoli annunciano la propria impronta intersezionale. Si tratta di *Women, Race & Class* di Angela Davis e *This Bridge Called my Back* delle chicane Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa,⁵⁷ mentre nel 1984 viene dato alle stampe *Sister Outsider* di Audre Lorde – figura apicale del femminismo lesbico nero – e Adrienne Rich⁵⁸ compone *Notes Towards a Politics of Location*. Nel 1988 vengono diffusi altri due contributi storici, vale a dire il saggio “Can the Subaltern Speak?” della studiosa postcolonialista indiana Gayatri Chakravorty Spivack e l'articolo “Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology” della statunitense Deborah King, la quale, associando il principio di molteplicità alla nozione di ‘jeopardy’ introdotta da Beal nel 1970, fornisce una premessa discorsiva funzionale al contributo di Crenshaw dell'anno successivo, con il quale il concetto di intersezionalità approda a un assetto terminologico definitivo.

La lista dei titoli che precorrono il saggio di Crenshaw del 1989 è troppo estesa per essere integralmente riportata in questa sede. Tuttavia, è opportuno segnalare il ruolo strumentale rivestito da Toni Morrison, durante gli anni Settanta e Ottanta, nella pubblicazione di molti testi fondamentali del femminismo nero. In quanto curatrice presso la Random House, Morrison contribuisce a favorire la presa in

⁵⁶ Nel 1987, hooks aveva pubblicato una raccolta di poesie dal titolo *And there we wept: poems*.

⁵⁷ In ambito anglosassone, nel 1982 viene pubblicato il saggio “White Woman Listen”, in cui la femminista H. Carby critica il concetto di sorellanza universale.

⁵⁸ Si include Rich in questo elenco perché, sebbene bianca, intrattenne rapporti strettissimi con il movimento femminista nero e lesbico, di cui condivideva le istanze.

carico da parte della casa editrice di alcune opere di – tra gli altri⁵⁹ – Toni Cade Bambara, Gayle Jones e Angela Davis, diventando la “levatrice di una generazione”⁶⁰ di donne che, con i loro contributi teorici e artistici, danno forma al concetto di intersezionalità.

Tale concetto, variamente formulato a partire dalla metà dell’Ottocento per promuovere la messa a tema della duplice invisibilità e delle oppressioni multiple esperite dai soggetti femminili non bianchi, a partire dalla fine degli anni Novanta diventa un paradigma analitico utilizzato in diversi ambiti disciplinari per indagare la simultaneità delle categorie identitarie, degli ordini simbolici e discorsivi ad esse connesse e dei sistemi di dominio che ne derivano.

Non è un caso, si ritiene, che il punto di rottura e di svolta della critica shakespeariana femminista si sia verificato proprio tra la fine degli anni Ottanta e l’inizio degli anni Novanta, in concomitanza con la messa a punto terminologica e metodologica del concetto di intersezionalità e con il contestuale inizio di una seconda fase degli studi sulla razza nella prima modernità, in cui le shakespeariste afroamericane hanno assunto un ruolo preminente. E certamente non è fortuito neanche il fatto che Sears inizi a lavorare a *HD* nello stesso anno in cui Hall pubblica *Things of Darkness* (1995), monografia in cui la studiosa mette a tema la presenza della donna nera nella cultura inglese rinascimentale. Una coincidenza simile si verifica in occasione del debutto viennese di *D* nel 2011, anno in cui viene dato alle stampe *Passing Strange*⁶¹ di Thompson, studio raffinato e denso di implicazioni politiche sul rapporto tra arti performative contemporanee e semiotica della razza nel canone shakespeariano.

HD e *D* sono due adattamenti teatrali di *Othello* profondamente radicati in un campo discorsivo intersezionale di matrice afroamericana e si nutrono dei commenti formulati all’interno del campo da attiviste, scrittrici, artiste e studiose nere in un arco temporale di oltre un secolo e mezzo. Sears e Morrison, attraverso i rispettivi gesti di appropriazione e revisione e in quanto scrittrici di ascendenza

⁵⁹ Morrison rivestì un ruolo fondamentale nella pubblicazione delle opere prime di scrittori, artisti e personalità come Quincy Troupe, John McCluskey, Jr., Huey P. Newton, Henry Dumas, Leon Forrest, Ivan Van Sertima e Muhammad Ali.

⁶⁰ La definizione è della studiosa afroamericana Dana A. Williams, la quale l’ha utilizzata come titolo dell’intervento presentato alla settima conferenza biennale della Toni Morrison Society “Toni Morrison and Her Role as Editor” (New York, 21-24 luglio 2016).

⁶¹ Il titolo del libro è una citazione dal monologo di *Othello* in cui il protagonista eponimo racconta la reazione di Desdemona ai suoi racconti autobiografici: “She swore, in faith, ’twas strange, ’twas passing strange / ’Twas pitiful, ’twas wondrous pitiful” (*Othello*, I.3.163-64).

africana segnate dalla memoria della diaspora, assumono un posizionamento femminista nero che consente loro di porsi *di fronte* a due personaggi iconici del canone occidentale quali Othello e Desdemona, lasciando deflagrare le asimmetrie di potere tra donne bianche e donne nere, tra donne e uomini neri e tra donne appartenenti a diverse classi sociali. Nel fare ciò, ricorrono a due strategie opposte: Sears silenzia e invisibilizza Desdemona, mentre Morrison – con l’ausilio della regia di Sellars – la rende ipervisibile e ne amplifica la voce.

Entrambe, tuttavia, mettono al centro delle proprie opere donne nere, con l’intento di contestarne la duratura e pervasiva invisibilizzazione nella tragedia originale, nella sua storia performativa e nella restituzione della critica, sia quella rivolta al testo, sia quella relativa alle sue rappresentazioni teatrali. Se, infatti, Shakespeare è stato il primo a mettere in atto e a incoraggiare l’invisibilizzazione della schiava Barbary, limitandosi ad accennarne brevemente l’esistenza nella terza scena del quarto atto,⁶² la critica ha dedicato scarsa attenzione a quell’occorrenza testuale, limitandosi per lo più a sottolineare che la parola ‘Barbary’ nell’Inghilterra rinascimentale designava la costa settentrionale dell’Africa e le genti berbere che la popolavano. Il fuoco analitico, nel caso di *Othello*, si è polarizzato in via esclusiva e spesso escludente sulla femminilità bianca di Desdemona o sulla nerezza maschile di Othello. Ciò si è verificato tanto nelle procedure di commento al testo, quanto nella disamina della storia performativa. Si pensi all’attenzione critica, di pubblico e mediatica suscitata dai primi attori neri che hanno interpretato Othello in importanti produzioni americane e inglesi, e alla lunga ombra che questi fenomeni hanno gettato sulle attrici nere. Figure istrioniche come quelle di Ira Aldridge, Paul Robeson e James Earl Jones, per i quali *Othello* ha rappresentato un’occasione professionale, un “rito di passaggio” (Thompson 2016: 4) e un’opportunità di visibilità, spesso l’unica disponibile nei grandi circuiti teatrali, hanno monopolizzato per oltre un secolo l’interesse della critica e del pubblico, oscurando, loro malgrado, la presenza femminile nera.⁶³ Sears e Morrison riconoscono quella presenza e, per dirla con hooks (1992), la dotano di uno sguardo ‘oppositivo’ che penetra negli

⁶² “My mother had a maid called Barbary, / She was in love, and he she loved proved mad / And did forsake her. She had a song of ‘willow’, / An old thing ‘twas, but it expressed her fortune / And she died singing it. That song tonight / Will not go from my mind. I have much to do / But that go hang my head all at one side / And sing it like poor Barbary” (*Othello*, IV.3.24-31).

⁶³ Sull’invisibilità della attrici afroamericane nel Novecento, si veda L. Anderson 1997.

‘interstizi’ (Bhabha 1994) e nelle ‘aporie’ (Derrida 1993) del canone per disarticolarne l’ordine discorsivo.

1.4 Nota sul metodo

In “Toward a Black Feminist Criticism”, saggio del 1977 che rompe un “grave silenzio” (B. Smith 1977: 158) e incoraggia un dibattito pubblico sui principi estetici che animano le narrazioni delle scrittrici nere, Barbara Smith denuncia la diffusa e prolungata indifferenza nei confronti della letteratura delle donne afroamericane, le cui opere vengono sistematicamente ignorate, fraintese, o stroncate tanto dalle critiche (bianche e femministe), quanto dai critici (bianchi e neri). Giacché questi non sembrano possedere o essere interessati a procurarsi gli strumenti analitici e metodologici per interpretare tali opere, è alle donne nere che spetta il compito di leggere sé stesse, col medesimo “spirito audace” (B. Smith 1977: 164) che le autrici hanno infuso nei propri racconti e romanzi. “[L]e scrittrici nere – sostiene Smith – operano scelte tematiche, stilistiche, estetiche e concettuali simili, che derivano in modo diretto dall’esperienza politica, sociale ed economica che sono state obbligate a condividere” (B. Smith 1977: 164). Ne consegue che, per poter leggere criticamente opere in cui “il sesso [...] la razza e la classe sono fattori cruciali e interconnessi”, abitare un corpo femminile nero e assumere, a partire da quel corpo, una “prospettiva femminista nera [...] è una necessità assoluta” (B. Smith 1977: 159). In questo saggio fondante della critica letteraria afroamericana, Smith enuncia un principio di continuità circolare tra scrittura creativa, lettura e scrittura critica, in cui il corpo riveste un ruolo centrale. Se Toni Morrison e Alice Walker scrivono a partire da sé, vale a dire da una soggettività femminile e nera collocata in un ordine sociale sessista e razzista, allora, secondo Smith, i soggetti più idonei a penetrare il ‘senso profondo’ (Eco 2003) delle loro opere e a diffonderlo nel campo culturale sono le critiche nere che esperiscono la medesima realtà.

Nel 1988, in aperta polemica con gli intellettuali del Black Arts Movement e con le esponenti francesi della *écriture féminine*, Barbara Christian pubblica “A Race for Theory”, saggio in cui rielabora il modello di Smith evidenziando la sostanziale coincidenza tra espressione artistica e formulazione teorica nella letteratura delle donne afroamericane. Nello stesso anno in cui Gates dà alle stampe *The Signifying Monkey* (1988), Christian formula un contributo altrettanto

fondante in cui, parafrasando più o meno consapevolmente lo stesso Gates, opera un distinguo fondamentale tra una *theory* statica di stampo occidentale, “prescrittiva, esclusiva ed elitaria” (Christian 74) e un *theorizing* dinamico di matrice afroamericana, una elaborazione teorica che si autoproduce nella pratica stessa della scrittura, dentro le trame e negli intrecci delle “forme narrative, nelle storie che creiamo, negli indovinelli e nei proverbi, nel gioco con la lingua” (Christian 68). Secondo Christian:

our literature is an indication of the ways in which our theorizing, of necessity, is based on our multiplicity of experience [...] we need to read the works of our writers in our various ways and remain open to the intricacies of the intersection of language, class, race, and gender in the literature. (Christian 76, 69)

La scelta del termine ‘theorizing’ è del tutto deliberata, così come l’uso dei pronomi ‘we’ e ‘us’ e dell’aggettivo possessivo ‘our’. È attraverso questi significanti che Christian iscrive tanto l’opera delle autrici, quanto quella delle critiche afroamericane, in una dimensione collettiva in cui non vi è una cesura netta tra pratica artistica e riflessione teorica. L’intuizione critica, in altre parole, è già contenuta nel testo letterario; è superfluo formulare teorie al di fuori di esso, poiché è al suo interno che vanno individuate le chiavi per decifrarlo.

“Toward a Black Feminist Criticism” (1977) e “A Race for Theory” (1988) contengono indicazioni preziose per leggere le due opere trattate in questa tesi. Da una parte, Smith (1977) e Christian (1988) esortano le studiose a immergersi nel testo per sondarne la complessità della rete intertestuale. Dall’altra, forniscono elementi che permettono di riflettere in modo metacritico sulla componente critica dei testi stessi, nonché sulla sinergia tra pratica creativa e teoria su cui sono modellati. È evidente, infatti, che prima di adattare *Othello* a una propria visione estetica, Sears e Morrison ne hanno fatto, per dirla con Judith Fetterley (1978), una “lettura resistente” finalizzata a “esorcizzare il punto di vista maschile” (Fetterley xxii) e a disinnescare i vari meccanismi di maschilizzazione della *audience* femminile presenti nell’ipotesto shakespeariano e replicati nel corso di quattro secoli di storia performativa. Come ha sottolineato Sharon Friedman in uno studio su alcuni adattamenti teatrali di *Othello*, “durante questo processo [le autrici] diventano critiche femministe che resistono al testo originale, lo revisionano e producono nuovi significati, nell’ambito di una conversazione col Bardo e con le tradizioni critiche e le istituzioni culturali che ne hanno canonizzato l’opera” (Friedman 114). Nel rileggere *Othello* da una prospettiva

femminista nera, le autrici, per tornare alle parole di Smith, “hanno rovesciato ipotesi interpretative precedenti, svelando per la prima volta [una] dimensione autentica dell’opera” (B. Smith 1977: 164). Sears e Morrison hanno praticato quella che Carol Thomas Neely definisce una “critica femminista trasformativa” del testo shakespeariano, vale a dire una forma di scrittura drammaturgica in cui la decostruzione dell’impalcatura patriarcale del testo procede di pari passo con la valorizzazione di un “sottotesto matriarcale” (Neely 1981: 9) e con la redazione di un nuovo “testo che [in realtà] ne contiene due: uno creativo, l’altro critico e teorico” (Burnett 18). In *HD* e *D*, quindi, espressione artistica e critica letteraria si alimentano vicendevolmente, secondo un principio di contaminazione reciproca tra pratica e teoria di cui – seppur nei limiti propri di una ricerca di stampo prevalentemente concettuale – si è deciso di tenere conto nell’analisi delle due opere.⁶⁴

La ricerca qui presentata è partita con l’intento di soddisfare due condizioni fondamentali: eleggere a oggetto di studio tanto i testi quanto la loro *performance*, e adottare un approccio metodologico integrato che, oltre all’applicazione di specifiche teorie all’analisi dei testi, comprendesse anche una parte pratica di ricerca sul campo. Si è proceduto, dunque, a collocare i testi nei loro contesti storici, ideologici e letterari di riferimento, ma si è anche presa in considerazione la storia delle loro produzioni teatrali indagandola *in loco* e confrontando le linee di ricerca con i punti di vista di artisti direttamente coinvolti nei processi produttivi degli spettacoli.

La disamina degli ambiti disciplinari e l’elaborazione dello stato dell’arte hanno preceduto una ricerca di stampo concettuale basata sul *close reading* dei

⁶⁴ Si noti che, a margine della scrittura creativa, Sears e Morrison sono da sempre impegnate in un’intensa attività di elaborazione teorica. Oltre ad aver corredato l’edizione dei propri drammi di prefazioni che consentono a lettrici e lettori di apprezzare la sua visione estetica, Sears ha compilato *Testifyin’*, un’antologia di drammaturgia afrocanadese in due volumi, ha co-fondato la Obsidian Theatre Company e dato vita all’AfriCanadian Playwrights’ Festival, il primo e unico evento teatrale in Canada dedicato esclusivamente al teatro afrocanadese. All’attività di drammaturga, regista teatrale e attrice, affianca dal 2000 quella di docente presso University of Toronto, dove insegna scrittura teatrale. Tra le più importanti opere di teoria e critica letteraria di Morrison, si annoverano “Unspeakable Things Unspoken: the Afro-American Presence in American Literature” (1988), *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination* (1992), e i saggi raccolti nel volume curato da Carolyn Denard *What Moves at the Margin: Selected Nonfiction* (2008).

testi e dei relativi peritesti,⁶⁵ ivi incluse le prefazioni, le epigrafi, le copertine, le fotografie e le illustrazioni contenute nei libri in cui sono pubblicate le drammaturgie dei due spettacoli. Durante lo studio della letteratura critica, razza, genere e classe sono emerse come categorie imprescindibili da tenere in considerazione nell'analisi dei testi e delle relative produzioni teatrali, evidenza che ha generato la necessità di individuare teorie e definizioni di riferimento che consentissero di illuminare le opere di Sears e Morrison in una prospettiva intersezionale. La ricerca si è progressivamente orientata verso quei contributi teorici che hanno messo a fuoco la natura simbolica delle categorie di razza, genere e classe, interpretandole come costrutti sociali instabili e soggetti al mutamento – nel tempo e nello spazio. Per iniziare a praticare una lettura critica di *HD* e *D* basata sulle analogie e sulle intersezioni delle tre categorie, è stato necessario seguire dei tracciati teorici che consentissero di ragionare sul carattere relazionale e performativo delle categorie stesse, nonché di intenderle – sulla scorta del pensiero di Bourdieu (1984; 1989; 1998) – come campi dinamici caratterizzati da relazioni in continua evoluzione, domini conflittuali in cui i soggetti si muovono incessantemente per mantenere o guadagnare posizioni egemoniche, spazi di lotta e di potere fatti di regioni dominanti e dominate, sistemi di classificazione simbolica sostenuti da pratiche discorsive e apparati di rappresentazione (Hall, Evans e Nixon 1997), nonché da meccanismi di distribuzione del capitale economico e culturale.

Dalla pluriennale elaborazione teorica di Bourdieu⁶⁶ deriva l'accezione in cui la nozione di classe viene intesa nella ricerca, mentre per la categoria di razza si è fatto ricorso ai contributi imprescindibili di Stuart Hall (1997) e a *The Racial Order* (2015), monumentale studio sull'ordine razziale di Desmond ed Emirbayer nel quale i due sociologi americani definiscono la razza come una “categoria simbolica basata sul fenotipo o sull'ascendenza e costruita in relazione a specifici contesti storici e sociali, che viene fraintesa come naturale” (Desmond e

⁶⁵ Il termine ‘peritesto’ è impiegato da Genette (1987) per indicare tutti gli elementi che si trovano in stretta relazione con il testo nello spazio del volume stesso, per presentarlo al lettore in modo completo. Fanno parte del peritesto il titolo, il sottotitolo, gli intertitoli, le prefazioni, le postfazioni, le avvertenze, le note a piè di pagina, a margine o finali, le epigrafi e le illustrazioni.

⁶⁶ In particolare Bourdieu 1984 e 1989. Per un'introduzione al concetto di classe e di violenza simbolica nel pensiero di Bourdieu, si veda Weinger 2002 e 2005.

Emirbayer 2015: 51).⁶⁷ Per la categoria di genere, infine, la teoria di riferimento della ricerca è – come già affiorato nei paragrafi precedenti – quella elaborata da Butler in *Gender Trouble* (1990) e *Bodies that Matter* (1993). Nel primo lavoro, Butler discute il genere in quanto costrutto linguistico che plasma le identità attraverso il discorso, esercitando un potere coercitivo sugli individui, mentre nel secondo specula sul potenziale sovversivo della performatività. Se il genere è costruito nei e dai discorsi, ne consegue che il suo significato può essere appropriato, reiterato e ri-citato come accade per ogni altro segno linguistico; l’abiezione dei soggetti marginalizzati, dunque, può essere convertita in azione politica. In altre parole, la nozione di genere basata sulla differenza biologica può essere sovvertita e le identità possono essere denaturalizzate. Le teorie di Butler sulla performatività possono essere utilizzate in modo produttivo per riflettere criticamente anche sulla razza in quanto “significante fluttuante [...] in un mare di differenze relazionali” (S. Hall 1997: 9), segno visivo, oltre che linguistico, che può essere costruito, decostruito e ricostruito attraverso la citazione e la *performance*, esattamente come avviene, seppur attraverso diverse strategie di rappresentazione, in *HD* e in *D*.

La ricerca concettuale di teorie e definizioni di cui si è appena dato conto è proceduta di pari passo con l’analisi dell’epitesto delle due opere, il quale, nel già citato modello della transtestualità di Genette, viene indicato come l’insieme di tutte le comunicazioni pubbliche che circondano il testo, tra cui le interviste, le conversazioni e le recensioni degli spettacoli. Per quanto concerne *HD*, il reperimento di queste ultime è avvenuto presso gli Stratford Festival Archives (Stratford, Ontario), dove nel luglio del 2016 è stata svolta una consistente indagine d’archivio finalizzata a consultare tutte le fonti disponibili relative alla produzione teatrale del 2006, vale a dire la videoregistrazione dello spettacolo, il copione (*promptbook*), il copione dell’assistente di produzione (*assistant stage manager script*), il dossier sui costumi (*costume bible*), il dossier sulla scenografia e gli attrezzi di scena (*set and props bible*), la corrispondenza privata tra Sears e i vari dipartimenti di produzione, il programma di sala e le foto di scena.

⁶⁷ Tra i contributi di riferimento elaborati in Italia in ambito americanista, si vedano Scacchi e Petrovich Njegosh (a cura di) 2012. Di particolare rilevanza anche la sezione monografica della rivista *Iperstoria* dal titolo “La ‘realtà’ transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata”, curata da Petrovich Njegosh nell’autunno del 2015.

La missione a Stratford è stata programmata nel quadro più ampio di una metodologia integrata finalizzata a coniugare ricerca concettuale, d'archivio, e lavoro sul campo. Quest'ultimo ha comportato la visione dal vivo di cinque repliche di *D* presso la Freud Playhouse di Los Angeles nell'ottobre del 2015 e interviste condotte tra l'autunno del 2015 e l'estate del 2016 con cinque artisti coinvolti negli allestimenti di *HD* e *D*.⁶⁸ Tali esperienze hanno consentito di testare intuizioni e ipotesi ricavate con una metodologia d'analisi più tradizionale attraverso il confronto con soggetti che hanno instaurato un rapporto eminentemente creativo coi testi, praticandoli sulla scena.

L'approccio integrato adottato nello studio delle opere di Sears e Morrison è ispirato a una metodologia variamente nota come *practice-led research*, *practice-based research*, *creative research* o *practice as research*, la quale, a partire dai primi anni Novanta, si è diffusa in modo sempre più capillare nei centri di produzione del sapere (Candy 2006; Allegue, Jones, Kershaw e Piccini 2009; Smith e Dean 2011). La ricerca basata sulla pratica (*practice-based research*) si fonda sugli assunti di base che il processo artistico è, di fatto, una forma di ricerca che genera conoscenza e che la creatività informa in modo unico ed estremamente efficace l'elaborazione teorica, due principi che, come illustrato in apertura di paragrafo, costituiscono il fulcro della critica letteraria afroamericana. Negli ultimi venticinque anni, soprattutto in ambito anglosassone e australiano,⁶⁹ si è assistito a un cambiamento epistemologico che ha coinvolto, oltre alle scienze dure, anche le discipline umanistiche e letterarie; in questo nuovo paradigma, la creazione artistica non è più considerata come mero oggetto di analisi, bensì come strumento di conoscenza, poiché tutto quanto avviene nell'ambito della creazione stessa spalanca nuovi orizzonti del sapere, modificando inevitabilmente tutto quanto viene teorizzato all'interno delle discipline.

La decisione di condurre parte dell'indagine sul campo scaturisce dalla convinzione che i principi fondanti della *practice-based research* siano particolarmente rilevanti nel teatro, disciplina dalla doppia anima, letteraria e performativa. Non avendo partecipato direttamente al processo creativo che ha

⁶⁸ Per *HD*: Djanet Sears e Karen Robinson, protagonista della produzione del 2006 presso lo Stratford Festival (Ontario, Canada). Per *D*: Peter Sellars, Tina Benko e Rokia Traoré, rispettivamente regista, attrice e compositrice di *D*.

⁶⁹ Ci si riferisce in modo particolare all'attività pionieristica svolta presso il centro Creativity and Cognition Studios della University of Technology di Sidney, Australia. <<https://www.creativityandcognition.com/>>.

condotto alla realizzazione degli spettacoli, si è fatto ricorso alla pratica dell'intervista come strumento di ricerca, al fine di pervenire a una conoscenza mediata di tale processo attraverso delle conversazioni con gli artisti informate tanto dalla loro esperienza quanto dalla pregressa ricerca concettuale.

Data l'assenza, nella vasta letteratura sociologica dedicata all'intervista, di una metodologia specifica per intervistare gli artisti teatrali, si è proceduto a elaborare un modello *ad hoc* che coniuga i postulati teorici di Jaber F. Gubrium e James A. Holstein (1997) sull'intervista attiva a un principio di base della *practice-based research*, l'iteratività. Il modello che ne è derivato, denominato 'intervista itera(t)tiva' (*itera(c)tive interviewing*) è illustrato nel dettaglio nel quinto capitolo. Il corpo di conoscenze originato nella dimensione discorsiva dell'intervista, una volta comparato con le fonti primarie, i peritesti e gli epitesti, la letteratura critica, l'apparato teorico, il materiale d'archivio e l'esperienza della visione dal vivo dello spettacolo, può essere concettualizzato e introdotto nell'orizzonte della ricerca, il quale viene generalmente ampliato da alcune risposte inaspettate che finiscono con l'incrementare o col modificare ipotesi di lavoro formulate durante fasi di studio precedenti. L'intervista, dunque, in quanto metodologia di ricerca che attiva produzioni narrative in un contesto performativo, è uno strumento che consente alla ricercatrice di riflettere in modo autocritico sul proprio progetto e di praticare ragionamenti iterativi (oltre che induttivi) per monitorarne l'andamento.

Iterazione e (auto)riflessione, ovvero la capacità di "svelare supposizioni inconse che si annidano nell'ombra e producono angoli ciechi nel nostro modo di pensare, ostacolando la nostra capacità critica" (Desmond e Emirbayer 2015: 23), sono i due principi cardine che hanno guidato il modo di procedere nei cicli e nei sottocicli della ricerca. Gli ammonimenti metodologici di Desmond ed Emirbayer sull'inconscio sociale, su quello disciplinare e su quello accademico sono stati particolarmente illuminanti in questo senso, poiché essi incoraggiano a riflettere sulla propria identità (razziale, di genere, sociale) e su come questa condizioni il proprio posizionamento rispetto all'oggetto di studio (inconscio sociale), nonché sulla collocazione e la considerazione dell'oggetto stesso all'interno delle diverse discipline coinvolte (inconscio disciplinare) e sul fatto che l'attività di ricerca stessa viene condotta in un contesto accademico fatto di "società di discorso" (Foucault 1970: 20) che – volendo insistere su una terminologia foucaultiana –

pur essendo situate all'interno della società, ne costituiscono un' "eterotopia" (Foucault 1984) (inconscio accademico).

Occuparsi in modo riflessivo e autoriflessivo di due adattamenti teatrali di *Othello* concepiti da donne nordamericane di ascendenza africana, implica tenere a mente fattori identitari, orientamenti disciplinari e il fatto che il lavoro di ricerca si svolge nell'ambito di un contesto accademico.

In conclusione di paragrafo, dunque, abbandono eccezionalmente la forma impersonale che caratterizza il resto dell'esposizione per palesare il mio posizionamento soggettivo e il modo in cui questo ha determinato il mio approccio all'attività e al progetto di ricerca.

In primo luogo, ho imparato a riconoscere, e mi sono impegnata a non occultare, i privilegi connessi alla mia bianchezza e alla mia nazionalità, nonché le limitazioni che la mia cultura di appartenenza associa e impone – in modo esplicito ed implicito – al genere femminile, in particolare alle donne detentrici della funzione genitoriale. Ho riflettuto sulla mia abilità fisica e psichica e sulla mia appartenenza di classe in relazione alla mia storia familiare. Ho cercato di vigilare su quanto la mia identità di donna bianca, italiana, sana, cresciuta in un contesto medio borghese, ma con radici contadine e proletarie, influenzasse il mio orientamento critico. Mentre studiavo e analizzavo opere in cui due autrici nere mettono a tema le asimmetrie relazionali tra donne appartenenti a razze e classi diverse, ho tenuto a mente che, in quanto madre di tre figli, mi è stato possibile svolgere il mio lavoro di produzione intellettuale esclusivamente in funzione del lavoro di cura – materiale e affettivo – di cui altre donne si sono fatte carico all'interno del mio ambiente domestico e del mio nucleo familiare, in particolar modo durante le mie tre missioni all'estero.

Giacché il progetto di ricerca si colloca in un crocevia interdisciplinare che vede intersecarsi gli studi sugli adattamenti shakespeariani, la letteratura afroamericana e il teatro afroamericano e afrocanadese, ho riflettuto sui modi in cui la storia di tali discipline e i contributi ritenuti più influenti o, al contrario, sorpassati, influenzassero le ipotesi interpretative e perfino le domande che andavo formulando sui testi e sugli spettacoli. Il terzo capitolo, ad esempio, è nato dalla resistenza a seguire la tendenza consolidata di privilegiare il rapporto tra adattamento e ipotesto shakespeariano, piuttosto che quello con altri ipotesti del canone afroamericano.

Per quanto riguarda l'inconscio accademico, ho cercato di interrogarmi costantemente sull'utilità sociale del mio contributo scientifico, confrontandomi con studiose e studiosi che si occupano di questioni legate alla razza, al genere e alla classe in diversi ambiti disciplinari e da diverse prospettive teoriche,⁷⁰ presentando il mio lavoro *in itinere* a diverse conferenze⁷¹ e cercando connessioni tematiche e politiche tra il mio lavoro e il mio contesto sociale e culturale d'appartenenza.

Concludo questa nota sul metodo segnalando che ho meditato a lungo sui saggi di Smith e Christian sulla critica letteraria afroamericana, chiedendomi più volte se per svolgere questo progetto di ricerca abitare un corpo femminile nero fosse una "necessità assoluta" (B. Smith 1977: 159) e se la mia identità razziale e nazionale, la mia pelle bianca e la mia lingua madre, che mi collocano in universi culturali, sociali e linguistici così lontani da quelli di Sears e Morrison, mi avrebbero ostacolata nel carpire il senso profondo delle loro opere, nell'individuare la matrice estetica e i riferimenti intertestuali e nel decifrarne le strategie retoriche. La risposta ai miei dubbi si è palesata nelle parole di Lorde:

And where the words of women are crying to be heard, we must each of us recognize our responsibility to seek those words out, to read them and share them and examine them in their pertinence to our lives. That we not hide behind the mockeries of separations that have been imposed upon us and which so often we accept as our own. For instance, "I can't possibly teach Black women's writing —

⁷⁰ Esperienze altamente formative sono state la partecipazione al simposio InteRGRace 2016 su visibilità e (anti)razzismo (Padova, 21-22 gennaio 2016) e al laboratorio "Lineamenti teorico-politici di femminismi, genere, differenza" (Università degli Studi Roma Tre, novembre 2015-gennaio 2016) coordinato dalla Professoressa Federica Gardini con la collaborazione della Dottorssa Federica Castelli e di Enrica Giannuzzi. Di notevole rilevanza anche la collaborazione triennale all'organizzazione dell'evento "Performing Poetry" (edizioni 2015, 2016 e 2017) curato dalla Professoressa Maria Anita Stefanelli, che ha visto la partecipazione del poeta afroamericano Neal Hall.

⁷¹ Gli interventi inerenti alla tesi presentati durante il ciclo dottorale includono: "Performing stages of resistance to racial surveillance: fugitive planning, black minstrelsy, mimicry, and miscegenation in Djanet Sears' *HD*" al Sapienza Graduate Forum "S/s – Surveillance/safety" (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", 15-16 aprile 2016); "Orrore e meraviglia: la narrazione autobiografica di Othello in *Desdemona* di Toni Morrison" al convegno dottorale "CONfini, CONfronti, CONtatti" presso l'Università degli Studi di Milano (22-24 settembre 2016); "Empowering women globally through cross-cultural creative partnerships: the case of Rokia Traoré's Foundation Passerelle and Toni Morrison's *Desdemona*" alla 2nd World Conference on Women Studies "Ending Gender Disparities through Innovations, Research and Experience: A Brighter Future" (Università degli Studi Roma Tre, 20-21 ottobre 2016); "After *Othello*, before *Desdemona*: intersections of race, gender, and class in *HD* by Djanet Sears and *Desdemona* by Toni Morrison and Rokia Traoré", seminario tenuto per il Media Music Drama Research Group presso la Faculty of Creative Industries di University of South Wales (Cardiff, UK, 6 settembre 2017).

their experience is so different from mine.” Yet how many years have you spent teaching Plato and Shakespeare and Proust? Or another, “She’s a white woman and what could she possibly have to say to me?” Or, “She’s a lesbian, what would my husband say, or my chairman?” Or again, “This woman writes of her sons and I have no children.” And all the other endless ways in which we rob ourselves of ourselves and each other. We can learn to work and speak when we are afraid in the same way we have learned to work and speak when we are tired. For we have been socialized to respect fear more than our own needs for language and definition, and while we wait in silence for that final luxury of fearlessness, the weight of that silence will choke us. The fact that we are here and that I speak these words is an attempt to break that silence and bridge some of those differences between us, for it is not difference which immobilizes us, but silence. And there are so many silences to be broken. (Lorde 1977: 43)

È nello spirito invocato da Lorde e con la medesima curiosità intellettuale che ella incoraggia a soddisfare che ho perseguito la ricerca su *HD* e *D*, indagandone i contesti storici, estetici e ideologici, esplorandone gli aspetti formali e la rete intertestuale e intervistando quattro artiste e un regista che ne hanno abitato la dimensione scenica.

II. Forme teatrali

II.1 *Femminismi nelle pratiche drammaturgiche e performative: teorie, strategie, intersezioni*

Dalla rassegna integrale della letteratura critica su *HD*⁷² e *D*⁷³ emerge un consenso unanime sul carattere femminista dei due adattamenti. In modo più o meno esplicito e variamente argomentato, studiosi e studiose concordano sul fatto che le due opere esprimano quelle che Karen Laughlin ha descritto come le due forze complementari dell'estetica femminista, vale a dire una spinta decostruzionista mirata a demolire “le ideologie sottese a [...] modalità di rappresentazione tradizionali” e una costruttivista che propone “alternative femministe” (Laughlin 19) al modo in cui l'ipotesto shakespeariano è stato letto e interpretato nei quattro secoli intercorsi dal suo debutto londinese. Tuttavia, ciò che ancora manca è una lettura dell'impianto drammaturgico e spettacolare delle due opere illuminata dagli studi sulle poetiche e le pratiche femministe nel teatro occidentale del secondo Novecento. Diversi articoli, ad esempio, mettono in luce il rapporto che *HD* e *D* intrattengono con formulazioni teoriche riconducibili ad attiviste e scrittrici afroamericane,⁷⁴ ma la questione centrale della presenza di elementi e principi del teatro femminista – in particolare di quello afroamericano – nelle due opere, non è ancora stata trattata in modo organico ed esaustivo.

Se nel capitolo precedente si è dato conto della tassonomia, dello stato dell'arte, del paradigma analitico di riferimento e della metodologia della ricerca, in questo paragrafo si procede a illustrare i diversi modi in cui le tre maggiori correnti del femminismo (liberale, radicale e materialista) sono confluite nelle pratiche di scrittura drammaturgica e di rappresentazione scenica del secondo Novecento. Enunciare una serie di strategie formali, ciascuna ispirata a uno specifico posizionamento, è funzionale non solo a rintracciarne la presenza in *HD* e *D*, ma anche a mettere a fuoco come Sears e Morrison hanno innovato tali strategie, intersecandole con vari principi estetici di matrice afroamericana.

⁷² Sanders 2000, Kidnie 2001 e 2009, Knowles 2002, Dickinson 2007, Erickson 2007, Moser 2008, Friedman 2009, Tompkins 2009, Gruber 2010, Westgate 2011, Cucarella-Ramón 2017.

⁷³ Erickson 2013, Carney 2014, Kitts 2014, Guarracino 2015, Li 2015, Chambers 2016, Iyengar 2016, Thompson 2016, Cucarella-Ramón 2017.

⁷⁴ Per un'analisi di *D* informata dallo *womanism*, termine coniato dalla scrittrice afroamericana Alice Walker per indicare una forma di sorellanza squisitamente afroamericana, si veda Iyengar 2016. Per una lettura di *HD* e *D* parzialmente informata dal femminismo nero, si veda Cucarella-Ramón 2017.

Prima di procedere con la rassegna, consapevolmente parziale e schematica, dei tre orientamenti, è necessario specificare che le loro manifestazioni politiche e teatrali sono complesse. Quella del femminismo è una storia plurale che resiste a definizioni univoche e, dunque, anche la questione di un'estetica femminista si è rivelata "una non-questione, una chimera che le femministe hanno inseguito invano" (Felski 181). Sebbene facciano riferimento a una distinzione ormai consolidata tra teatri femministi di ispirazione liberale, radicale e materialista, Jill Dolan (1988), Sue Ellen Case (1988), Gayle Austin (1990) e Patricia Schroeder (1996) ne riconoscono le stratificazioni interne e le sovrapposizioni reciproche. Già in *Feminism and Theatre* (1988), pur auspicando una nuova poetica che ponesse il soggetto femminile al centro delle pratiche teatrali, Case suggeriva di usare "diverse strategie teoriche per scopi politici specifici" (Case 1988: 130). I tre orientamenti non devono "funzionare come teorie in lotta per una posizione di controllo", bensì essere impiegati "come tattiche [...] funzionali a demolire la struttura patriarcale o a facilitare la rivoluzione culturale" (Case 1988: 130). Secondo Case, l'opportunità di attingere con spirito eversivo a più teorie e posizionamenti, anche in chiave interdisciplinare, non dovrebbe investire solo chi il teatro lo pratica, ma anche chi lo commenta. Per chi si occupa di analizzare il teatro da una prospettiva femminista, "oscillare da una teoria a quella opposta [...] non equivale a praticare un 'vivace pluralismo', bensì a compiere un'azione di guerriglia studiata per far irrompere e per rendere più efficace la critica femminista" (Case 1988: 132).

Giacché Sears e Morrison, nel riscrivere *Othello*, adottano una "prospettiva critica liminale che [...] si colloca negli interstizi tra posizionamenti più definiti" (Austin 4, 5), la lettura di *HD* e *D* proposta in questo capitolo ricalca, in sintonia con l'approccio analitico auspicato da Smith (1977) e Christian (1988), il posizionamento plurale delle autrici. L'intento è quello di rilevare la molteplicità di apporti teorici, concezioni del teatro e pratiche performative confluite, in varia misura e in diverse combinazioni, nelle due opere. Con questo, non s'intende suggerire che Sears e Morrison abbiano costruito i propri adattamenti applicando in modo meccanico i principi e le tecniche di seguito descritti; si tratta, piuttosto, di tentare di comprendere come essi circolino e funzionino nei sistemi teatrali immaginati dalle autrici, come vengano declinati nelle singole opere e, infine,

come possano essere impiegati per leggerne criticamente i contenuti e l'impianto formale.

II.1.1 Liberalismo, radicalismo, materialismo

Nato nell'Europa della seconda metà del Settecento e fortemente ispirato a un modello sociale egualitario di matrice illuminista, il femminismo liberale poggia su una premessa teorica universale e universalizzante: tutti gli esseri umani, indipendentemente dal sesso, sono dotati, alla nascita, delle medesime qualità fondamentali, capacità morali e, soprattutto, degli stessi diritti naturali. L'azione politica, dunque, deve essere orientata in via prioritaria all'abbattimento di tutti gli ostacoli legali che impediscono l'emancipazione femminile e il raggiungimento di un'effettiva parità tra i sessi. La parola che più efficacemente sintetizza le aspirazioni del femminismo liberale è 'uguaglianza': a partire dalla confutazione della tesi dell'inferiorità femminile, s'intende affermare un ideale di donna del tutto pari all'uomo, una persona fisica e giuridica autonoma e indipendente tanto nella sfera privata, quanto in quella pubblica. Piuttosto che innescare un cambiamento paradigmatico, si adottano strategie tese a modificare il sistema dall'interno, con lo scopo di creare una società più plurale e inclusiva. L'educazione, l'accesso alle professioni, la partecipazione paritaria alle istituzioni politiche e amministrative locali e nazionali, il diritto al voto e all'eleggibilità, la gestione dei patrimoni privati e delle eredità, devono diventare, di fatto, diritti di tutti e tutte; è necessario lottare politicamente affinché l'uguaglianza, da un piano ideale e teorico, si traduca in una realtà tangibile. Come ha efficacemente sintetizzato Austin, "nell'insistere su un concetto di parità [...] basato su valori 'universali'" il femminismo liberale tende a "minimizzare le differenze tra uomini e donne, ad affermarsi all'interno del sistema e a riformare piuttosto che rivoluzionare" (Austin 5, 6).

Nel campo teatrale, il femminismo liberale ha dato impulso a una serie di azioni politiche e pratiche artistiche i cui effetti si sono palesati soprattutto nei circuiti tradizionali, vale a dire negli ambienti investiti da un maggior afflusso di risorse economiche e frequentati da un pubblico di abbonati appartenenti al ceto medio o all'alta borghesia. Analogamente a quanto avviene in altri ambiti professionali, l'obiettivo prioritario consiste nel garantire alle donne che aspirano ad accedere, o che sono già impiegate, nei vari settori dell'industria teatrale, le

medesime opportunità dei colleghi maschi. Al lavoro di drammaturghe, registe e scenografe va riconosciuta pari dignità e visibilità. La questione della scrittura diventa cruciale, poiché essa costituisce il perno attorno al quale ruotano tutte le politiche e le pratiche di produzione e rappresentazione. È necessario scrivere opere con più personaggi femminili, dotati di complessità psicologica e di ruoli attivi e centrali nell'economia dell'azione drammatica, affinché attrici e spettatrici abbiano accesso, rispettivamente, a opportunità di lavoro e a occasioni di rispecchiamento simbolico più numerose e appaganti. Come ha sottolineato Schroeder, includere nei repertori testi che “ritraggono eroine femminili in strutture drammaturgiche tradizionali (spesso realiste)” crea i presupposti affinché “voci di donne storicamente oppresse o occultate possano essere ascoltate sul palcoscenico” (Schroeder 21). Il fatto che tali personaggi femminili vengano modellati sui paradigmi androcentrici dell'eroe tragico o del protagonista maschile del dramma borghese e che le voci di eroine e protagoniste si esprimano secondo le convenzioni di generi teatrali tradizionalmente fallologocentrici, è non solo ammissibile, ma addirittura funzionale, in un percorso mirato a guadagnare spazi di rappresentazione all'interno delle istituzioni culturali. Tali strategie, tuttavia, generano degli effetti di omologazione al canone maschile che le femministe radicali hanno duramente contestato, attraverso il rifiuto di un modello di teatro falsamente universale e la rivendicazione, per dirla con Virginia Woolf, di una scena tutta per sé.

Se la parola d'ordine del femminismo liberale era stata 'uguaglianza', tutti i controdiscorsi formulati nell'ambito della corrente radicale vertono attorno al concetto di differenza, intesa primariamente in accezione sessuale e conseguentemente nelle sue manifestazioni linguistiche e culturali. Nato intorno alla metà degli anni Sessanta, il femminismo radicale (anche detto culturale) trae origine dall'inuguaglianza esperita dalle giovani americane appartenenti ai movimenti progressisti e antirazzisti della Nuova Sinistra statunitense, all'interno dei quali le donne venivano sistematicamente relegate a ruoli ancillari dai compagni maschi. L'elaborazione teorica dell'orientamento radicale muove dalla decostruzione del principio di uguaglianza, inteso come “sintomo illuminista dell'ordine simbolico patriarcale” (Cavarero 92). L'assunto di partenza è che il modello egualitario, in quanto fondato su un paradigma che assume il soggetto maschile come universale, è ontologicamente inadatto a servire la causa

femminile, perché nell'includere le donne si limita a "comprende[re] nel senso etimologico della parola: ossia le *prende* dentro come se fossero uomini, nonostante siano e rimangano donne a tutti gli effetti pratici e simbolici" (Cavarero 88). Piuttosto che concentrarsi sull'acquisizione dei diritti giuridici e civili rivendicati nella fase precedente, le femministe radicali si prefiggono di risalire alle *radici* della propria oppressione partendo da sé e dal proprio corpo sessuato, vale a dire dall'elemento che inconfutabilmente le accomuna le une alle altre, rendendole al tempo stesso diverse dagli uomini. Il fuoco analitico si sposta dunque sulla sfera sessuale e riproduttiva, in un contesto di lotta tendenzialmente separatista che non contempla alleanze strategiche con l'altro sesso. Già a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, negli Stati Uniti sorgono dei gruppi di autocoscienza (*consciousness raising groups*), spazi di discussione esclusivamente femminili in cui le donne si incontrano per condividere i propri vissuti, parlare della propria sessualità e riflettere sul portato politico del dato personale. La narrazione di sé avviene tra sole donne, in modo da sottrarre il processo di autoaffermazione a uno sguardo maschile che potrebbe inibirne lo svolgimento e comprometterne l'esito. Il sovvertimento dell'ordine patriarcale dipende dall'affermazione di un'alternativa matriarcale fondata su principi, valori e prerogative femminili quali la capacità di dare alla luce, nutrire e accudire, il legame madre-figlia, la genealogia matrilineare, la valorizzazione di percorsi cognitivi basati su esperienze corporee, sensoriali ed emozionali anziché su procedimenti logico-analitici, la supremazia dell'ordine semiotico della madre su quello simbolico del padre, la possibilità di creare ed esprimere senso attraverso modalità non contemplate dal modello fallogocentrico.⁷⁵ A una cultura patriarcale in cui l'uomo è il Soggetto, essenziale e trascendente, e la donna rappresenta l'Altro, l'inessenziale e l'immanente (de Beauvoir 1949), il femminismo radicale contrappone una controcultura che si autoproclama autenticamente ed essenzialmente femminile nella sua celebrazione della genealogia, della mitologia, della ritualità e del linguaggio delle donne.

In teatro, tale impulso si traduce nella creazione di un controcanone che, "in risposta alla repressione millenaria dell'espressione artistica femminile" aspira a distinguersi da una "norma maschile" che legittima e riproduce forme, contenuti e

⁷⁵ Si veda la produzione di Hélène Cixous, in particolare *Riso della Medusa* e *Sorties* (1975) e le opere *Il ritratto di Dora* (1976), *Angst* (1977) e *Illa* (1980).

“significati [...] che alienano e opprimono le donne” (Dolan 1988: 7). Se il dramma realista, con le sue trame lineari, la riproduzione accurata di ambienti domestici, i personaggi femminili marginali e privi di spessore psicologico, pretende di farsi specchio della realtà, esso va rifiutato in quanto genere teatrale teso a consolidare una tradizione a predominanza maschile fatta da, tra e per uomini. Evitare di conformarsi alle convenzioni del dramma borghese, tuttavia, non comporta rinunciare all’aspirazione alla *mimesis*, in quanto “rifiutare il realismo non equivale a rifiutare la funzione dello specchio, bensì il modo in cui lo specchio è stato incorniciato e sorretto dai padri” (Schroeder 23). Laddove il teatro realista, così come declinato da drammaturghi e registi maschi, ha reso il paradigma patriarcale e il punto di vista maschile normativi, il teatro femminista di ispirazione radicale sperimenta nuove forme teatrali che consentono di riprodurre *la* realtà femminile così come concepita e costruita all’interno della corrente. Sotto il profilo drammaturgico, alla creazione individuale che esalta la genialità del singolo, si prediligono percorsi di scrittura collettiva che riproducono le dinamiche dei gruppi di autocoscienza, in cui la produzione di significato avviene in una dimensione di ascolto reciproco. Lo scopo è quello di dare vita a un teatro fatto da donne, tra donne, per donne, in cui ci si possa incontrare, esprimere e riconoscere. I contenuti vertono sui temi centrali della riflessione radicale quali l’oppressione patriarcale, le fasi della vita della donna (menarca, maternità, menopausa), il rapporto madre-figlia, la sorellanza, i miti femminili, le storie dimenticate e le voci occultate delle donne. Gli spettacoli spesso hanno un taglio confessionale e autobiografico e si svolgono in un’atmosfera rituale tesa a rompere l’illusione della quarta parete e a instaurare col pubblico una dinamica relazionale, talvolta interattiva. Lo svolgimento della drammaturgia non si attiene a un modello ritenuto tipicamente maschile, ossia governato da un principio cronologico di causa e effetto che determina la suddivisione prescrittiva in atti e scene e trama e sotto-trame finalizzata a convogliare la *suspense* e a far convergere l’azione verso un finale chiuso. Piuttosto, gli spettacoli sono ispirati a una concezione di tempo femminile ciclico e fluido, ricalcato sui ritmi della natura, sull’alternarsi delle stagioni, sul moto degli astri. Le storie, dunque, non terminano in modo tradizionale e spesso vengono restituite, sul piano spazio-temporale, attraverso figure circolari e forme rituali che richiamano il *topos* del cerchio delle donne raccolte attorno al fuoco sacro. È attraverso queste forme,

ritenute idonee a rappresentare un'essenza femminile biologicamente determinata e dunque inconciliabile con quella maschile, che il femminismo radicale ha espresso la sua visione di realismo teatrale. Tuttavia, come le esponenti della corrente materialista non hanno mancato di rilevare, "il bisogno di rivendicare la storia delle donne e di portare in scena le loro lotte collettive nel contesto patriarcale che le ha rese vittime, comporta un appiattimento delle esperienze" (Dolan 1988: 88). L'essentialismo biologico fondato sulla differenza sessuale ha dei costi ideologici troppo elevati per il movimento nel suo complesso, poiché pecca di un "monolitismo pernicioso" (Dolan 1988: 88) che tende a ignorare, minimizzare, o a liquidare in modo semplicistico e sbrigativo il ruolo giocato da fattori quali la classe, la razza, l'etnia e l'orientamento sessuale nell'oppressione delle donne.

A partire dalla seconda metà degli anni Settanta, le femministe materialiste tornano a spostare il fuoco analitico su tematiche e categorie che già nella seconda metà dell'Ottocento avevano rappresentato il fulcro dell'elaborazione teorica del femminismo socialista di matrice marxista. L'assunto di base è che la 'donna' non può essere considerata come un'entità universale e immutabile nel tempo e nello spazio, poiché la vita di ciascuna è segnata da specifiche contingenze storiche e da condizioni materiali di produzione che strutturano le gerarchie sociali e regolano le relazioni interpersonali. Se il femminismo marxista definisce le donne come una classe sottoposta tanto allo sfruttamento capitalista quanto al controllo patriarcale per via della concomitanza di capacità produttive e riproduttive, la corrente materialista, largamente influenzata dalle *identity politics* degli anni Ottanta, estende il campo di indagine ad altre categorie che regolano i rapporti di potere. Le diversità razziali, etniche, religiose, sessuali, di genere e di classe vengono considerate e interpretate in quanto costrutti ideologici, sociali e culturali determinati da precise condizioni storiche e materiali.

Tanto l'analisi teorica quanto le pratiche artistiche del femminismo materialista, dunque, sono orientate a demistificare la concezione essentialista della donna promossa dal femminismo radicale, a denaturalizzare le differenze e a decostruire l'ideologia dominante, intesa come insieme di processi che producono e riproducono significati e regimi normativi, che fanno e disfano i generi, le classi, le razze e le etnie. Giacché il "campo culturale costituisce un terreno importante per la costruzione di processi ideologici", il teatro "può essere proficuamente

analizzato in quanto paradigmatico di una determinata ideologia nell'ambito di specifiche formazioni sociali" (Barrett 73). Il dramma realista, ad esempio, è espressione di un'ideologia capitalista e patriarcale che tende da una parte a naturalizzare le differenze di genere rappresentandole come una realtà intrinseca, e dall'altra a universalizzare le esperienze e il punto di vista del maschio bianco borghese, vale a dire del genere e della classe dominante. Il teatro femminista d'ispirazione radicale, invece, tende a rendere normativa e 'reale' una visione selettiva della donna che identifica nella differenza sessuale un principio di sorellanza universale capace di sussumere e trascendere altri tipi di differenza. Scopo principale della critica e della pratica teatrale materialista, dunque, è palesare gli espedienti stilistici e retorici che invisibilizzano le egemonie politiche e ideologiche codificate in generi teatrali quali la tragedia e il dramma realista, generi che, malgrado la loro eterogeneità, aspirano ad aderire a un 'regime di verità' (Foucault 1970) basato sulla *mimesis*.

Sotto il profilo formale, il teatro femminista materialista deriva tecniche e strumenti dal teatro epico brechtiano, anch'esso finalizzato a "un'analisi politica dei modi in cui i rapporti di potere sono strutturati nella cultura e riprodotti attraverso la rappresentazione" (Dolan 1988: 97). Affinché la spettatrice abbandoni lo "stato di ricettività passiva" (Dolan 1988: 107) implicitamente richiestole dal contratto teatrale, è necessario perforare metaforicamente la quarta parete e spezzare l'incantesimo mimetico, al fine di generare nel pubblico un effetto di straniamento che lo esorti ad assumere un posizionamento attivo. Tale strategia, prima ancora di essere praticata sulla scena, viene inscritta nel testo drammatico, il quale anziché presentare "un punto di vista distaccato, l'illusione di verosimiglianza e coerenza interna e un finale chiuso, apre la negoziazione dei significati alle contraddizioni, a [un senso di] circolarità e a punti di vista multipli [...] insistendo su un'articolazione alternativa della soggettività femminile" (Forte 21). Il ricorso a trame già note tipico degli adattamenti di testi canonici, ad esempio, è funzionale a demolire il meccanismo seduttivo della *suspense* e a incoraggiare nel pubblico un'attitudine critica e speculativa. La frammentazione, invece, vale a dire l'organizzazione del materiale drammaturgico in sequenze che non seguono un ordine cronologico, rompe la logica consequenziale e la struttura lineare dei testi tradizionali; ciò consente a drammaturghe e registe di esplorare dimensioni del tempo e dello spazio non convenzionali ed esorta spettatori e

spettatrici ad assemblare mentalmente le scene per ricostruire lo spettacolo nella sua globalità e per speculare sul valore della sua frammentarietà.

Già presente nel testo sotto forma di didascalie, notazioni, o strofe, la musica rappresenta uno degli elementi più importanti di quello che Sandra Richards (1998) ha definito il 'potenziale assente' del testo drammatico, vale a dire tutto ciò che, pur essendo in varia misura tracciato nei vuoti e nei pieni della scrittura, può realizzarsi compiutamente solo durante la *performance*, attraverso un processo di traduzione intersemiotica. Gli inserti musicali, concepiti per rompere la linearità dell'azione e l'illusione di realtà che ne consegue, amplificano la frammentazione drammaturgica, ostacolano l'identificazione psicologica col personaggio e fungono da contrappunto a dialoghi e monologhi, arrestando temporaneamente gli atti illocutori e perlocutori inerenti all'uso del linguaggio sulla scena; praticare il suono e il canto per interrompere il flusso ordinato delle parole equivale a confutarne la supremazia semiotica, nonché a complicarne o a sovvertirne il senso.

Ulteriori elementi di derivazione brechtiana ravvisabili nel teatro femminista d'ispirazione materialista sono la scenografia non realistica, l'assenza dell'eroe tragico e il rifiuto di metodi di recitazione basati sull'identificazione psicologica tra attore e personaggio. Optare per una rappresentazione non mimetica dell'ambientazione teatrale consente di replicare sul piano visivo il senso di frammentazione insito nel testo, nonché di collocare attori e spettatori in uno spazio scenico fluido e versatile che di per sé rappresenta la negazione di una realtà univoca e della sua riproducibilità. Trasgredire all'imperativo dell'eroe e dell'eroina permette di spostare il nucleo drammaturgico dal destino individuale alle condizioni storiche, sociali e materiali che ne determinano il corso. Infine, evitare di ricorrere a tecniche attoriali mirate a dissimulare lo scarto tra attore e personaggio innesca un meccanismo metateatrale che sollecita una lettura critica e metacritica dello spettacolo.

Il teatro femminista materialista, in sintesi, aspira a rendere visibile – a *materializzare*, per l'appunto – il nesso tra visione politica e concezione estetica che generi teatrali egemoni quali la tragedia e il dramma realista tendono a occultare. Tale vocazione, oltre a distinguerlo dai teatri femministi d'ispirazione liberale e radicale, lo rende particolarmente affine a quello delle donne afroamericane, in cui "testo e *performance* evocano la storia, la politica, o la

filosofia proprie di una comunità (intesa in senso ampio) [...] e sono strutturalmente conformi tanto agli obiettivi di tale ‘comunità’ quanto a una precisa concezione della funzione dell’arte” (L. Anderson 2008: 115).

Sebbene gli orientamenti critici più recenti e la storia stessa del teatro afroamericano evidenzino la sua irriducibilità a un unico modello, studiosi e studiosi concordano sul dato inconfutabile che esso è sempre “espressione idiomática di un sé collettivo” (Benston 64) tesa a “criticare, modificare, o alterare [...] gli stereotipi propri della cultura dominante, o a creare forme di rappresentazione completamente nuove” (L. Anderson 2008: 115).

L’estrema varietà di tali forme, dal realismo di Angelina Grimké al *choreopoem* di Ntozake Shange, passando per il teatro folclorico di Zora Neale Hurston e quello rivoluzionario di Amiri Baraka, rende molto complicato enucleare dei principi estetici comuni a un repertorio vastissimo, che nel corso del Novecento ha incorporato, rielaborato e combinato in varia misura “influenze euroamericane, africane, caribiche e asiatiche [...] a seconda dell’*ethos* delle singole drammaturghe, registe, o compagnie che hanno prodotto un determinato testo” (Goddard 39). Nel suo studio sul rapporto tra i femminismi etnici e le pratiche drammaturgiche e performative adottate dalle artiste nere, Lynette Goddard (2007) propone una distinzione tra un ‘black women’s theatre’ che pone le donne nere al centro dell’azione teatrale senza intaccare la cornice realista e un ‘black feminist theatre’ dai contenuti dichiaratamente politici, che punta a decostruire i generi tradizionali attraverso la sperimentazione formale. Laddove la prima tipologia risponde a un impulso integrazionista di stampo liberale, la seconda incorpora un approccio materialista mirato a “sollecitare una presa di coscienza dell’interdipendenza di sistemi di oppressione classisti, [...] razzisti e sessisti” (Goddard 40). Queste due direzioni apparentemente dicotomiche rappresentano, ognuna a suo modo, una risposta creativa all’emarginazione esperita dalle donne nere nell’ambito di un’industria teatrale che, mentre “distorce i corpi delle donne bianche, generalmente ignora quelli delle donne di colore” (Case 1988: 98), o si limita a produrne e riprodurne immagini stereotipate e degradanti,⁷⁶ ma è anche strategia di sopravvivenza alla doppia marginalizzazione

⁷⁶ Si pensi ai personaggi stereotipati tesi a produrre e riprodurre, per un pubblico bianco, immagini rassicuranti di obbedienza incondizionata (mammy, Aunt Jemina) o di voluttuosa sensualità (Jezebel e *tragic mulatta*).

e invisibilizzazione subita tanto negli ambienti artistici dominati dagli uomini neri, tanto in quelli contaminati dai femminismi bianchi. Come ha efficacemente sintetizzato Lisa Anderson, negli Stati Uniti degli anni Sessanta e Settanta:

As ‘the’ black aesthetic attempted to remove gender from a codified authentic blackness of black experience, feminist theory and aesthetics imagined a female identity uncomplicated by race or class. Because both of these aesthetics excluded the possibility (and the work) of a black feminist aesthetic, it became necessary for black feminist literary critics to develop a black feminist aesthetic. (L. Anderson 2008: 2, 3)

Doppiamente escluse dalle formulazioni “monolitiche e monoteistiche” (Christian 75) di un Black Arts Movement a predominanza maschile⁷⁷ e da una visione estetica femminista che replica “il gesto patriarcale attraverso la costruzione del significante generale Donna” e ingloba tutte le donne “nell’abbraccio metafisico di una sorellanza orizzontale e [...] di una improbabile uguaglianza” (Cavarero 96-7), alle artiste e alle intellettuali nere, per tornare alle suggestioni di Smith (1977) e Christian (1988), non resta che partire da sé. Generare, prima ancora che teorizzare, un’estetica in grado di esprimere le esperienze delle donne afroamericane, significa anzitutto contattare e lasciar risuonare le specificità razziali, sessuali, di genere e classe inerenti a tali esperienze, oltre che prestare attenzione alle loro molteplici intersezioni e ai modi in cui esse si manifestano sul piano tematico, stilistico e concettuale. Nell’ambito teatrale, l’articolazione di un’estetica femminista nera ha seguito una lenta evoluzione che presenta importanti “parallelismi con l’estetica nera (la *black aesthetic*) e con quelle femministe, entrambe consapevolmente orientate a esprimere visioni oppostive” e a “recuperare voci rimosse” attraverso “innovazioni formali – dalla reinvenzione del realismo a pratiche più sperimentali – che facilitano la produzione di nuovi significati” (Goddard 54). Partendo dall’analisi tematica e stilistica di un considerevole corpus di opere teatrali di autrici afroamericane del Novecento,⁷⁸ la studiosa Lisa Anderson ha declinato strumenti elaborati nell’ambito della teoria e della critica femminista nera⁷⁹ per

⁷⁷ Così scrive Christian: “one of the reasons for the surge of Afro-American women’s writing during the 1970s and its emphasis on sexism in the *black* community is precisely that when the ideologues of the 1960s said black, they meant *black male*” (Christian 1988: 76).

⁷⁸ Nel suo studio, Anderson prende in esame opere di Pearl Cleage, Breana Clarke, Glenda Dickerson, Susan-Lori Parks, Kia Corthron, Shirlene Holmes e Sharon Bridgforth.

⁷⁹ Tra le proprie studiose, intellettuali e attiviste di riferimento, Anderson annovera Barbara Smith, Barbara Christian, Patricia Hill Collins, Hazel V. Carby, Valerie Smith, Deborah E. McDowell e bell hooks.

tracciare i principi di un'estetica teatrale che contempla e mette in relazione il contesto in cui le opere sono state composte, il loro substrato filosofico e i fattori storici, politici ed economici che ne hanno influenzato la creazione e la produzione. Secondo Anderson, ogni drammaturga che opera nell'ambito di un'estetica drammatica nera e femminista – 'black feminist dramatic aesthetic' nel linguaggio della studiosa:

1. Uses incidents in the history of blacks in the United States, the diaspora, and Africa to tell a history that is generally unknown to most people in the United States, black and white;
2. Creates 'imagined histories' to fill in the gaps in the histories of black women, particularly black lesbians, gay men, and other black 'queers,' whose histories have been left out;
3. Directly confronts the racist, sexist images of black women that have been projected by the dominant culture;
4. Also confronts the racist images that describe black men as aggressive and/or rapists;
5. Reveals the abuse that black women suffer at the hands of men of all races;
6. Demonstrates the ways in which institutional racism affects blacks in their dealings with whites and with other blacks;
7. Emphasizes the importance of reproductive freedom for black women;
8. Incorporates oral folk culture or oral urban culture, depending on the focus of the work;
9. Looks deeply into the lives of young women and the challenges that face them, including gang life and education;
10. Addresses an important audience, whether the audience is black women, black people in general, or everyone. (L. Anderson 2008: 115-16)

Sebbene i dieci principi spesso non figurino tutti nella stessa opera, il decalogo stilato da Anderson viene riportato nella sua interezza in quanto fornisce una mappa essenziale per leggere criticamente i testi di Sears e Morrison e i relativi spettacoli. Nel resto del capitolo, si analizzano i modi in cui le autrici criticano e decostruiscono la tragedia shakespeariana attraverso opere teatrali che incorporano simultaneamente le elaborazioni teoriche, le tecniche drammaturgiche e le pratiche performative enucleate nel presente paragrafo, combinandole in modo creativo con estetiche, filosofie e correnti artistiche squisitamente afroamericane, in particolare l'estetica blues (*HD*) e il teatro della diaspora africana (*D*).

II.2 Harlem Duet

II.2.1 Harlem Duet e l'estetica blues

La genesi di *HD* può essere ricondotta al giorno del 1970 in cui Sears vede per la prima volta, trasmessa dalla BBC, la versione televisiva di *Othello* con Sir

Laurence Olivier nei panni del protagonista.⁸⁰ L'autrice, all'epoca undicenne e residente a Londra, in seguito paragonerà l'interpretazione in *blackface* del celebre attore inglese a "un granello di sabbia che s'insinua in un'ostrica" (Verge).⁸¹ "[Quell'immagine] mi rimase dentro", ricorda Sears, "e continuò a irritarmi durante gli anni in cui studiavo teatro" (Morrow).⁸² L'irritazione suscitata dalla *performance* di Olivier torna a farsi sentire nel 1991 quando Anita Hill accusa il giudice Clarence Thomas di molestie sessuali⁸³ e diventa ancora più acuta nel 1994, quando Orenthal James Simpson viene sottoposto a processo per l'omicidio dell'ex-moglie Nicole Brown e di Ronald Lyle Goldman.⁸⁴ In entrambe le occasioni, giornalisti e opinionisti indulgono morbosamente sulle intersezioni di razza, genere e classe che percorrono i due casi per trasformarli in aberranti circhi mediatici il cui numero più popolare consiste nell'evocare parallelismi tra i protagonisti delle vicende giudiziarie e quelli della tragedia shakespeariana,

⁸⁰ Si tratta dell'adattamento cinematografico del 1965 con la regia di Stuart Burge, basato sulla produzione teatrale del 1964 della National Theatre Company diretta da John Dexter. Sears menziona il film nella prefazione a *HD*: "As a veteran theater practitioner of African descent, Shakespeare's *Othello* had haunted me since I first was introduced to him. Sir Laurence Olivier in black-face" (14).

⁸¹ La citazione è tratta da una recensione, conservata presso gli Stratford Archives, priva di numero di pagina.

⁸² La citazione è tratta da una recensione, conservata presso gli Stratford Archives, priva di numero di pagina.

⁸³ Anita Faye Hill è l'avvocata e docente universitaria afroamericana che nel 1991 rilasciò una testimonianza privata all'FBI in cui riferiva le molestie sessuali subite dieci anni prima dal giudice afroamericano Clarence Thomas. Le molestie risalivano al periodo in cui Thomas era stato suo supervisore presso il Department of Education e la Equal Employment Opportunity Commission. In seguito a una soffiata, la testimonianza fu divulgata dalla stampa e Hill fu costretta a testimoniare pubblicamente in Senato nell'ambito delle audizioni finalizzate ad appurare l'idoneità della candidatura di Thomas alla Corte Suprema, formalizzata qualche tempo prima su nomina dell'allora Presidente George H. W. Bush. La testimonianza di Hill fu trasmessa in diretta televisiva e all'avvocata fu ripetutamente chiesto di indugiare sui dettagli degli abusi subiti. Nonostante la disponibilità manifestata da altre quattro donne a testimoniare contro Thomas, queste non furono mai ascoltate e il giudice fu nominato alla Corte Suprema con 52 voti favorevoli e 48 contrari. Morrison (1992) ha curato un intero volume dedicato al caso.

⁸⁴ Il 12 giugno del 1994 Nicole Brown, ex-moglie del celebre giocatore di football Orenthal James Simpson, e Ronald Lyle Goldman, un giovane cameriere, furono assassinati nell'abitazione di Brown a Los Angeles, California. Simpson fu accusato di omicidio volontario e sottoposto a processo penale presso la Corte Superiore della Contea di Los Angeles. L'accusa, sostenuta dai vice procuratori distrettuali Marcia Clark (donna bianca) e Christopher Darden (uomo afroamericano), sostenne la tesi del delitto passionale, mentre la difesa, guidata dall'avvocato afroamericano Johnnie Cochrane, spostò l'attenzione della giuria sulla discriminazione razziale. Il processo, protrattosi per quattordici mesi, fu caratterizzato da molti colpi di scena – tra cui la richiesta di Darden di far indossare un guanto insanguinato trovato sulla scena del delitto a Simpson – e si concluse con un verdetto di non colpevolezza che scagionò l'imputato dall'accusa di omicidio. Morrison (1997) ha curato un volume dedicato al caso O. J. Simpson.

Othello in primis.⁸⁵ È in questo frangente che Sears, ormai trentacinquenne e residente in Canada da venti anni, si rende pienamente conto che “*Othello* è diventato un archetipo nero di proporzioni mitiche” (Morrow) e decide di riscriverne la storia “to exorcise [t]his ghost” (Sears 1997: 14), lo spettro nero incontrato alla soglia tra infanzia e adolescenza nel volto dipinto di Sir Laurence Olivier. È, infatti, proprio nel 1994, mentre a Los Angeles si svolge il processo che vede lo Stato della California costituirsi in giudizio contro O. J. Simpson, che Sears inizia a lavorare al suo quarto testo teatrale, un adattamento di *Othello*. Il titolo provvisorio è *The Madwoman and the Fool: A Harlem Duet*, ridotto al più essenziale *HD* man mano che il materiale raggiunge la sua forma definitiva durante due residenze artistiche presso il Joseph Papp Public Theatre (New York, 1995) e il Nightwood Theatre (Toronto, 1996).⁸⁶ Lo spettacolo debutta il 24 aprile 1997 al Tarragon Theatre Extra Space (Toronto); contestualmente, il testo viene pubblicato dalla casa editrice Scirocco Drama, aggiudicandosi l’anno successivo il Floyd S. Chalmers Canadian Play Award e il Governor General’s Literary Award for Drama, il più prestigioso premio letterario canadese.

In “NOTES OF A COLOURED GIRL: 32 SHORT REASONS WHY I WRITE FOR THE THEATRE”,⁸⁷ prefazione in trentadue punti a *HD*, Sears descrive l’opera come una “rhapsodic blues tragedy [that] explores the effects of race and sex on the lives of people of African descent” (*Notes* 14). Tale definizione segnala un’appropriazione di *Othello* tesa a disarticolare le convenzioni del modello tragico attraverso il ricorso a tecniche formali e nuclei tematici mutuati dall’estetica blues. Nel presente paragrafo, si illustrano le origini e i principi di tale estetica e i modi in cui essa si manifesta tanto nella visione poetica e nel linguaggio teatrale di Sears, quanto nello stile e nel contenuto di *HD*, opera in cui le pratiche drammaturgiche e performative riconducibili al teatro femminista materialista vengono reinterpretate secondo un *ethos* afroamericano che Sears attribuisce anche alla popolazione afrocanadese, in quanto scaturito dall’esperienza comune della diaspora. A questo proposito, Jerry Wasserman scrive:

⁸⁵ Nel numero del 27 giugno 1994, la rivista *Time* pubblicò in copertina la foto segnaletica di Simpson scurendone deliberatamente il volto, sotto il quale campeggiava il titolo “An American Tragedy”.

⁸⁶ Sulle fasi di sviluppo del progetto, cfr. *infra* V.2.2.

⁸⁷ D’ora in poi, *Notes*.

the lived experience of blues and its value as a philosophical system encompass the entire African diaspora, transcending the particularities of American history, American citizenship, and specifically African American social conditions. [...] Blues can clearly speak beyond the borders of the land where they began, and they can speak with transformative power and effect. An art form originally created by Black Americans out of the crucible of slavery and its long racist aftermath has developed into a worldview and expressive philosophy available and applicable to other people who share the same racial make-up or culture, or a similar experiential history. (Wasserman 2009: 39)

La storia personale e familiare di Sears, nata a Londra da madre giamaicana e padre guianese e trasferitasi in Canada all'età di quindici anni, scorre proprio lungo i bordi di quel perimetro invisibile tracciato nelle acque dell'Atlantico dal commercio triangolare. Nello spazio fluido compreso tra le sponde oceaniche, il vortice della diaspora nera ha trascinato milioni di persone di origine africana verso abissi reali e metaforici di disperazione, violenza, sfruttamento, tortura e morte, scagliando al tempo stesso elementi linguistici, culturali e spirituali propri delle regioni dell'Africa occidentale verso il continente americano e generando quello spazio transnazionale e transculturale che Paul Gilroy (1993) ha definito *black Atlantic* e indicato come uno dei tratti distintivi dell'identità nera.⁸⁸ È a radici e percorsi condivisi⁸⁹ che Sears attribuisce la propria appartenenza a una comunità diasporica e a una artistica – quella afroamericana⁹⁰ – che ha saputo transcendere i vissuti dolorosi connessi alla nerezza nel contesto nordamericano per veicolarli a un pubblico trasversale e internazionale.

Tra i linguaggi più originali elaborati sul suolo statunitense da artisti di ascendenza africana, il blues è senza dubbio quello che ha contaminato con maggior efficacia tutti i generi letterari. Sebbene le sue origini siano difficili da rintracciare con esattezza in quanto scarsamente documentate, si ritiene che il blues affondi le proprie radici nel suolo fertile del delta del Mississippi, dove all'indomani della guerra di secessione e durante l'era della Ricostruzione, la popolazione afroamericana, lungi dall'ottenere un'autentica libertà, si trovò

⁸⁸ Gli altri due elementi individuati da Gilroy sono la diaspora nera e il *changing same*, un sé destinato a un perpetuo mutamento.

⁸⁹ Gilroy (1993) specula sul binomio *roots/routes* (radici/percorsi) per articolare il suo ragionamento sull'identità nera. Sul tema delle radici in relazione all'identità nera, si veda Morrison (1984).

⁹⁰ Nella prefazione a *HD*, Sears traccia in modo esplicito la propria genealogia artistica, indicando in Amiri Baraka, Sonia Sanchez, Ed Bullins, James Baldwin, Nikki Giovanni, Ron Milner e Dorothy Ahmad i propri antenati letterari afroamericani. Un posto d'eccezione è riservato a Lorraine Hansberry, a proposito della quale Sears scrive: "As a woman of African descent, and a writer for the stage, I stand on her shoulders. They are a firm and formidable foundation on which to rest my large and awkward feet" (*Notes* 13).

sottoposta a una nuova forma di schiavitù derivante dalla combinazione delle leggi segregazioniste – le cosiddette leggi Jim Crow – e di un efferato sistema di sfruttamento economico basato sulla mezzadria. I neri del sud continuarono a essere corrosi dalla povertà, costretti a lavorare la terra, minacciati di morte e, spesso, linciati. L'arresto per vagabondaggio, pratica molto diffusa in seguito allo smantellamento delle piantagioni, di fatto rappresentava un espediente finalizzato al reperimento di manodopera gratuita, in quanto comportava la condanna inappellabile ai lavori forzati. Fatica, indigenza, terrore e disillusione costituiscono il substrato socioeconomico di un genere musicale che fonde grida e lamenti⁹¹ emessi nei campi, ritmi africani ed elementi della ballata folk per esorcizzare paure, sublimare tristezza e tribolazioni e affermare la forza vitale della popolazione afroamericana attraverso il canto e il virtuosismo strumentale. Secondo lo scrittore Richard Wright, la cifra distintiva del blues è proprio la capacità di tradurre in musica lo spirito di resilienza dei neri d'America:

the most astonishing aspect of the blues is that, though replete with a sense of defeat and down-heartedness, they are not intrinsically pessimistic; their burden of woe and melancholy is dialectically redeemed through sheer force of sensuality, into an almost exultant affirmation of life, of love, of sex, of movement, of hope. No matter how repressive was the American environment, the Negro never lost faith in or doubted his deeply endemic capacity to live. (Wright in Tracy 12)

Sebbene derivi alcune caratteristiche armoniche e strutturali dalle *work songs* e dagli *spirituals*, il blues si distingue da tali generi in quanto non prevede il canto corale e il ricorso a temi biblici; si tratta, piuttosto, di una singola voce che, in un dialogo parzialmente improvvisato con uno o più strumenti, ricorre all'ironia per esaltare e trascendere al tempo stesso la tragicità insita nei vissuti terreni della propria comunità d'appartenenza. A questo proposito Langston Hughes, il primo a introdurre nella poesia americana elementi formali e tematici derivati dalla musica blues, ritiene che questa sia “più triste degli *spirituals*, perché la tristezza che le è propria non è attenuata dalle lacrime, bensì accentuata dal riso; il riso assurdo e inopportuno di una tristezza che non ha neanche un dio cui appellarsi” (Hughes in Tracy 10).

Non è dunque al Dio cristiano, né tantomeno alle congregazioni di fedeli riunite in chiesa nel giorno del riposo, che i *bluesmen* e le *blueswomen* rivolgono

⁹¹ Nel gergo blues, tali grida vengono definite *cries*, *calls* e *yells*. *Moans*, invece, è il termine usato per definire i lamenti.

la propria voce, bensì a coloro che si ritrovano nei *juke joints* per cercare un tipo di conforto che la religione non può offrire, una forma temporale di ricreazione fatta di ebbrezza e balli corpo a corpo al ritmo di canzoni che alludono ai piaceri della carne e al desiderio di fuga da una realtà lugubre e opprimente. È in quelle bettole di legno del sud rurale riservate all'intrattenimento della popolazione nera che i primi musicisti blues inventano i loro pezzi accompagnandosi con la chitarra. Questa forma primigenia, documentata, trascritta e registrata per la prima volta dal compositore afroamericano William Christopher Handy agli inizi del Novecento, presenta una struttura modulare altamente stilizzata fatta di una sequenza di strofe di dodici battute distribuite su tre versi di quattro battute ciascuno. Il primo verso è funzionale all'esposizione di un tema e generalmente viene ripetuto con variazioni minime nel verso successivo, per consentire al pubblico di rispondere al musicista e al musicista stesso di approfittare di un breve spazio di riflessione per poter improvvisare il terzo e ultimo verso, secondo una dinamica di *call and response* tra voce e strumento e tra singolo e collettività praticata in diversi ambiti della cultura afroamericana:⁹²

I hate to see that evening sun go down.
I hate to see that evening sun go down.
'Cause my baby, he's gone left this town.

Feelin' tomorrow like I feel today.
If I'm feelin' tomorrow like I feel today
I'll pack my truck and make my give-a-way.

St. Louis woman with her diamond ring
Pulls that man around by her, if it wasn't for her and her
That man I love would have gone nowhere, nowhere.

I got the St. Louis blues, blues as I can be.
That man's got a heart like a rock cast in the sea
Or else he wouldn't have gone so far from me.

I love my baby like a school boy loves his pie
Like a Kentucky colonel loves his mint'n rye
I love my man till the day I die.
(W. C. Handy, "St. Louis Blues", 1914)

⁹² Si pensi ai *pattern* di *call and response* utilizzati nei campi e nei canti di lavoro, negli *spirituals* e nelle funzioni religiose durante le quali, ancora oggi, la congregazione risponde al pastore. Ai tempi della schiavitù, anche i tamburi venivano utilizzati per scambiare messaggi all'interno delle piantagioni. Tale usanza diede origine alla locuzione *talking drums*, un tipo di comunicazione considerata talmente pericolosa da essere bandita, così come l'alfabetizzazione degli schiavi e delle schiave.

Questo brano del 1914, ispirato allo sfogo di una donna di St. Louis abbandonata dal marito, presenta alcuni *topoi* – la gelosia, la furia, l’abbandono, l’ingiustizia, l’impotenza – che, sulla scorta del nomadismo dei musicisti blues, raggiungeranno i quattro angoli del Paese. Già alla fine dell’Ottocento alcuni *bluesmen* iniziano a viaggiare di cittadina in cittadina per esibirsi in spettacoli locali o in occasioni rituali quali feste e matrimoni, mentre altri si spostano progressivamente verso i grandi centri urbani del Mississippi e della Louisiana; ma è a partire dagli anni Dieci, con l’inizio della grande migrazione, che il blues penetra gradualmente in grandi città del nord quali Chicago, New York e Detroit per toccare, durante gli anni Venti e i primi anni Trenta, il picco della popolarità, grazie alla registrazione e alla trasmissione radiofonica dei pezzi composti e interpretati da *blueswomen* quali Ma Rainey, Mamie Smith e Bessie Smith, vere e proprie pioniere del femminismo lesbico afroamericano e “icone culturali del potere sessuale” (Carby 1986: 481). Queste artiste hanno consapevolmente messo a tema istanze cruciali quali la doppia marginalizzazione, l’oggettificazione e la sessualità delle donne nere nei contesti urbanizzati e hanno ribaltato stereotipi radicati incarnando una femminilità fiera, irriverente, aggressiva e potenzialmente violenta che ha rappresentato un’inesauribile fonte di ispirazione per generazioni di attiviste e artiste nere.⁹³ La stessa Sears ha cullato la propria arte sulle note delle celebri cantanti blues; ciò si evince anche dal personaggio di Billie, la protagonista di *HD*, la quale – come si vedrà – sembra essere confinata tra le stesse mura e consumata dalla medesima, furiosa depressione di cui canta Bessie Smith nella sua “In House Blues” (1924):

Sitting in the house with everything on my mind.
Sitting in the house with everything on my mind.
Looking at the clock and can’t even tell the time.

Walking to my window and looking out my door.
Walking to my window and looking out my door.
Wishin’ that my man would come home once more.

Can’t eat, can’t sleep, so weak I can’t walk my floor.
Can’t eat, can’t sleep, so weak I can’t walk my floor.
Feel like calling “murder” let the police squad get me once more.

They woke me up before day with trouble on my mind.
They woke me up before day with trouble on my mind.

⁹³ Sull’eredità lasciata dalle regine del blues al femminismo nero americano, si veda Davis 1998.

Wringing my hands and screamin', walking the floor
hollerin' an crying.

Hey, don't let them blues in here.
Hey, don't let them blues in here.
They shakes me in my bed and sits down in my chair.

Oh, the blues has got me on the go.
They've got me on the go.
They roll around my house, in and out of my front door.

(B. Smith, "In House Blues", 1924)

Con la crisi del 1929 e la grande depressione, le sonorità urbane cedettero di nuovo il passo a quelle rurali prodotte da leggendari *bluesmen* solitari, Robert Johnson *in primis*. L'alone di mistero che circonda la figura di Johnson ben si presta a enucleare un'ulteriore peculiarità del blues, vale a dire il suo stretto rapporto con l'*hoodoo*, una forma di spiritualità afroamericana derivata dalla commistione tra il Cristianesimo praticato negli Stati Uniti del sud e la religione Yoruba,⁹⁴ originaria di una vasta area dell'Africa che comprende l'attuale Nigeria sudoccidentale, il Benin e il Togo. L'*hoodoo* è un sistema eclettico che contempla una vasta serie di pratiche rituali frequentemente menzionate nei testi delle canzoni blues, in cui la comparsa di pozioni d'amore, incantesimi, talismani, sacchetti, radici e polveri magiche⁹⁵ apre possibilità multiple di interpretazione in quanto portatrice di una biforcazione semantica. Emblematica in questo senso l'immagine del *crossroads* immortalata nel blues più celebre e sibillino di Johnson:

Went to the crossroad, fell down on my knees.
I went to the crossroad, fell down on my knees.
Asked the Lord above "Have mercy, now save poor Bob, if you please".

Yeoo, standin' at the crossroad, tried to flag a ride.
Standin' at the crossroad, I tried to flag a ride.
Didn't nobody seem to know me, babe, everybody pass me by.

⁹⁴ Sulla religione Yoruba, si vedano Falola 2004 e Love 2012.

⁹⁵ Tra le radici più portentose si annovera quella della *ipomoea jalapa*, nota come *High John the Conqueror root*, dal nome di John the Conqueror, personaggio folclorico e *trickster* della tradizione orale afroamericana. La *hot food powder*, una polvere ottenuta mescolando erbe e sostanze minerali, viene utilizzata per allontanare persone non gradite, mentre il *mojo hand*, un sacchetto contenente radici, erbe e minerali è un amuleto contro il malocchio. Una pratica *hoodoo* molto diffusa, menzionata da Zora Neale Hurston nel racconto "The Gilded Six-Bits", è quella del *bottle border*, che consiste nel creare un recinto di bottiglie di vetro attorno alla casa per allontanare gli spiriti malvagi. Sull'uso del *bottle border* nella scenografia di *Desdemona*, cfr. *infra* II.3.1.

Standin' at the crossroad, baby, risin' sun goin' down.
Standin' at the crossroad, baby, eee, eee, risin' sun goin' down.
I believe to my soul, now, poor Bob is sinkin' down.

You can run, you can run, tell my friend Willie Brown.
You can run, you can run, tell my friend Willie Brown.
That I got the crossroad blues this mornin', Lord, babe, I'm sinkin' down.

And I went to the crossroad, mama, I looked east and west.
I went to the crossroad, baby, I looked east and west.
Lord, I didn't have no sweet woman, ooh well, babe, in my distress.

(R. Johnson, "Crossroads Blues", 1936)

Il crocevia che vede l'uomo piegarsi sulle ginocchia e invocare l'intervento divino è il bivio esoterico della tradizione *hoodoo* in cui s'incontrano il mondo terreno e quello degli spiriti, le aspirazioni sacre e i desideri profani; è la soglia liminale presidiata da Legba,⁹⁶ entità soprannaturale che funge da tramite tra gli esseri umani e la divinità, ed è anche il luogo in cui, secondo la vulgata, Johnson avrebbe stretto un patto col demonio, cedendogli la propria anima in cambio di un prodigioso talento musicale. Mettendo da parte l'occultismo in favore di un'interpretazione simbolica del *crossroads*, lo scrittore e critico Arthur Flowers ne propone una lettura alternativa volta a illuminare le analogie tra l'*ethos* dei musicisti blues e il posizionamento ideologico ed estetico di coloro che egli definisce i *hoodoomen* e le *hoodoowomen* della letteratura afroamericana, quei "custodi culturali" che hanno scelto consapevolmente di dedicare la propria vita e la propria arte alla trasmissione di una tradizione letteraria che sin dalle sue prime manifestazioni ha mostrato una "doppia eredità e sensibilità" e una "tensione tra l'assimilazione e l'espressione del sé" (Flowers 72, 77). Inserendosi in un lungo solco critico già tracciato da Alain Locke, Langston Hughes, Henry Louis Gates Jr. e August Wilson, Flowers sostiene che il percorso di ogni scrittrice e di ogni scrittore afroamericano giunge inevitabilmente a un crocevia che comporta una

⁹⁶ Legba, anche noto come Elegbara, Eshu, Esu, Exú è una divinità della religione Yoruba venerata anche in vari culti sincretici generati dalla diaspora, tra cui il *voodoo* (Haiti), l'*Obeah* (Giamaica, Guyana, Barbados), la *santeria* (Cuba), il *candomblé* (Brasile) e l'*hoodoo*. Nella teoria elaborata da Gates (1988), Esu-Elegbara rappresenta la doppia voce della letteratura afroamericana e il principio stesso dell'interpretazione critica: "Esu-Elegbara presides over its liminal crossroads, a sensory threshold barely perceptible without access to the vernacular, a word taken from the Latin *vernaculus* (native), taken in turn from *verna* (slave born in his master's house). Each version of Esu is the sole messenger of the gods, he who interprets the will of the gods to man; he who carries the desires of man to the gods. Esu is the guardian of the crossroads, master of style and of stylus, the phallic god of generation and fecundity, master of that elusive, mystical barrier that separates the divine world from the profane" (Gates 1988: 6).

“crossroads decision” (Flowers 16), una svolta decisionale dalle forti implicazioni etiche ed estetiche. Il dilemma da fronteggiare prevede due alternative non compatibili: seguire gli stilemi e le convenzioni del canone occidentale e conformare la propria scrittura ai gusti e alle aspettative predominanti, oppure scrollarsi di dosso ‘l’ansia dell’influenza’ (Bloom 1973) e lo sguardo giudicante di lettrici e lettori bianchi per esplorare direzioni letterarie originali e aprire sentieri narrativi, poetici e drammaturgici in cui far risuonare le proprie storie e le proprie tradizioni folcloriche e spirituali attraverso una lingua vernacolare che sappia restituire sulla pagina scritta la dimensione prevalentemente orale del *Black English*.⁹⁷

Tra la metà degli anni Venti e l’inizio degli anni Cinquanta,⁹⁸ mentre la musica blues si dirama sottotraccia in tutti gli Stati Uniti prima della sua grande riscoperta negli anni Sessanta, scrittrici e scrittori afroamericani iniziano a incorporarne caratteristiche formali e tematiche all’interno delle proprie creazioni, generando un primo corpus di opere blues costituito da poesie, racconti, romanzi, testi teatrali e autobiografie che, nella definizione sintetica di Adam Gussow, raccontano “blues-based stories in blue-toned language” (Gussow 45). Ma in cosa consiste una storia blues? E come la si può raccontare utilizzando tecniche derivate da un linguaggio musicale? Gussow, in sintonia con altri teorici e teoriche che hanno individuato le peculiarità della letteratura blues (S. A. Williams 1969; Baraka 1991; Salaam 1994; Flowers 2001; Scheiber 2008), ritiene che questa sia contraddistinta da tre elementi fondamentali: la ritrattistica (*blues portraiture*), la forma (*blues form*) e il potere magico (*blues power*). Per ritrattistica, Gussow intende la rappresentazione letteraria di icone storiche della musica blues o di carismatici *bluesmen* e *blueswomen* fittizi, le cui vicende vengono narrate con un’attenzione particolare alla descrizione dei caratteristici *milieux* all’interno dei quali si muovono tali personaggi. Tra questi, si annoverano i già menzionati *juke joints*, le sale per concerti, i teatri e gli annessi camerini, gli studi di registrazione, i marciapiedi cittadini, le ampie verande del sud rurale e, non da ultimo, le camere da letto. È in questi luoghi che vengono collocate narrazioni attraversate dagli

⁹⁷ Sul *Black English*, si veda Antonelli 2005.

⁹⁸ Arco di tempo compreso tra la poesia “The Weary Blues” (1925), composta da Hughes al culmine della *Harlem Renaissance*, e *Invisible Man* (1952) di Ellison. In questo periodo, vennero pubblicate alcune delle opere più importanti della letteratura blues, tra cui *Home to Harlem* (1928) di Claude McKay, *Southern Road* (1932) di Sterling Brown e *Their Eyes Were Watching God* (1937) di Zora Neale Hurston.

stessi temi frequentati dai musicisti e dalle cantanti blues, storie di tristezza, malinconia e desolazione, di legami familiari recisi, di amori non corrisposti, di desideri frustrati, di condanne, prigionie, fughe e vagabondaggi, di destini governati dal caos e in balia del caso; squarci di vita in cui la “celebrazione degli elementi sensuali ed erotici” (Salaam 14) diventa un sublime rito profano che consente ai ‘dannati della terra’ (Fanon 1961) di affermare la propria vitalità in un contesto ostile, razzista e annichilente il cui racconto, di per sé, allevia le pene. La letteratura blues, dunque, incorpora un repertorio di vicende inequivocabilmente tragiche eppure sempre percorse dall’ironia, in quanto i suoi narratori e le sue narratrici esprimono una profonda “accettazione della natura contraddittoria dell’esistenza” e professano una “fede ottimista nel trionfo finale della giustizia” (Salaam 14).

La lingua d’elezione in questo genere di narrazioni è il vernacolo afroamericano, sebbene, soprattutto nel romanzo e in misura meno evidente nella poesia e nel teatro, esso si alterni con esiti retorici raffinatissimi all’*American English*, secondo una dinamica volta ad esprimere quella che Gates, sulla scorta della *double consciousness* duboisiana (Du Bois 1903), ha definito la “doppia voce” della letteratura afroamericana (Gates 1988).

Per quanto riguarda la forma, l’elemento portante dell’estetica blues consiste nella ripetizione, derivata dalla caratteristica terzina dei componimenti musicali. Come sottolinea Andrew Scheiber, “il blues in quanto forma d’arte e visione del mondo non enfatizza la progressione, bensì la ricorsività e la ripetizione di schemi esperienziali duraturi [e] concepisce la vita come uno scenario di lotta continua la cui architettura basilare resiste al cambiamento” (Scheiber 36). Tuttavia, la ripetizione non avviene mai in modo pedissequo, ma è sempre accompagnata da un elemento di variazione che sta a segnalare la continuità tra passato e presente e la stretta relazione tra l’esperienza del singolo e la storia di un’intera comunità. A questo proposito, Kalamu Ya Salaam sostiene che “la variazione [operata] dall’individuo nell’ambito di un contesto collettivo [è] una caratteristica che consente di massimizzare entrambe le dimensioni senza negare nessuna delle due” (Salaam 15), attributo essenziale di un’estetica “consapevolmente griotica” e “fondamentalmente sciamanistica” (Flowers 79) volta a custodire e a tramandare la storia, le tradizioni culturali, gli usi linguistici e le pratiche spirituali di una comunità marginalizzata, i cui membri conservano nella propria memoria

genealogica il ricordo della diaspora e della schiavitù e continuano a esperire, sulla propria pelle e a causa di essa, vissuti di esclusione e violenza. Gli scrittori e le scrittrici che, come Sears, si rifanno più o meno esplicitamente all'estetica blues, possono essere considerati sciamani e maghe della letteratura⁹⁹ che attraverso le proprie creazioni espletano una pratica esoterica volta a produrre “incantesimi di guarigione, [e] a suscitare reazioni che inneggiano alla potenza della vita” (Gussow 46).

Il nucleo magico di *HD* è segnalato dall'epigrafe che l'autrice ha sibillamente scelto per introdurre il lettore al proprio testo:

... That handkerchief
 Did an Egyptian to my mother give.
 She was a charmer...
 There's magic in the web of it.
 A sybil... in her prophetic fury sewed the work. (*HD* 19)¹⁰⁰

I versi, estrapolati dalla quarta scena del terzo atto di *Othello*, non sono meramente funzionali a dichiarare il rapporto di ascendenza letteraria tra *HD* e l'ipotesto shakespeariano, né si limitano a indicare la specifica aporia testuale alla quale Sears si è ispirata per comporre il proprio ipertesto; essi veicolano informazioni molto precise che riguardano la visione maturata da Sears sulla funzione autoriale e la sua personale concezione del teatro e dell'arte. Se la “charmer” dell'epigrafe sta all'autrice come l'“handkerchief” sta alla sua opera, allora la “sybil” che in preda a una “prophetic fury” ha intessuto la trama magica (“There's magic in the web of it”) di *HD* è la stessa Sears, la quale, attraverso il proprio *Signifyin(g)*¹⁰¹ dei versi shakespeariani, si autoproclama una profetessa del Kuntu – la forza cosmica che nella religione Yoruba esprime la connessione con gli antenati – e una “custode culturale e sacerdotessa del Nommo” (Flowers 72), principio spirituale che rappresenta la capacità di usare il potere magico delle parole per forgiare la realtà.¹⁰² Tale interpretazione è avvalorata da un ulteriore elemento peritestuale, vale a dire la prefazione che Sears ha redatto per enucleare i motivi che la obbligano a scrivere per il teatro.¹⁰³ In queste pagine, l'autrice

⁹⁹ Gussow li definisce “blues literary conjurers” (46).

¹⁰⁰ Sears cita da *Othello*, III.4.57-59 e III.4.71-74.

¹⁰¹ Sul *Signifyin(g)*, modalità di relazione intertestuale eminentemente afroamericana teorizzata da Gates (1988), cfr. *infra* cap. III.

¹⁰² Sull'applicazione dei principi di Kuntu e Nommo al teatro afroamericano e in *D*, cfr. *infra* II.3.1.

¹⁰³ Nella prefazione, Sears scrive: “I must write to save my own life” (*Notes* 15, *corsivo mio*).

ascrive la pesante marginalizzazione esperita dalle artiste e dagli artisti neri nel teatro nordamericano a un razzismo pervasivo e, alludendo al celebre discorso pronunciato da Martin Luther King Jr. il 28 agosto 1963 (King 1963), dichiara il suo sogno:

I have a dream. A dream that one day in the city where I live, at any given time of the year, I will be able to find at least one play that is filled with people who look like me, telling stories about me, my family, my friends, my community. For most people of European descent, this is a privilege they take for granted. (*Notes* 14)

La creazione di *HD*, dunque, è una pratica magica volta a materializzare un sogno politico; ma il testo è anche un dono per Qwyn, la nipote che l'autrice ha visto venire al mondo, la quale nella prefazione figura come metonimia della comunità diasporica nera. Come il fazzoletto shakespeariano, il testo di Sears è un oggetto imbevuto di una forte carica magica, creato per essere tramandato alle generazioni successive in modo che “there [...] be no question of [their] right to take up space on this planet” (*Notes* 12). Nella stessa prefazione, Sears aggiunge:

24 Like Derek Walcott, I too have no choice. I must write my own work for the theatre. I must produce my own work, and the work of other writers of African descent. Then my nieces' experience of this world will almost certainly be different from my own. [...] **30** For the many like me, black and female, it is imperative that our writing begin to recreate our histories and our myths, as well as integrate the most painful experiences. (*Notes* 14-5)

Nel proclamare l'urgenza della propria scrittura, Sears si identifica in un gruppo di autrici e autori neri che hanno preservato “l'istinto di sopravvivenza afroamericano [...] scegliendo di scrivere opere ispirate al blues in quanto espressione più autentica della sensibilità letteraria afroamericana e della loro stessa visione artistica” (*Flowers* 72, 76). Sebbene, infatti, Sears dichiari di non avere alternative, l'imperativo creativo al quale sostiene di dover rispondere è, in realtà, frutto di una “crossroads decision” (*Flowers* 16), una scelta deliberata che, una volta presa, necessita di essere periodicamente riconfermata attraverso il rispecchiamento simbolico nelle parole degli antenati:

32 There are a great many times when I forget. I forget why I'm doing this. Days when the blues move from a deep cerulean to icy cold pale. So I have the following words by Langston Hughes from “Note on Commercial theatre”, on my wall, just above my desk, for those times when I most need reminding.

SOMEDAY SOMEBODY'LL
STAND UP AND TALK ABOUT ME,

AND WRITE ABOUT ME –
BLACK AND BEAUTIFUL
AND SING ABOUT ME,
AND PUT ON PLAYS ABOUT ME!
I RECKON IT'LL BE
ME MYSELF!

YES, IT'LL BE ME. (*Notes 15*)

Se i versi di Langston Hughes servono a Sears da sprone motivazionale per riorientare i propri propositi nei momenti di smarrimento creativo, sono i consigli più pragmatici di una ‘sorella’ a fornirle preziose indicazioni per superare i momenti di stallo:

26 My good friend Clarissa Chandler, a business consultant, educator, and motivational speaker, shared with me a process for using my nagging mind and raging heart, as a way to get back in touch with my innermost knowing and creative desires. She identified three steps of transformation that I could use like footprints leading me back home. **27** First: identify the place of complaint. (This can sometimes be evident in the complaining we do in hiding, in conversation with friends, and / or in the privacy of our minds). Second: Say it out loud. Create a mantra out of it. (Give it room into the world). Third: Locate a creative point of expression for this mantra. **28** Paint it, dance it, sculpt it, or write about it. Why limit yourself? (*Notes 14*)

È interessante notare le analogie tra il metodo suggerito dalla “buona amica” e lo spirito stesso del blues, genere musicale teso a esorcizzare sofferenze e frustrazioni attraverso una struttura formale che usa la ripetizione per conferire ai singoli versi la forza purificatrice di un mantra.

Sulla base di quanto esposto finora, non sorprende che Sears definisca *HD* un “exorcism” (*Notes 14*) del fantasma di Othello volto a liberare sé stessa e la propria comunità di appartenenza dall’immagine spettrale del Moro in *blackface* incarnata – tra gli altri – da Sir Laurence Olivier, uno stereotipo perturbante che per oltre quattro secoli ha emanato un enorme potere simbolico. Nel suo “Othello’s African American Progeny” (1992), Andreas sostiene che “la scena originaria di contatto interrazziale e omicidio [...] ha traumatizzato la letteratura afroamericana e, più in generale, tutta la cultura occidentale, per la maggior parte della sua esistenza” (Andreas 47, 39), esortando Wright, Ellison e Baraka a decostruire “l’incubo razzista delle relazioni sessuali interrazziali tra donne bianche e maschi neri” (Andreas 48). Nella sua interpretazione di *Native Son* (1940), *Invisible Man* (1952) e *Dutchman* (1964), Andreas afferma che “le donne bianche rappresentano una delle sfide permanenti che l’eroe [nero] si trova a

dover affrontare” (Andreas 48), costruendo un discorso critico che, in modo non dissimile dalle opere analizzate, esclude la donna nera dal proprio orizzonte. In quanto “primo africano rappresentato negli annali della drammaturgia occidentale” (*Notes* 14) e “produttore culturale di costruzioni della razza” (Thompson 77), il personaggio di Othello può certamente essere considerato un *mascon*, vale a dire un archetipo che, nella formulazione teorica di Stephen Henderson,¹⁰⁴ reca in sé una “concentrazione massiccia [*massive concentration*] di energia esperienziale nera che esercita un influsso potente sulla parola, sulla musica e sulla poesia dei neri” (Henderson 44). Secondo Henderson, i *mascon* veicolano un insieme di “significati individuali, sociali, istituzionali, storici, religiosi e mitici che influenzano tutto ciò che diciamo e facciamo come persone nere che condividono lo stesso patrimonio culturale” (Henderson 41). In quanto pregni di una “smisurata carica emozionale e psicologica”, ogni volta che vengono utilizzati i *mascon* “fanno scattare associazioni di ogni tipo e attivano sinapsi su tutti i livelli” (Henderson 44). Othello, dunque, “il ritratto più visibile di un uomo nero nell’arte occidentale” (Sellars 7) può essere annoverato nella categoria dei *mascon*; tuttavia, per apprezzare appieno la qualità femminista dell’appropriazione di Sears, è necessario soffermarsi sulle implicazioni del suo sesso. Il fatto che egli sia un uomo, infatti, ha generato un’iperproduzione discorsiva sulla costruzione della mascolinità e della virilità nera nell’opera shakespeariana inversamente proporzionale all’attenzione critica dedicata a tre personaggi femminili neri che abitano la tragedia con la loro presenza spettrale: la madre di Othello, la maga egiziana che le diede il fazzoletto magico e Barbary, la serva nera della madre di Desdemona. Sebbene non compaiano mai sulla scena, queste tre donne – tutte morte al momento dell’azione drammatica – infestano la tragedia tanto quanto *Othello* ha infestato la psiche di Sears dal momento in cui l’autrice fu esposta per la prima volta all’interpretazione in *blackface* del generale nero. In un “effort to exorcise this ghost” (*Notes* 14), Sears ha evocato un ulteriore personaggio femminile che non figura affatto nell’ipotesto; si tratta della prima moglie di Othello, il cui nome (Sybil) e il cui diminutivo (Billie) richiamano rispettivamente la sibilla dell’opera shakespeariana e la cantante Billie Holiday,

¹⁰⁴ Nella sua elaborazione teorica dei principi tematici e formali sottesi alla poesia blues afroamericana, la poetessa Sherley Anne Williams (1979) si rifà al concetto di *mascon* elaborato da Henderson (1973).

alludendo alla quale l'autrice segnala in modo eloquente la matrice blues del proprio ipertesto. Significativamente, Sears affianca a Billie altre due figure femminili, come a voler riscattare la triade spettrale della tragedia shakespeariana da una condizione di invisibilità attraverso la creazione drammaturgica (e la presenza scenica) di tre corpi femminili neri.¹⁰⁵ Amah, la cognata di Billie, rappresenta una sorellanza basata, oltre che sul legame parentale, sulla condivisione di un comune substrato culturale, mentre Magi, la proprietaria dell'appartamento harlemita in cui si svolge l'azione principale del dramma, è una variante della *female old head*, una figura che nella cultura afroamericana “incarna e coltiva nel prossimo un tipologia importante di intelligenza razziale [...] in contesti segnati dalla differenza”, assumendo su di sé una sorta di funzione genitoriale nei confronti di coloro che necessitano di “attenzioni, cure e supporto morale” e dispensando, attraverso l'ironia e rigorosamente in *Black English*, dosi generose di “saggezza pragmatica” (E. Anderson 3). È, dunque, dalla materializzazione di una femminilità nera invisibilizzata nell'ipertesto shakespeariano, che Sears parte per scrivere “a tale of love” (*Notes* 14) le cui dinamiche si ripetono, con variazioni legate all'ambientazione storica, in tre periodi diversi: i due anni compresi tra il 1860 e il 1862, il 1928 e il 1996. La frammentazione dell'unità di tempo consente alla drammaturga di mostrare la “ricorsività di uno schema esperienziale” (Scheiber 37) che in *HD* viaggia anche sull'asse spaziale. Come a seguire il movimento del blues, genere musicale “southern-born and northern-yearning” (Gussow 51), l'ambientazione si sposta dal sud rurale a un ghetto di una città del nord. Le scene del 1860-62 si svolgono in una piantagione della cittadina di Harlem, Georgia, quelle del 1928 in un camerino di un teatro di Harlem, New York, e quelle del 1996 in un appartamento harlemita all'incrocio tra il Martin Luther King e il Malcolm X boulevard,¹⁰⁶ un *crossroads* che segnala ulteriormente la presenza dell'estetica blues e il fatto che Sears, muovendo da una “doppia eredità e sensibilità” (Flowers 77), intende veicolare un *ethos* diasporico attraverso una struttura drammaturgica di derivazione occidentale. In questo senso, il terreno teatrale su cui poggia la sua scrittura è lo stesso descritto dal drammaturgo afroamericano August Wilson in “The Ground on Which I Stand” (1997), discorso pronunciato alla Theatre

¹⁰⁵ Sulla triade femminile di *HD*, cfr. *infra* IV.1.2.

¹⁰⁶ Si tratta, rispettivamente, della 125th Street e di Lenox Avenue.

Community Group National Conference nel 1996, anno in cui Sears svolgeva la propria residenza artistica presso il Joseph Papp Public Theatre di New York:

In one guise the ground I stand on has been pioneered by the Greek dramatists, by Euripides, Aeschylus and Sophocles, by William Shakespeare, by Shaw and Ibsen, and by the American dramatists Eugene O'Neill, Arthur Miller and Tennessee Williams. In another guise the ground that I stand on has been pioneered by my grandfather, by Nat Turner, Denmark Vesey, by Martin Delaney, Marcus Garvey and the Honorable Elijah Muhammad. That is the ground of the affirmation of the value of one being, an affirmation of his worth in the face of the society's urgent and sometimes profound denial. [...] The foundation of the American Theater is the foundation of European Theater that begins with the great Greek dramatist. It is based on the proscenium stage and the poetics of Aristotle. This is the theater that we have chosen to work in. We embrace the values of that theater but reserve the right to amend, to explore, to add our African consciousness and our African aesthetic to the art we produce. (Wilson 493, 501)

Se, da una parte, la drammaturgia di Sears si attiene alle convenzioni del dramma realista affinché “voci di donne storicamente oppresse o occultate possano essere ascoltate sul palcoscenico” (Schroeder 21) e teatranti nere possano guadagnare spazi di rappresentazione all'interno delle istituzioni culturali, l'impianto formale di *HD*, fatto di tre trame che si intersecano l'un l'altra, è chiaramente ricalcato sulla caratteristica terzina dei brani blues, una forma che le consente di palesare la ciclicità della storia afroamericana e “the effects of race and sex on the lives of people of African descent” (*Notes* 14) appartenenti a generazioni diverse. In ognuna delle tre trame, infatti, una coppia nera affronta una separazione traumatica dovuta all'attrazione (1860-62 e 1928) o alla relazione (1996) dell'uomo con una donna bianca. È bene specificare che l'azione principale, cui Sears accorda un totale di quattordici scene su ventuno, è quella che si svolge nel 1996, mentre alle storie parallele ambientate nel 1860-62 e nel 1928 l'autrice attribuisce, rispettivamente, tre e quattro scene. Anziché seguire un ordine cronologico, le tre sezioni drammaturgiche si alternano vicendevolmente, producendo un effetto di straniamento che rompe la progressione lineare del modello tragico e incoraggia lettori e spettatori ad assumere un posizionamento attivo volto ad assemblare mentalmente le singole scene per ricostruire le trame di ciascuna sezione e la loro relazione reciproca. In *HD*, dunque, i confini tra passato e presente si dissolvono e le analogie tra le tre trame, veicolate attraverso strategie drammaturgiche, tracce sonore e indizi visivi, producono una materializzazione teatrale della *rememory*, un processo che secondo Morrison consiste nel ricostruire una realtà individuale riportando alla memoria un ricordo dalla valenza

collettiva. Nella quinta scena del primo atto, Billie tenta di descrivere tale processo a Othello, il suo ex-marito:

BILLIE: Sometimes... Sometimes when we make love. Sometimes every moment lines up into one moment. And I'm holding you. And I can't tell where I end, or you begin. I see everything. All my ancestors lined up below me... like a Makonde statue, or something. It's like... I know. I know I'm supposed to be here. Everything is here. (*HD* 60)

Nella battuta di Billie riecheggia la concezione ciclica e circolare del tempo espressa da Baraka, secondo il quale nella cultura nera, e nel blues in particolare, “[i]l presente era qui prima del passato e lo sarà dopo il futuro” (Baraka 1991: 107).

Nelle scene ambientate nel 1860-62, gli unici personaggi presenti in scena sono Him e Her, due schiavi innominati che lavorano rispettivamente come maniscalco e domestica nella piantagione di Mr Howard a Harlem, nello Stato della Georgia. Le didascalie che introducono le tre scene della sezione descrivono un paesaggio sonoro diacronico in cui “a blues from the Mississippi delta” (*HD* 33) un “whining delta blues” (*HD* 62) e un “indigo blues” (*HD* 91) si mescolano rispettivamente a una “mature northern American voice [that] reads from the Declaration of Independence” (*HD* 33), alla “deeply resonant voice of Paul Robeson” (*HD* 62), e a una “presidential voice [that] reads from the Emancipation Proclamation” (*HD* 91). La sovrapposizione acustica di passato, presente e futuro indicata in didascalia riecheggia nel primo dialogo tra Him e Her:

HER: I pray Cleotis is in heaven.
HIM: Yeh... I... um... I...
HER: You think Cleotis went to heaven?
HIM: Well, I... I don't...
HER: You think he's in hell?
HIM: No. No.
HER: Probably somewhere in between, though. Not Hades. Not God's kingdom. He's probably right there in the hardware store. Probably right there watching every time that Mr. Howard proudly hoists the mason jar. Every time they pay their penny to see through the formaldehyde. Cleotis is probably right there watching them gawk at his shriveled, pickled penis... You seen it?
HIM: No.
HER: You know who did the cutting, though?
HIM: No... Oh no...
HER: In France they got the vagina of a sister entombed for scientific research.
HIM: No!

HER: Venus, the Hottentot Venus. I read it in one of Miss Dessy's books. Saartjie – that's her real name, Saartjie Baartman. When Saartje was alive they paraded her naked on a pay per view basis. Her derrière was amply endowed. People paid to see how big her butt was, and when she died, how big her pussy was.

HIM: Wooo!

HER: Human beings went and oohed and aahed and paid money to see an endowment the creator bestowed on all of us.

HIM: That's... that's... so... so...

HER: They probably go to a special place though – Cleotis and Venus, Emmett. Purgatory. Venus and Cleotis fall in love, marry, but have no tools to consummate it. Must be a lot of us there walking around in purgatory without genitals. (HD 33-4)

Nelle battute di Her, il tema cruciale dell'emasculazione nera che ricorre, con le relative variazioni, in tutte le sezioni del testo, viene introdotto dall'evirazione dello schiavo Cleotis, associata a sua volta alla violenza a sfondo razziale subita da Saartjie Baartman¹⁰⁷ e Emmett Till.¹⁰⁸ Se la menzione di Baartman risulta essere coerente sotto il profilo cronologico, l'allusione a Till è volutamente anacronistica, in quanto volta a segnalare la persistente brutalità cui il corpo nero ha continuato a essere sottoposto anche in seguito all'abolizione della schiavitù; essa, inoltre, funge da spia per il destino tragico che attende Him. Nella loro prima scena, Him e Her sono intenti a programmare la propria fuga dalla piantagione. I due *house slaves*¹⁰⁹ sognano di raggiungere il Canada e, una volta superato il confine, di ottenere l'agognata libertà ("Canada freedom come", 35), l'indipendenza economica ("People will come to me and pay me for my work", 35) e i diritti civili e riproduttivi ("Can we have us a heap of children?" "Four

¹⁰⁷ Saartjie Baartman (1789-1815), donna di etnia khoikhoi nata nell'odierno Sudafrica, fu forzatamente portata in Europa e fatta esibire nei circhi umani in Inghilterra e in Francia, dove fu altresì sottoposta a violenza epistemica quando un gruppo di scienziati francesi ne utilizzò il corpo (vivo e morto) per rilevarne le caratteristiche. Baartman, soprannominata *Hottentot Venus*, morì in Francia in condizioni d'indigenza. Il suo scheletro e il calco del suo corpo furono esposti in diversi musei francesi fino al 1976. Nel 2002, su richiesta di Nelson Mandela, le sue spoglie tornarono in Sudafrica. Nel 2010 il regista franco tunisino Abdellatif Kechice ha diretto il film *Vénus noire*, basato sulla vita di Baartman.

¹⁰⁸ Emmett Louis Till (1941-1955), un adolescente afroamericano di Chicago, fu linciato a Money, Mississippi, dal marito e dal cognato di Carolyn Bryant, una ventunenne bianca che riferì di aver ricevuto delle *avances* da Till mentre lavorava nel proprio emporio. Mamie Till Bradley, madre di Till, insistette affinché i funerali avvenissero a bara aperta, in modo che tutto il mondo potesse vedere la violenza inferta sul corpo del figlio. Oggi, su volere della famiglia, la bara è esposta presso il National Museum of African American History and Culture.

¹⁰⁹ Le locuzioni *house slave* e *house nigger* si riferivano alle schiave o agli schiavi impiegati nei lavori domestici, mentre per *field slave* o *field nigger* s'intendeva la manodopera impiegata nei campi. Malcolm X parlò della differenza tra i due tipi di schiavitù in un celebre discorso pronunciato presso la Michigan State University il 23 gennaio 1963, reperibile sul sito della Columbia University: <<http://ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/mxp/speeches/mxa17.html>>.

boys and four girls”, 35). Tuttavia, il loro sogno si infrange quando il paradigma traumatico di *Othello* s’insinua nelle loro vite per sovvertirne i piani. Him, infatti, decide di disertare la fuga e di restare accanto a Miss Dessy – la giovane padrona bianca da cui è attratto – mentre il padre di lei – lo stesso Mr Howard responsabile dell’evirazione di Cleotis – si unisce all’esercito confederato per combattere gli unionisti nella guerra di secessione. Il desiderio di Him per una donna bianca si rivela letale in un’epoca storica in cui le relazioni interrazziali passano ancora sotto il nome di *miscegenation*. Nel tentativo di ottenere una bianchezza vicaria attraverso una donna bianca e, dunque, inaccessibile, Him viene linciato; a Her non resta che spiegare la sua morte violenta in termini fanoniani,¹¹⁰ mentre ne stringe il cadavere tra le braccia “like Mary holds Jesus in Michelangelo’s ‘The Pietà’” (*HD* 91):

HER: (*Caressing him*) Once upon a time, there was a man who wanted to find a magic spell in order to become White. After much research and investigation, he came across an ancient ritual from the caverns of knowledge of a psychic. “The only way to become White”, the psychic said, “was to enter the Whiteness”. And when he found his ice queen, his alabaster goddess, he fucked her. Her on his dick. He one with her, for a single shivering moment became... her. Her and her Whiteness. (*HD* 91)



**Karen Robinson (Her) e Nigel Shawn Williams (Him)
in *Harlem Duet*, 2006. Fotografo: David Hou.**

¹¹⁰ In *Peau noire, masques blancs* (1952), pubblicato nello stesso anno di *Invisible Man* di Ellison, Fanon scrive: “Le Noir veut être comme le Blanc. Pour le Noir, il n’y a qu’un destin. Et il est blanc. Il y a de cela longtemps, le Noir a admis la supériorité indiscutable du Blanc, et tous ses efforts tendent à réaliser une existence blanche” (185).

Nelle sezione drammaturgica ambientata nel 1928, il nesso tra razza, sesso e potere viene riproposto nel contesto urbanizzato della *Harlem Renaissance*, in cui il tema dell'emasculazione nera viene associato a quello della rappresentazione visiva della razza e ripetuto attraverso una variazione che vede lo schiavo Him trasformarsi nel *minstrel* He e la schiava Her diventare la *blueswoman* She. Il passaggio dal pronome personale oggetto a quello soggetto segnala una progressione verso la soggettività derivante dalle prime battaglie ingaggiate dagli afroamericani durante la Ricostruzione e l'inizio della Grande Migrazione per essere pienamente riconosciuti come cittadini statunitensi legittimati a ottenere diritti civili e pari opportunità. Nel tentativo di superare, attraverso la carriera teatrale, ciò che Wilson ha definito "le vestigia della schiavitù", "la segregazione sociale", "l'abuso di opportunità e la privazione di possibilità" (Wilson 495), il *black minstrel* He calca i palcoscenici di Harlem in *blackface* per procurarsi una via d'accesso, altrimenti negata, alla professione attoriale. He e She sono consapevoli che il *minstrel show* è una pratica umiliante in cui stereotipi razziali ignobili vengono offerti allo sguardo bianco a mero scopo d'intrattenimento.¹¹¹ Eppure, nonostante condividano la medesima repulsione nei confronti di una forma di rappresentazione equiparabile a una "fantasia razzista" (Desmond e Emirbayer 2016: 283), quando He decide di dismettere i panni del *minstrel* per interpretare il Principe di Tiro in una produzione multirazziale del *Pericles* di Shakespeare, She dirige l'azione verso un epilogo tragico. L'ingaggio nella compagnia multirazziale, infatti, arriva su proposta di Mona, l'attrice bianca della quale He si è invaghito e per la quale intende lasciare la sua compagna nera. Tuttavia, She non è disposta a subire passivamente l'abbandono del suo uomo e, pur di impedirne l'allontanamento, finisce col tagliargli la gola, con lo stesso rasoio da lui usato per radersi accuratamente prima di applicare il pesante trucco nero da *minstrel*.

¹¹¹ Desmond e Emirbayer definiscono il *minstrel show* nei seguenti termini: "The minstrel show perfectly fulfilled the racist phantasy because it was nothing less than blackness under complete white control. It was blackness possessed by a white body, blackness excreted from the white social body in the shape of a minstrel" (2016: 283).



**Karen Robinson (She) e Nigel Shawn Williams (He)
in *Harlem Duet*, 2006. Fotografo: David Hou.**

In questa sezione di *HD*, Sears si cimenta con quella che Gussow ha definito la *blues portraiture*, offrendo al pubblico il ritratto di una *blueswoman* in un *milieu* tipico della letteratura blues, un teatro harlemita. Attraverso il ribaltamento audace del finale di *Othello*, l'autrice mostra una donna dotata della “capacità di essere violenta” e immette nel testo il tema degli “interessi divergenti delle donne e degli uomini neri [...] nel contesto delle relazioni sociali urbane” (Carby 1986: 477, 472). Come ha notato Wasserman, il monologo delirante che She recita subito dopo l'assassinio si conclude con alcuni versi di “Tain't Nobody's Bizness If I Do”, pezzo blues iconico registrato da Bessie Smith nel 1923 e reinterpretato da Billie Holiday nel 1949. Diversamente da quello di Him, il cadavere di He non giace tra le braccia di una compagna addolorata, bensì sul pavimento del camerino, ai piedi dell'assassina che con mani insanguinate cerca di controllare il proprio delirio attraverso il canto:

SHE: Deadly deadly straw little strawberries it's so beautiful you kissed my fingers you pressed this cloth into my palm buried it there an antique token our ancient all these tiny red dots on a sheet of white my fingernails are white three hairs on my head are white the whites of my eyes are white too the palms of my hand and my feet are white you're all I'd ever and you my my I hate Sssshh. Shhhhh Ok. Ok. Ok. I'm OK alright don't don't don't don't my eyes on the shadow sparrow my sense in my feet my hands my head shine the light there please scream no sing sing (*SHE tries to sing.*) and if I get a notion to jump into the ocean, aint't nobody's business if I do

do do do If I go to church on Sunday then shimmy down on Monday t'aint't nobody's business if I... (HD 72, corsivo mio)

I classici temi blues dell'amore, della gelosia, del tradimento e dell'infedeltà maschile ricorrono nell'azione principale ambientata nel 1996, in cui Billie, una trentasettenne nera abbandonata dal marito Othello per una donna bianca, ripete con una variazione significativa il gesto vendicativo di She. Nonostante i personaggi siano ormai dotati di nomi propri, la soggettività che questi intendono segnalare si rivela aggravata da un passato che continua a riprodursi nel presente con effetti devastanti. Non è un caso, dunque, che i nomi dei protagonisti di *HD* esprimano la qualità archetipica radicata nell'ipotesto shakespeariano, il cui generale nero viene sostituito da Sears con un professore universitario della Columbia University, istituzione storica di Harlem che Magi definisce "Harlumbia – those 10 square blocks of Whitedom [...] set smack dab in the middle of Harlem" (*HD* 67). All'interno di questo conteso territorio intellettuale segnato da animate battaglie politiche e percorso da vene di razzismo, Othello, appena nominato direttore di dipartimento al posto del collega Chris Yago, esperisce la *affirmative action*¹¹² come una forma di emasculazione:

OTHELLO: I'll be heading the departments' courses in Cyprus next summer.

BILLIE: I thought you told me Christopher... What's his name?

OTHELLO: Chris Yago?

BILLIE: Yeh, Yago.

OTHELLO: Well everyone thought he would get it. I thought he'd get it. So a whole bunch of them are challenging affirmative action.

BILLIE: Rednecks in academia.

OTHELLO: No, no... Well... I think it's a good thing.

BILLIE: Pul-eese.

OTHELLO: Using discrimination to cure discrimination is not -

BILLIE: We're talking put asides of 5%. 5% of everything available to Whites. They've still got 95%.

OTHELLO: Billie... Injustice against Blacks can't be cured by injustice against Whites.... You know that.

BILLIE: And younger people won't get the same opportunities you had.

OTHELLO: Now look who's sounding White.

BILLIE: Who said you sounded White?

OTHELLO: It's implied... No-one at school tells me I don't know how to do my job... it's implied. I'll be at a faculty meeting, I'll make a suggestion and it'll be ignored. Not five minutes later, someone else will make the exact same suggestion and everyone will agree to it. Mona noticed it too. They think I'm only there because I'm Black. I've tested it.

¹¹² Si tratta di misure contro la discriminazione che prevedono l'attribuzione di quote di rappresentanza riservate alle minoranze e alle donne nelle istituzioni pubbliche e nei settori professionali a compartecipazione pubblica.

BILLIE: So let me get this straight, you're against affirmative action in order for White people to respect you.
OTHELLO: For my peers... my peers to respect me. You know what it's like. Every day I have to prove to them that I can do my job. I feel that any error I make only goes to prove them right.
BILLIE: Well you must be perfect. Mona respects you.
OTHELLO: Well she really sees me. (*HD* 53-54)

Mona, la collega bianca che Othello è in procinto di sposare, è il personaggio invisibile che funge da catalizzatore per le aspirazioni del professore nero, confermandone al tempo stesso la virilità. Anche nelle scene ambientate nel 1996, infatti, il tema dell'emasculazione è sempre e inevitabilmente connesso alla sessualità e al potere. La variazione apportata dall'autrice in questa terza dimensione temporale consiste nell'esplicitare attraverso i dialoghi il rapporto tra la frustrazione della mascolinità nera e alcune istanze del femminismo afroamericano, nonché il modo in cui tale rapporto influisce sulle dinamiche del desiderio intra e interrazziale:

OTHELLO: The Black feminist position as I experience it in this relationship, leaves me feeling unrecognized as a man. [...] You want to know the truth? I'll tell you the truth. Yes, I prefer White women. They are easier – before and after sex. They wanted me and I wanted them. They weren't filled with hostility about unequal treatment they were getting at their jobs. We'd make love and I'd fall asleep not having to beware being mistaken for someone's inattentive father. I'd explain that I wasn't interested in a committed relationship right now, and not be confused with every lousy lover, or husband that had ever left them lying in a gutter of unresolved emotions. It's the truth. To a Black woman, I represent every Black man she has ever been with and with whom there was still so much work to do. The White women I loved saw me – could see me. Look, I'm not a junkie. I don't need more than one lover to prove my manhood. I have no children. I did not leave you, your mother, or your aunt, with six babies and a whole lotta love. I am a very single, very intelligent, very employed man. And with White women it's good. It's nice. (*HD* 70-71)

La preferenza che Othello accorda alle donne bianche suscita dapprima la depressione e poi la furia vendicativa di Billie, il cui appartamento, in seguito alla separazione dal marito infedele, si trasforma gradualmente nel laboratorio alchemico descritto in una delle didascalie della prima scena:

On a large table is a vase filled with blossoming cotton branches. There is also a myriad of bottles and bags, and a Soxhlet extraction apparatus: flask, extractor and thimble, condenser, siphoning hoses, all held up by two metal stands. A Bunsen burner is placed under the flask. (*HD* 25)

Qui i rami di cotone, retaggio di una schiavitù che continua a produrre i suoi effetti nella psiche dei personaggi, presiedono con la loro iconica presenza al rito magico – o, si potrebbe dire, *hoodoo* – che Billie si appresta a praticare. Seguendo le istruzioni di un manuale di alchimia egiziana che funge da ponte simbolico con la “charmer” shakespeariana e mescolando erbe e sostanze “extremely poisonous” (*HD* 40), la donna ricava un’essenza letale da infondere nel pegno d’amore ricevuto anni prima da Othello, un fazzoletto tramandato lungo una linea genealogica che risale fino agli antenati africani e che, dunque, racchiude in sé la “concentrazione massiccia [*massive concentration*] di energia esperienziale nera” (Henderson 44)” propria dei *mascon*:

Harlem, same day. A rhapsody of sound keeps time with Christopher Darden as he asks O. J. Simpson to approach the jury and try on the bloody glove. The apartment is virtually full of boxes. Billie is by the chemical factory at the table. The book of Egyptian Alchemy sits open upon it. Something is boiling in the flask and steam is coming out of the condenser. With rubber gloved hands she adds several drops of a violet liquid into the flask. She picks up a large white handkerchief with pretty red strawberries embroidered on it.

BILLIE: I have a plan, my love. My mate... throughout eternity. Feel what I feel. Break like I break. No more – no less. [...] Ain’t I a woman? This is my face you take for night – the biggest shadow in the world. I... I have nothing more to lose. Nothing. Othello? I am preparing something special for you... Othe... Othello. A gift for you, and your new bride. Once you gave me a handkerchief. An heirloom. This handkerchief, you mother’s... given by your father. From his mother before that. So far back... And now...then... to me. It is fixed in the emotions of all your ancestors. The one who laid the foundation for the road in Herndon, Virginia, and was lashed for laziness as he stopped to wipe the sweat from his brow with this kerchief. Or, your great great grandmother, who covered her face with it, and then covered it with her hands as she rocked and silently wailed, when told that her girl child, barely thirteen, would be sent ‘cross the state for breeding purposes. Or the one who leapt for joy on hearing of the Emancipation Proclamation, fifteen years late mind you, only to watch it fall in slow motion from his hand and onto the ground when told that the only job he could now get, was the same one he’d done for free all those years, and now he’s forced to take it, for not enough money to buy the food to fill even one man’s belly. And more... so much more. What I add to this already fully endowed cloth, will cause you such... such... Wretchedness. Othe... Othello. (*HD* 76)

Sebbene Sears escluda l’esito funesto del sortilegio dal perimetro della drammaturgia, le morti violente di Him e He lasciano supporre che Othello, proprio come il suo omonimo shakespeariano, vada incontro al medesimo, tragico destino. Un indizio testuale importante è contenuto nell’ammonimento che l’uomo

riceve da Canada – il padre di Billie accorso dalla Nuova Scozia per sostenere la figlia – nell’ottava scena del secondo atto, la stessa che lo vede allontanarsi da Harlem per dirigersi verso la sua nuova vita:

CANADA: You young’uns don’t know the sweetness of molasses... Rather have granulated sugar, ‘stead of a deep clover honey, or cane sugar juice from way into the Demerara. Better watch out for that refined shit. It’ll kill ya. A slow kinda killin’. ‘Cause it kills your mind first. So you think you living the life, when you been dead a long time. (*HD* 97)

Nella scena successiva, la penultima, l’attore rientra nei panni di He e, dopo aver trasformato il proprio volto in quello di un *black minstrel*, recita la celebre difesa di Othello presso il senato veneziano, in cui il generale nero racconta di aver conquistato la nobile Desdemona raccontandole la storia della propria vita.



**Nigel Shawn Williams (He) in *Harlem Duet*, 2006.
Fotografo: David Hou.**

Attraverso la (re)citazione dei versi shakespeariani in questo punto del testo, Sears allude al destino tragico che attende l’Othello di *HD*, segnalando al tempo stesso la “ricorsività di uno schema esperienziale” (Scheiber 37) che coinvolge le coppie delle tre trame.

Tuttavia, proprio come avverrebbe in un brano blues, nella terza sezione drammaturgica dell’opera la ripetizione è accompagnata da una variazione

catartica che esprime la resilienza e l’ottimismo legato all’ ‘istinto di sopravvivenza’ (Salaam 1994) della popolazione afroamericana e, in particolare, delle donne nere. L’ultima scena di *HD* vede la protagonista del testo ricoverata in un ospedale psichiatrico e determinata a superare la propria depressione. Come un’autentica *blueswoman*, Billie è perfettamente consapevole dei torti subiti dalla storia e della sofferenza che ancora la aspetta; eppure, a passi di Zoodio¹¹³ e mormorando “Spanish Harlem” di Aretha Franklin, riesce a esprimere il proprio desiderio di liberarsi dal peso del passato. “Something in you really wants to heal” (*HD* 115), la rassicura la cognata Amah, cui Billie affida un messaggio di speranza rivolto alla generazione successiva di donne nere. “Tell Jenny”, la giovane nipote per la quale Billie, come Sears con Qwyn, nutre un affetto viscerale, “Tell her for me... Tell her that you saw me dancing. [...] And tell her... Tell her that you heard me singing. [...] And tell her... I’ll see her real soon” (*HD* 116). Con questa promessa si compie l’esorcismo annunciato da Sears nella prefazione e menzionato dalla stessa Billie nella scena conclusiva del testo.

BILLIE: Exorcism.
 AMAH: Pardon?
 BILLIE: Repossess.
 AMAH: Self-possession? (*HD* 115)

È in questo breve scambio di battute che Sears iscrive cripticamente la chiave di lettura della propria strategia retorica. Per chi non lo avesse capito (“Pardon?”), in *HD* l’esorcismo (“exorcism”) di *Othello* comporta una presa di possesso (“repossess”) dello spazio drammaturgico e di quello scenico motivata dalla necessità di affermare una soggettività femminile nera e di controllarne in modo autonomo (“self-possession”) le modalità di rappresentazione teatrale. Per Sears, tale gesto di appropriazione deve compiersi anche attraverso l’eliminazione simbolica di una mascolinità nera che ha a lungo eclissato la presenza delle donne afroamericane – e l’importanza dei loro contributi – nel campo culturale, intellettuale e politico. Ecco allora che l’atto di stregoneria praticato da Billie con cura maniacale ben si presta a essere interpretato come un’abile *mise en abyme* della strategia retorica perseguita da Sears: così come la protagonista di *HD* infonde nella trama del fazzoletto una pozione malefica volta a dannare Othello,

¹¹³ Una tradizionale *street song* afroamericana, cantata da bambine e bambine nei parchi giochi e nelle scuole, cui sono associati passi di danza.

Sears immette nelle trame delle tre sezioni drammaturgiche elementi che ne conducono i protagonisti maschili alla morte. Passeranno quindici anni prima che Morrison si avventuri nell'oltretomba per restituire la voce all'antenato shakespeariano dei personaggi maschili che nell'appropriazione di Sears incontrano la propria fine.

II.2.2 La produzione teatrale dello Stratford Festival (2006)

HD debutta il 24 aprile 1997 al Tarragon Theatre Extra Space di Toronto in una produzione diretta da Sears¹¹⁴ che si aggiudica quattro Dora Mavor Moore Awards.¹¹⁵ Lo spettacolo incontra grande favore di pubblico e critica, tale da essere riproposto in autunno nella stagione della Canadian Stage Company, che dalla sua fondazione nel 1987 non aveva mai incluso un testo scritto da un'autrice o da un autore di ascendenza africana nella propria programmazione. Alla prima produzione segue quella del 2000 presso il Neptune Theatre di Halifax, Nuova Scozia, diretta da Alison Sealy-Smith, mentre Sears torna a dirigere il proprio testo al Blue Heron Theatre di New York nel 2002¹¹⁶ e allo Stratford Festival nel 2006.¹¹⁷ È su quest'ultima produzione che si basa l'analisi del 'testo spettacolare' (De Marinis 1978; 1982) di *HD* proposta nel presente paragrafo. Sebbene la produzione originale del 1997 abbia un carattere seminale di grande rilevanza storica, la scarsità e la difficile reperibilità della relativa documentazione ne complica notevolmente uno studio dettagliato. La produzione di Stratford, al contrario, essendo avvenuta nell'ambito di un'istituzione culturale caratterizzata dall'afflusso di notevoli risorse economiche e da un apparato amministrativo,

¹¹⁴ La produzione andò in scena con la seguente distribuzione: Alison Sealy-Smith (Billie), Nigel Shawn Williams (Othello), Barbara Barnes Hopkins (Magi), Dawn Roach (Amah/Mona), Jeff Jones (Canada). Scenografia e costumi: Teresa Przybylski; disegno luci: Lesley Wilkinson; disegno sonoro: Allen Booth; aiuto regia: Maxine Bailey; direttore di scena: Cheryl Francis; co-direttore di scena: Andrea Ottley; *dramaturg*: Diane Roberts e Kate Lushington; arrangiamento musicale: Lionel Williams; musica dal vivo: Lionel Williams (contrabbasso) e Doug Innes (violoncello).

¹¹⁵ Lo spettacolo fu premiato nelle seguenti categorie: Outstanding New Play e Outstanding Direction (Djanet Sears), Outstanding Performance by a Female (Alison Sealy-Smith) e Outstanding Production (Nightwood Theatre).

¹¹⁶ Quella di New York fu una produzione off-off Broadway.

¹¹⁷ La produzione andò in scena con la seguente distribuzione: Karen Robinson (Billie), Nigel Shawn Williams (Othello), Barbara Barnes Hopkins (Magi), Sophia Walker (Amah), Walter Borden (Canada). Scenografia e costumi: Astrid Janson; disegno luci: Paul Mathiesen; disegno sonoro e arrangiamento musicale: Allen Booth; direttore di scena: Marylu Moyer; co-direttore di scena: Jenny Sinclair; musica dal vivo: Bryant Didier (contrabbasso) e Robert Bardston (violoncello).

organizzativo e tecnico altamente strutturato, è stata documentata con rigorosa accuratezza; il materiale consultabile presso gli Stratford Festival Archives comprende la videoregistrazione dello spettacolo, le foto di scena, il programma di sala, il copione (*promptbook*), il copione dell'assistente di produzione (*assistant stage manager script*), il dossier sui costumi (*costume bible*), il dossier sulla scenografia e gli attrezzi di scena (*set and props bible*) e la corrispondenza privata tra Sears e i vari dipartimenti di produzione. La consultazione di tali fonti permette di apprezzare la complessità del processo intersemiotico attraverso il quale la regista Sears, con l'aiuto delle realizzatrici e dei realizzatori coinvolti nella produzione, ha trasformato il proprio testo drammaturgico in un testo spettacolare che segna un momento epocale tanto nella storia del festival stratfordiano quanto in quella del teatro canadese e nordamericano. Sears aveva già stabilito un primato importante nel 1990 quando il suo testo teatrale autobiografico *Afrika Solo*, portato in scena nel 1987, era diventato il primo scritto da un'autrice di ascendenza africana a essere dato alle stampe in Canada. Il debutto di *HD* presso lo Stratford Festival rappresenta un evento ancor più straordinario e, ad oggi, mai più verificatosi sui tre palcoscenici della cittadina teatrale dell'Ontario. Dalla fondazione del festival nel 1952, infatti, non era mai accaduto che un testo scritto e diretto da un'autrice afrocanadese e realizzato con una compagnia interamente costituita da attrici e attori neri fosse incluso nella stagione. Tale eccezionalità spinge un critico inviato a recensire lo spettacolo a scrivere che "il teatro più rappresentativo della classe media bianca canadese si sta finalmente impegnando a essere più inclusivo e a riflettere attraverso il proprio mandato le storie di un Paese che non è più una copia dell'Europa bianca" (Smith). La decisione "iconoclasta" (Smith) di includere *HD* in "un festival che è rimasto aggrappato con troppa tenacia alle proprie radici bianche" (Coulbourn) viene presa congiuntamente da Richard Monette (direttore artistico), Antoni Cimolino (direttore esecutivo) e Andrey Tarasiuk (*head of new play development*) e produce degli effetti a medio e lungo termine molto positivi per quanto concerne la diversificazione delle compagnie, effetti che tuttavia ancora oggi stentano a tradursi in politiche più incisive mirate all'inclusione di autrici e autori non bianchi e al coinvolgimento di un pubblico più eterogeneo. Se, infatti, a dieci anni dal debutto stratfordiano di *HD*, il *colorblind casting* e la formazione di compagnie multirazziali sono diventate prassi consolidate, la selezione dei testi da

rappresentare e il pubblico di riferimento non hanno subito modificazioni significative. Sotto questi aspetti, il festival conserva uno spirito tradizionalista non dissimile da quello delle sue origini e da quello colto nel 2006 dal giornalista Martin Morrow, il quale, in un lungo articolo sulla produzione stratfordiana di *HD*, scrive che “lo Stratford Festival è una manifestazione variopinta come una pagnotta di Wonder Bread e questo è uno dei motivi per cui, in mezzo ai soliti classici del Bardo e di una manciata di maschi bianchi – europei o americani, e morti – *HD* spicca come una violetta africana in un mazzo di margherite” (Morrow). Le metafore cromatiche contenute nel commento di Morrow ben si prestano a restituire la portata rivoluzionaria dello spettacolo del 2006.

Se, componendo il proprio testo, Sears si era prefissata di esorcizzare il fantasma di *Othello* attraverso una pratica di scrittura drammaturgica femminista ispirata all'estetica blues, è solo attraverso il lavoro di scrittura scenica che la regista può portare a compimento il rituale magico iniziato in qualità di autrice. Mettere in scena *HD* nell'ambito di un festival teatrale originariamente intitolato a Shakespeare, in una cittadina di un'ex colonia inglese che porta il nome dello stesso paese che diede i natali al Bardo, equivale a trasformare l'esorcismo testuale in un atto di decolonizzazione culturale che si articola in tre momenti: l'occupazione del luogo teatrale, la democratizzazione del pubblico e l'appropriazione dello spazio scenico. Nel presente paragrafo si illustrano le modalità attraverso le quali la regista Sears ha messo in atto tali azioni e si propone una lettura del testo spettacolare orientata dagli studi di semiotica teatrale di Anne Ubersfeld.

Anzitutto, è necessario sottolineare che, come già avvenuto nella prima produzione del 1997, anche in quella del 2006 Sears riveste il doppio ruolo di autrice e regista; è a lei, dunque, che spetta il compito di coordinare l'operato di tutti i realizzatori e le realizzatrici dello spettacolo, di armonizzare i segni acustici e visuali prodotti durante la creazione e di collocare la propria visione estetica in uno spazio scenico inserito in un più ampio luogo teatrale. Nell'elaborazione teorica di Ubersfeld, quest'ultimo “è definito dal suo rapporto fisico e architettonico con la città nel suo insieme [...], dalle sue caratteristiche materiali di rapporto tra scena e sala e dal ruolo socioculturale, ogni volta particolare, che ha nella città”, mentre lo spazio scenico “si definisce come *area dei realizzatori* con le sue coordinate precise, le sue dimensioni, le possibilità date all'attività e al

dislocamento degli attori, [...] la loro distanza, le figure che disegnano, il loro rapporto con l'illuminazione e l'acustica" (Ubersfeld 53, 57). Lo spazio scenico, dunque, "contiene tutti gli elementi che trovano posto sulla scena" (Ubersfeld 57) ed è parte integrante di un luogo teatrale che include anche la sala con il suo pubblico e che riveste una funzione specifica nell'ambito di una comunità. Nel caso di Stratford, è bene ricordare che la cittadina rurale dell'Ontario inizia a cambiare volto quando nel 1952 il giornalista Tom Patterson fonda l'allora Stratford Shakespearean Festival, con l'intento di sviluppare un polo culturale interamente dedicato alla rappresentazione delle opere del Bardo. Sebbene la manifestazione si sia notevolmente evoluta dalla prima stagione del 1953, includendo in modo graduale opere di altri autori, testi contemporanei e perfino *musical*, la sua storia è indissolubilmente legata alla figura iconica di Shakespeare, al capitale culturale che essa rappresenta e agli introiti economici che è in grado di generare. Non è un caso che dal 2008 al 2012 la direzione artistica torni a inserire il cognome del drammaturgo inglese nella denominazione legale dell'organizzazione, un gesto teso a ricondurre l'identità del festival al mandato di Patterson e che al tempo stesso suggerisce un legame nostalgico con un passato coloniale che si perpetua attraverso la presenza di Shakespeare tanto nel *logo* della manifestazione quanto nei suoi *luoghi*. Nel 2006, anno in cui *HD* viene prodotto a Stratford, sebbene la parola Shakespeare non figuri nel logo del festival, le quattro produzioni principali, programmate nei teatri di maggiore capienza e affluenza, afferiscono al repertorio shakespeariano. Sears approda in una cittadina di provincia permeata dalla bardolatria che si appresta ad accogliere migliaia di spettatrici e spettatori, prevalentemente bianchi, adulti e abbienti, desiderosi di celebrare il più tradizionale dei riti borghesi assistendo alle repliche di *Coriolanus*, *Much Ado About Nothing*, *Twelfth Night* e *Henry IV*. La regista e i membri della sua compagnia sono i primi nella storia del festival a essere invitati a occupare un luogo teatrale che per decenni è stato sinonimo di colonizzazione culturale, portando in scena un testo scritto da un'autrice nera, con cinque personaggi neri, che racconta in modo esplicito "the effects of race and sex on the lives of people of African descent" (*Notes* 14). Assieme allo Studio Theatre, il teatro più piccolo del festival inaugurato quattro anni prima per ospitare testi di drammaturgia contemporanea, a Sears viene implicitamente assegnata la missione di attrarre un pubblico nuovo, fatto di spettatrici e spettatori neri curiosi di vedere

aspetti della propria storia e della propria cultura rappresentati per la prima volta in un luogo teatrale tradizionalmente consacrato alla celebrazione e alla riproduzione di canoni estetici di matrice occidentale. Almeno due recensioni attestano l'effettiva e insolita partecipazione di un numero considerevole di persone nere al festival del 2006, accorse in gruppo dalle località circostanti, in particolar modo da Toronto, per assistere alle repliche di *HD*. Neal Armstrong ricorda la presenza, nella sera del debutto, di personalità di spicco della scena culturale nera canadese quali la cantante Jackie Richardson, la poetessa, attrice e drammaturga d'bi young e la scrittrice e produttrice teatrale ahndri zhina mandiel, mentre dalle pagine di *The Hamilton Spectator* Gary Smith scrive:

There is little doubt the play is attracting black people to Stratford. The day I saw it the theatre was almost full and there were far more people of colour than us pale-faced whites. It reminded me of the days in New York when I'd go to see the early plays of James Baldwin and sit in a theatre full of blacks who cheered that anti-white sentiments [*sic*] in Baldwin's dramas, making me feel decidedly uncomfortable. So this is what it feels like to be in a minority I thought. (Smith)

Il racconto fornito dall'attrice protagonista Karen Robinson restituisce da una prospettiva diametralmente opposta il medesimo fenomeno descritto da Smith:

Since I live in Toronto, I'd often go back and forth. Once I was on the highway, I was driving back to Stratford for a *HD* performance, and I saw this car full of black women in a lane next to me. They were kind of leaning forward, their focus was in the direction of Stratford, and I thought: "Oh, they're coming to see *HD*". We had a huge responsibility to the people coming to see this play, huge responsibility to this community; for many of them, it was the first time they were being introduced to something like that. It was important, it was pretty damn important, and I learnt so much.¹¹⁸

Nonostante le iniziali difficoltà a "trovare una casa spirituale nella fortezza bianca di Stratford" (Al-Solaylee), Sears e la compagnia riescono a trasformare lo Studio Theatre in un luogo magnetico e accogliente, e lo fanno attraverso un processo di appropriazione dello spazio scenico che ha inizio nel primo giorno di allestimento, quando la regista invita tutte le persone coinvolte nella realizzazione dello spettacolo a partecipare alla cerimonia della fumigazione (*smudging*), una pratica di purificazione appresa lavorando coi discendenti dei popoli indigeni canadesi:

we did a first reading in the theatre, then we went into the rehearsal studio, and finally we went back into the theatre and started rehearsing there. You are working in this close, safe rehearsal space where you can make mistakes, and suddenly there's a theatre with tech crews, and where people are watching, and you're in a

¹¹⁸ Robinson *infra* V.2.4.

space you're not familiar with. At that point, because of the way I like to run a company, I said "The first thing I'd like to do is smudge the space". Here in North America, smudging is part of First Nations' culture. You take sage or sweet grass, you burn it, and the smoke from it you use it to either cleanse yourself or the space. Having worked with some First Nations theatre artists here, I have borrowed that process, and it has become part of my own process, one of the techniques I use to enable or to encourage actors to feel comfortable. We start cleaning ourselves with the smoke, and then we clean the entire theatre. At the end of the process, what happens is that the actors will know every nook and cranny of that new space, and so it's not unfamiliar to them anymore. It's a real wonderful hybrid between a calming relaxation exercise, a centering exercise, and a way to own a space. When I announced that I wanted to do that, there was a lot of resistance. [...] There was a lot of apprehension about what was going on, but I found that the people who worked on our team really responded to the relationships we were building in the group. [...] I invited everyone to join us. It was so fabulous, really great.¹¹⁹

Oltre a creare coesione tra la compagine artistica e i tecnici di sala in una fase estremamente delicata del processo creativo, il gesto rituale proposto da Sears acquisisce un importante valore simbolico nel luogo teatrale in cui viene esercitato. Ricorrere a una pratica spirituale delle Prime Nazioni per purificare uno spazio storicamente e culturalmente segnato dal colonialismo equivale a compiere un atto di decolonizzazione volto ad affermare il diritto delle comunità marginalizzate ad abitare quello spazio per riconfigurarne l'identità.

Per un'esperta teatrante quale Sears, tuttavia, lo *smudging* assolve anche una funzione squisitamente pragmatica, vale a dire mettere attrici e attori a proprio agio in un teatro dalla conformazione architettonica non tradizionale. Lo Studio Theatre, infatti, si distingue per il suo caratteristico *thrust stage*, un palcoscenico che penetra nella sala a gradinate esponendo tre lati al pubblico. Tale struttura richiede specifici accorgimenti durante l'allestimento dello spettacolo, affinché tutti i segni visuali¹²⁰ risultino leggibili dai diversi punti di osservazione. Come rilevato da alcuni critici, Sears e la scenografa Astrid Janson incontrano qualche difficoltà nell'adattare "una produzione originariamente pensata per una sala con arco scenico" (Al-Solaylee) al nuovo palco. La sera della prima le transizioni temporali e i cambi scena risultano "troppo bruschi" e "la straordinaria immediatezza che uno spazio piccolo e aperto come quello dello Studio può veicolare non è sfruttata a pieno" (Al-Solaylee); dopo quattro settimane di repliche, qualcuno ancora rileva che lo spettacolo sembra "risentire

¹¹⁹ Sears *infra* V.2.2.

¹²⁰ Tra i segni veicolati attraverso il canale visuale, Ubersfeld annovera la scenografia, l'attrezzatura, i costumi, il disegno luci e i movimenti degli attori e delle attrici. Tra quelli trasmessi attraverso il canale acustico, la studiosa include la parola, il suono e la musica.

dell'inesperienza della drammaturga/regista con le esigenze del famoso *thrust stage* di Stratford” (Coulbourn), sebbene “gli attori sembrano a proprio agio con la presenza del pubblico su tre lati” (Malvern).

In effetti, è proprio quest'ultimo elemento a rivelarsi particolarmente funzionale ai fini della scrittura spaziale di *HD*. Da uno studio combinato della videoregistrazione e del copione dell'assistente di produzione emerge che la tripartizione del palco viene usata da Sears e Janson per tradurre sulla scena dello Studio Theatre le determinazioni spaziali e temporali inscritte nel testo drammaturgico. È da questo, infatti, dai suoi dialoghi e dalle sue didascalie, che evolvono gli schemi di spazialità e di temporalità presenti nel testo spettacolare. Non a caso, nel programma di sala Janson scrive che “il testo è il trampolino di lancio per trovare l'ispirazione”,¹²¹ confermando che “lo spazio immaginario costruito dal progetto testuale del realizzatore (regista o scenografo) funziona come mediazione tra le ‘matrici di spazialità’ [del testo dello scrittore] e lo spazio della rappresentazione” (Ubersfeld 70).

Ecco dunque che i tre luoghi e i tre tempi di *HD* vengono collocati in “strutture spaziali equivalenti, di cui l'effetto sullo spettatore può essere analogo [a quello prodotto dalle] strutture testuali” (Ubersfeld 69). Per l'azione principale ambientata nel 1996, Janson realizza una scenografia che occupa gran parte del palco, premurandosi tuttavia di non ingombrare i lati destro e sinistro¹²² del proscenio, dove vengono collocate, rispettivamente, le scene del 1860-62 e quelle del 1928. L'appartamento harlemita di Billie è ricreato in chiave realista attraverso la dislocazione sulla scena di mobili e pezzi di attrezzeria acquistati in “centri commerciali, negozi africani, mercatini delle pulci, negozi di mobili di pregio, Ikea – praticamente ovunque”.¹²³ Il letto della protagonista è posizionato sulla sinistra, dietro un separé con un motivo floreale; sulla destra, davanti al frigorifero, si trovano il tavolo con l'attrezzatura alchemica e due sedie. Sul fondale sono appesi due collage costruiti con immagini di leader afroamericani e simboli della cultura nera, assemblate secondo una tecnica compositiva ispirata

¹²¹ Programma di sala della produzione del 2006 di *HD* presso lo Stratford Festival, p. 11.

¹²² Per lato destro s'intende quello posizionato alla destra rispetto allo sguardo del pubblico. D'ora in avanti, le indicazioni ‘destra’ e ‘sinistra’ vanno intese sempre in tal senso.

¹²³ A. Janson, programma di sala della produzione del 2006 di *HD* presso lo Stratford Festival, p. 11.

alla pittura di Romare Bearden.¹²⁴ Al centro del palco è steso un tappeto etnico, mentre tutt'attorno campeggiano decine di libri, dischi in vinile, qualche abito, diverse scatole da trasloco e vari oggetti di matrice africana, tra cui delle maschere e uno sgabello in stile Ashanti.¹²⁵ L'impianto scenografico della sezione testuale contemporanea, dunque, è di tipo mimetico, ovvero teso a riprodurre un ambiente che è "l'immagine e il simulacro di un luogo del mondo" (Ubersfeld 63). Tale scelta ricalca, sotto il profilo visivo, il realismo di fondo dei dialoghi tra Billie, Othello, Magi, Amah e Canada. Qui "lo spazio scenico ha il fine [...] di imitare il luogo della finzione perché sulla scena viene raccontata una storia che deve avvenire in un luogo preciso" (Ubersfeld 63). Le sezioni drammaturgiche ambientate nel 1860-62 e nel 1928, invece, vengono collocate in due parti del palco differenziate e opposte, rispettivamente il lato destro e quello sinistro del proscenio. Le due zone vengono di volta in volta circoscritte attraverso dei coni di luce che lasciano in penombra la scenografia retrostante spostando la focalizzazione sull'area interessata dall'azione. In questo caso, a prevalere è la dimensione ludica dello spazio scenico, vale a dire quella in cui il luogo e il tempo vengono raffigurati prevalentemente attraverso la parola, i costumi, il trucco, la gestualità delle attrici e degli attori, l'attività umana che viene mostrata, il rapporto tra i corpi e quello tra corpi e oggetti. Nello spazio ludico, l'azione non è inglobata in una cornice scenografica; piuttosto, "elementi di mobilio isolati [...] sono il punto di appiglio, la base del movimento degli attori" (Ubersfeld 79). La piantagione della Georgia del 1860-62 viene evocata, dunque, da segni visivi che denotano la condizione di schiavitù dei personaggi: abiti poveri, una balla di cotone e attrezzi da lavoro – incudine e martello da maniscalco per Him, un fuso per Her. Nella prima scena, Him è impegnato a lucidare i ceppi che ha appena

¹²⁴ Romare Bearden (Charlotte, North Carolina, 1911 – New York, 1988) è stato un pittore, collagista, scrittore e autore di pezzi jazz afroamericano. Negli anni Sessanta fondò The Spiral, un movimento artistico con sede ad Harlem i cui membri erano attivamente coinvolti nella battaglia per i diritti civili. Nonostante l'estrema varietà e versatilità della sua opera, il suo contributo più significativo è rappresentato dai *collages* che iniziò a comporre nel 1963. Nel necrologio del *New York Times*, Bearden fu ricordato come il più importante collagista americano.

¹²⁵ L'impero Ashanti è stato uno stato precoloniale le cui origini risalgono alla fine del 1200 e la cui fondazione ufficiale è legata all'ascesa al trono (il cosiddetto 'sgabello d'oro') di Osei Tutu. L'impero comprendeva i territori che oggi si estendono dal Ghana centrale fino al Togo e alla Costa d'Avorio. Lo sgabello d'oro è il simbolo più importante del repertorio leggendario dell'etnia Ashanti, tanto da figurare al centro della sua bandiera. Oggi, il regno Ashanti fa parte dello Stato del Ghana e conserva ancora la sua corona, ereditata nel 1999 da Otumfuo Osei Tutu II, attuale sovrano.

forgiato, mentre Her fila del cotone; nella seconda, l'uomo prosegue ostinatamente la propria attività mentre la donna, aggravata dal peso di un fagotto che segnala il suo status di schiava fuggiasca, incita il compagno ad abbandonare martello e incudine per seguirla. Nella terza e ultima scena della sezione che, a differenza delle precedenti, si svolge sul lato centrale del proscenio, l'oggetto più significativo a comparire sulla scena è la corda legata al collo di Him, metonimia del linciaggio. Nel linguaggio poetico della scrittura scenica, l'oggetto metonimico è un "concentrato di ciò che è stato detto e fatto da, con e intorno a esso" e acquisisce lo statuto di "figura [retorica] che esibisce sulla scena ciò che per delle ragioni diverse non si può mostrare, il presente concreto raffigurante un presente reale assente molto più vasto" (Ubersfeld 132); nel caso di *HD*, la realtà violenta e razzista del sud schiavista.

Nelle quattro scene del 1928, collocate sul lato sinistro del proscenio, il camerino del teatro harlemita è ricreato con una toeletta posizionata all'occorrenza dagli attori e una valigetta di cuoio contenente un set da barba d'epoca e i trucchi da *minstrel*. She indossa un abito da sera bianco anni Venti, He dei pantaloni neri e una canottiera bianca, cui aggiunge una camicia e un papillon bianchi e una giacca da smoking nell'ultima apparizione. In questa sezione del testo spettacolare, la dicotomia bianco/nero è il segno visivo predominante, un ossimoro che diventa luogo di una condensazione semantica. Nella prima scena, He si cosparge il volto di schiuma da barba per poi radersi, due gesti che segnalano, rispettivamente, il desiderio e l'impossibilità di accedere ai privilegi connessi alla bianchezza. L'ultima scena, quella in cui He, specchiandosi, si copre il volto di un pesante trucco nero e recita il monologo tratto da *Othello*, appare come una diapositiva della prima. È in questo rovesciamento cromatico che va colto il senso del discorso visuale costruito da Sears: in quanto creazione di un autore bianco e produttore culturale di costruzioni negative della nerezza, l'*Othello* shakespeariano rappresenta una fantasia razzista che anticipa quelle incarnate dagli interpreti – bianchi e neri – dei *minstrel shows*.



**Karen Robinson (She) e Nigel Shawn Williams (He) in *Harlem Duet*, 2006.
Fotografo: David Hou.**

Che sia recitato da attori bianchi in *blackface* come Laurence Olivier – lo spettro di Sears – o da attori neri desiderosi di affermarsi nei circuiti professionali¹²⁶ come He – creatura dell’autrice – Othello, in quanto “archetipo nero di proporzioni mitiche” (Sears in *Morrow*) rappresenta e perpetra lo stereotipo di una virilità irrazionale, incontinente e violenta, che nel testo shakespeariano è costruita per opposizione a un’immagine di femminilità bianca che si fa emblema di innocenza e purezza. È interessante notare che in *HD* il personaggio di Mona – ricalcato su Desdemona – è letteralmente tagliato fuori tanto dallo spazio testuale quanto da quello scenico. In una didascalia, Sears precisa che “we see nothing of her but brief glimpses of a bare arm and a waft of

¹²⁶ A partire dagli anni Venti dell’Ottocento, alcuni attori afroamericani iniziano a cimentarsi nel ruolo di Othello. A inizio decennio, James Hewlett, mentore di Ira Aldridge, è con ogni probabilità il primo nero a interpretare il personaggio shakespeariano in una produzione dell’African Grove Theatre di New York, la compagnia nera fondata da William Alexander Brown nel 1821, sei anni prima che la schiavitù fosse definitivamente abolita nello Stato di New York. È proprio Hewlett a iniziare all’arte del palcoscenico Ira Aldridge il quale, partito per l’Inghilterra nel 1824, l’anno successivo interpreta Othello presso il Royalty Theatre di Londra. Il successo ottenuto lo porta a recitare nell’Europa continentale, in particolar modo in Russia, dove diventa uno degli attori più celebri e stimati del secolo. Una sorte simile spetta a Paul Robeson, che dopo aver interpretato Othello a Londra nel 1930, nel 1943 torna a vestire i panni del generale nero a New York, entrando così a pieno titolo nel circuito teatrale professionale statunitense, ambiente all’epoca ostile alle minoranze etniche. Se James Earl Jones, considerato l’erede di Robeson, negli anni Sessanta ancora considera il personaggio di Othello come una grande opportunità di avanzamento professionale, negli anni Novanta, a ridosso del caso O. J. Simpson, gli attori Hugh Quarshie, Harry J. Lennix e Laurence Fishburne dichiarano di sentirsi a disagio nell’interpretare quello che ai loro occhi appare come lo stereotipo razzista di un uomo nero violento.

light brown hair” (*HD* 47), mentre nell’intervista riportata nel quinto capitolo l’autrice spiega le motivazioni che l’hanno persuasa a escludere la presenza della donna bianca, inizialmente prevista, dal suo progetto teatrale:

At the Public Theatre, in one of the versions of the script, Desdemona was in the play, and she had several scenes. What I noticed was that the black actresses felt very uncomfortable discussing race stuff around her. In fact, they wanted to protect her, they thought they could hurt her feelings, and I went ‘Oh my God!’. It was really interesting. Even after I had finished the residency with Nightwood Theatre, Mona was still there. In my first public reading in Toronto, Mona and Billie had a scene together, and what I found is that people started comparing them. Who is prettier? Who is nicer? And the play is not about that. It’s not about Desdemona, it’s about Billie. It’s got to be about Billie. The minute I got Desdemona there, I liked her better, too, but that’s not what the play is about. [...] I think it’s important to keep focused on Billie and her relationship with Othello.¹²⁷

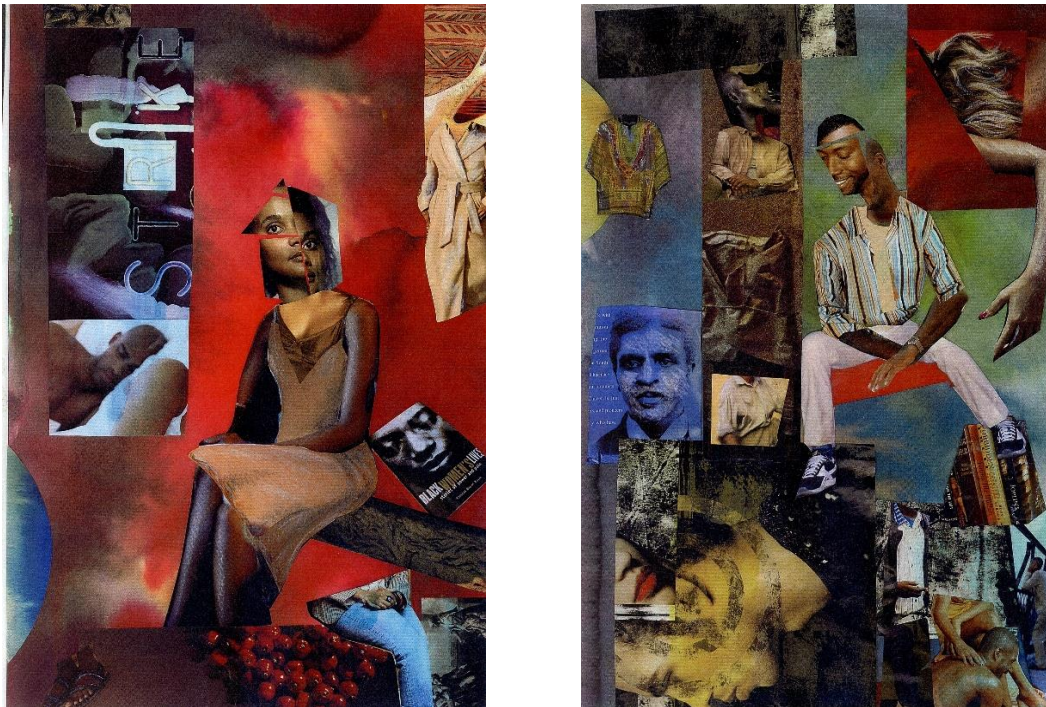
Il personaggio di Mona, dunque, è ridotto a una voce fuori scena, una ciocca di capelli castani e un braccio che penetra brevemente nell’appartamento di Billie all’inizio della quarta scena del primo atto, quando Othello si presenta a casa dell’ex-moglie per recuperare i propri oggetti personali. La scelta di ricorrere alla sineddoche per figurare la totalità del corpo della donna bianca costituisce un ribaltamento – o, per dirla con Gates, un *Signifyin(g)* – delle strategie retoriche che nell’ambito della cultura egemone sono state utilizzate per produrre e riprodurre immagini stereotipate e degradanti della femminilità nera.

Ma oltre a invertire la referenza razziale del feticcio, il gesto di Sears si iscrive in una più ampia poetica del frammento che orienta la scrittura scenica nel suo complesso. I bozzetti dei costumi di scena e i collage sulla parete dell’appartamento di Billie ne sono un vivido esempio. Tuttavia, il segno più macroscopico è la suddivisione del palcoscenico in tre zone distinte e chiaramente semantizzate che vanno a comporre uno spazio scenico plurale. La molteplicità delle aree significanti consente alla regista di decentrare la geometria della rappresentazione, il cui senso di frammentarietà è ulteriormente amplificato, sul piano acustico, dalla riproduzione di stralci di discorsi di personalità e leader politici afroamericani quali Martin Luther King Jr., Malcolm X, Louis Farrakhan, Marcus Garvey, Colin Powell, Stokely Carmichael, Paul Robeson, Oprah Winfrey e Condoleeza Rice.¹²⁸ Tali voci, immesse nel paesaggio sonoro dal tecnico del suono in cabina di regia, si intersecano al contrabbasso e al violoncello suonati dal

¹²⁷ Sears *infra* V.2.2.

¹²⁸ Sulla funzione che Sears assegna a tali voci in *HD*, cfr. *infra* III.1.4.

vivo da Bryant Didier e Robert Bardston, accentuando ulteriormente la frammentazione dello spettacolo.



Bozzetti eseguiti da Astrid Janson per i costumi di Karen Robinson (Billie) e Nigel Shawn Williams (Othello).

Il lavoro di scrittura scenica, tuttavia, è orientato tanto a restituire la tripartizione del testo drammaturgico, quanto a ricomporre le diverse unità in un testo spettacolare unico e intellegibile. La strategia principale adottata da Sears per coordinare e armonizzazione le tre sezioni consiste nel sottolineare la ricorrenza di alcuni segni in modo da replicare, attraverso il canale visuale, il principio di ripetizione con variazione mutuato dall'estetica blues. Così come la drammaturga fa ripetere a Billie e Othello battute già pronunciate dai loro antenati,¹²⁹ la regista impegna gli attori protagonisti nella recitazione di ruoli multipli; Karen Robinson veste sia i panni di Billie, sia quelli della schiava Her e della cantante She, mentre Nigel Shawn Williams interpreta Othello, lo schiavo Him e il *minstrel* He. Tanto la direzione di Sears quanto la scenografia e i costumi di Janson sono volti a collocare gli attori e le attrici in uno spazio che consenta loro di spostarsi agevolmente tra le varie dimensioni temporali e di scivolare

¹²⁹ Cfr. *infra* III.1.4.

rapidamente da un'epoca all'altra, così da restituire il senso di ricorsività storica inscritto nei dialoghi.

Inoltre, l'interconnessione di passato, presente e futuro che presiede l'impianto formale di *HD* viene tradotta nello spazio scenico attraverso la ricorrenza di alcuni oggetti dall'alto portato simbolico che percorrono in modo diacronico e diatopico il testo spettacolare. La riapparizione, in diversi tempi e luoghi, del cotone, dello sgabello Ashanti, del fazzoletto e della valigetta di cuoio consente alla regista di organizzare per il pubblico la percezione delle ricorrenze e delle sovrapposizioni, in modo che spettatori e spettatrici possano comprendere in maniera retrospettiva la valenza retorica dei vari oggetti. Giacché la loro prima comparsa condiziona tutte le altre, attraverso un raffinato lavoro di rimandi visuali Sears porta gli oggetti a conservare qualcosa delle loro apparizioni precedenti. Tale effetto di accumulazione semantica produce “una metaforizzazione spontanea dell'oggetto” che scaturisce dalla “sovrapposizione di usi e significati” (Ubersfeld 131) che avviene durante lo svolgimento dello spettacolo. Gli oggetti, dunque, si caricano di senso man mano che attraversano i tempi e i luoghi della diegesi e la loro successione diacronica e diatopica “produce nella memoria dello spettatore un effetto-metafora” (Ubersfeld 132) che incoraggia livelli multipli di interpretazione. Così il segno del cotone, visibile per la prima volta nei rami in fiore posizionati sul tavolo dell'appartamento harlemita di Billie, torna a comparire nella balla su cui Her si siede nella scena successiva e nel filo che la schiava avvolge attorno al fuso. Tale ricorrenza segnala il retaggio della schiavitù, i cui effetti continuano a riprodursi – o, per usare la metafora visiva inscritta nello spazio testuale e scenico da Sears – a ‘sbocciare’ nelle vite dei protagonisti; il vaso sul tavolo, infatti, è pieno di “blossoming cotton branches” (*HD* 25). Un uso analogo viene fatto dello sgabello Ashanti, il quale, oltre a figurare nell'appartamento, funge anche da seduta per He e She nelle scene ambientate nel 1928. Nell'apparato simbolico del popolo Ashanti, lo sgabello ligneo dal caratteristico sedile a mezzaluna rappresenta tanto la sovranità e il potere temporale quanto l'anima di chi lo possiede; sebbene solo uno spettatore versato nella storia e nella mitologia dell'impero Ashanti possa cogliere a fondo tutte le implicazioni del riferimento iconografico, la fattura inequivocabilmente africana dell'oggetto attiva implicitamente tutta una serie di associazioni che hanno a che vedere con la genealogia dei personaggi e con la visione panafricana della nerezza

che Billie manifesta in diversi dialoghi; quando menziona la statua Makonde, ad esempio, il suo discorso verbale sugli antenati trova un corrispettivo referenziale nello sgabello, la cui forma e i cui intagli rimandano alle tecniche scultoree dell’Africa occidentale. Un ulteriore esempio di come segni linguistici e segni visivi si integrino e si amplifichino vicendevolmente nella scrittura scenica di Sears è ravvisabile nell’uso che la regista fa del fazzoletto. Calato dalla graticcia nella sequenza di apertura dello spettacolo, l’oggetto viene raccolto da Robinson – un gesto che segnala immediatamente la presa in carico dell’eredità shakespeariana da parte di un soggetto femminile nero – e compare in tutte le epoche come pegno d’amore donato dai tre protagonisti maschili alle rispettive compagne. È interessante notare come in *HD* il fazzoletto abbia una propria diegesi che si articola in senso diacronico, progredendo in modo lineare dall’epoca più remota a quella più recente.

Nel 1860-62, Him dona il fazzoletto a Her chiedendole di sposarlo e di fuggire con lui:

(HIM takes HER’s hand and kisses it, then places a white handkerchief into her palm.)

HIM: My heart... *(HIM closes HER’s fingers around the handkerchief. He kisses her fingers. Opening her hand, she examines the cloth.)*

HER: Like strawberries on a sheet of white. Berries in a field of snow... *(Sighing)* Ah silk. It’s beautiful.

HIM: It was my mother’s. given her by my father... from his mother before that. When she died she gave it me, insisting that when I found... chose... chose a wife... that I give it to her... to you heart.

HER: Oh... It is so beautiful.

HIM: There’s magic in the web of it.

HER: So delicate... so old.

HIM: A token... antique token of our ancient love.

HER: My ancient love...

HIM: My wife. My wife before I even met you. Let’s do it. Ther’s a war already brewing in the south, Canada freedom come. *(HD 34-5)*



**Karen Robinson (Her) e Nigel Shawn Williams (Him)
in *Harlem Duet*, 2006. Fotografo: David Hou.**

Nel 1928, He ne rifiuta il valore simbolico, disattendendo la promessa solenne di amore eterno fatta a She:

(Harlem, 1928. [...] HE and SHE are both in a tiny dressing room, as in the prologue. On a counter is a shaving brush, a straight-edged razor, greasepaint and a top hat. HE wipes his face with a towel. SHE holds the handkerchief out to him. He does not take it. She lets it fall at its feet. After a few moments, HE picks it up.)

HE: *(Referring to the handkerchief at first.)* White, red, black, green, indigo... What difference does it make? That makes no sense... makes no difference. "If virtue no delighted beauty lack, Your son-in-law is far more fair than black." Far more fair than black. I want... I need to do this... For my soul. I am an actor. I – (HD 99)

Nel 1996, Billie restituisce il fazzoletto al marito Othello con l'intento di vendicarsi della sua infedeltà verso la comunità nera, prima ancora che di quella coniugale. Giacché nella strategia retorica di Sears il fazzoletto è immagine metaforica dell'opera stessa e dell'atto di appropriazione che l'autrice compie nei confronti dell'ipotesto shakespeariano, è bene notare che Billie posiziona

l'oggetto avvelenato in una piccola scatola rossa portata dal padre Canada, involucri dal contenuto tutt'altro che trascurabile:

CANADA: I brought something for you... (*He takes out a small box.*) Go on... Open it. The box is a bit too big, but... (*BILLIE opens the box.*) It's your mother's ring. I figured she'd want you to have it.

BILLIE: I hardly remember her anymore. I get glimpses of this ghostly figure creeping in and out of my dreams. (*HD 81*)

Così come alcuni spettri femminili che aleggiano nel testo shakespeariano si affacciano nella drammaturgia di Sears, il fantasma della madre defunta si ripresenta nella vita di Billie nella forma di un piccolo involucri che ne contiene la preziosa eredità; è a questa scatola che la donna affida il proprio incantesimo:

(Harlem, present: late summer – night. [...] BILLIE is alone in the apartment. She goes into the freezer and removes the vial. Wearing rubber gloves, she places several drops of a liquid substance onto the handkerchief. She replaces the cap of the vial. BILLIE carefully folds the handkerchief, hesitates for a moment, looks around and spots the red box on the mantle. She puts the handkerchief back down on the tray and, with her hand in the air, like a surgeon scrubbing for surgery, she gets up and goes to the red box. With one hand she takes off one of the gloves. With the ungloved hand, she opens the red box and slips her mother's ring on her finger. She then takes the red box with her to the table. She very carefully replaces the one glove, picks up the handkerchief, and neatly places it in the small red box. She works slowly, and is mindful not to touch the sides of the box with the handkerchief itself. She removes a single rubber glove once more, picks up the cover to the box, and places it on top of the other half. She is still for a few moments, staring at the box. BILLIE gets up and crosses the room, as if looking for something, only to stop in her tracks and return to the box. She paces. Her pacing appears more methodical than hysterical. Suddenly she stops. She turns to look at the small red box. She shakes her head and takes a seat on a large, full, cardboard box at her feet. Her breathing becomes more apparent as she begins to rock, almost imperceptibly at first. Finally she places her head in her hands). (*HD 92-3*)

Attraverso questa lunga sequenza di movimenti priva di battute, la regista rende visibile sulla scena il processo di scrittura testuale – e di appropriazione teatrale – dell'autrice. Si tratta, ancora una volta, di un'abile *mise en abyme*: il laboratorio drammaturgico di Sears sta dentro quello alchemico di Billie (e viceversa), che a sua volta è incluso in quello scenico della regista; il pubblico, dunque, osserva Billie che manipola la piccola scatola rossa all'interno della grande scatola scenica nera del teatro.



**Karen Robinson (Billie) in *Harlem Duet*, 2006.
Fotografo: David Hou.**

Già dall'inizio del secondo atto, lo spazio scenico è andato modificandosi per sottrazione. A livello diegetico, infatti, l'imminente trasloco di Billie comporta uno sgombero progressivo dell'appartamento che inizia nella seconda scena, quando Othello arriva con una squadra di traslocatori per rimuovere effetti personali ed elementi di mobilio. È in questo frangente che l'uomo ritrova e contempla una valigetta di cuoio, la stessa che il pubblico ha già visto manipolare al personaggio di He. Si tratta di un ulteriore espediente cui la regista ricorre per sottolineare la continuità tra il passato e il presente, nonché le analogie tra i protagonisti maschili delle diverse sezioni drammaturgiche. Lo svuotamento della scena si conclude nell'ottava scena, quella in cui Othello torna a recuperare il fazzoletto che l'ex-moglie ha promesso di restituirgli. Qui, gli unici oggetti che ancora campeggiano sul palco sono il letto, la scatola rossa e il frigorifero, che

poco dopo scompariranno dalla vista del pubblico¹³⁰ per lasciare spazio al vuoto della scena finale, ambientata nel reparto psichiatrico in cui Billie è ricoverata. L'eliminazione di ogni segno visivo riconducibile alla cultura afroamericana e alla celebrazione della nerezza riflette la disillusione della protagonista sancita nello scambio di battute che tradisce la fine del suo sogno, anticipando al tempo stesso quella dello spettacolo:

AMAH: My time's up, sweetie.
BILLIE: I have a dream...
AMAH: Sorry?
BILLIE: I had a dream... (*HD* 116)

Tuttavia, la malinconica presa di coscienza di Billie, nonché la sua capacità di verbalizzare il proprio malessere e la propria frustrazione, vanno lette anche e soprattutto in quanto tracce dell'estetica blues che sostiene l'impalcatura formale dell'opera di Sears. Il vuoto che caratterizza il quadro finale dello spettacolo traduce nei segni della scrittura scenica quell'azzeramento catartico di una forma di schiavitù psichica necessario allo slancio verso un futuro di autodeterminazione. "Some of us spend our entire lives making our own shackles", afferma Amah. Dopo un paio di battute, Billie risponde "I wanna be free" (*HD* 115), dando voce allo stesso desiderio di libertà dagli elementi deteriori e inferiorizzanti del passato che ha motivato la scrittura drammaturgica e scenica di Sears, la quale, con una dissolvenza finale, firma la fine dello spettacolo, affidando al buio e al silenzio che precedono l'applauso del pubblico i destini dei suoi personaggi.

II.3 Desdemona

II.3.1 Desdemona e il teatro della diaspora africana

L'idea di *D* nasce nella primavera del 1996 durante un pranzo alla Princeton University. Nello stesso anno in cui Sears svolge la propria residenza in qualità di drammaturga presso il Joseph Papp Public Theatre di New York, Morrison invita Sellars a condurre un laboratorio teatrale¹³¹ per l'Atelier, un programma didattico da lei ideato e coordinato al fine di promuovere lo sviluppo della conoscenza e

¹³⁰ Il primo viene portato fuori scena dai macchinisti, la seconda da Nigel Shawn Williams (*Othello*), mentre il frigorifero rimane in scena, ma viene messo in ombra dal tecnico delle luci.

¹³¹ Il laboratorio condotto da Sellars verteva sull'opera *The Peony Pavilion* (1598) dello scrittore cinese Tan Xianzu.

della ricerca attraverso la pratica artistica.¹³² È in una lunga pausa di lavoro e di fronte a un pasto condiviso che Sellars e Morrison iniziano a discutere di *Othello*. Il regista ritiene che si tratti di un'opera mal riuscita e fin troppo approssimativa nella sua rappresentazione della mascolinità nera; a suo avviso, metterla in scena alla fine del Ventesimo secolo sarebbe un'impresa frustrante, poiché bisognerebbe necessariamente tenere e rendere conto di come il colonialismo e l'imperialismo hanno distorto l'immagine dell'Africa e degli africani attraverso la produzione e la riproduzione di immagini stereotipate della nerezza di cui *Othello* rappresenta un emblema. Morrison, al contrario, sostiene che la tragedia sia da annoverare tra le opere più penetranti e attuali scritte dal Bardo e trascorre le successive quattro ore a dimostrare, citando a memoria dal testo, che *Othello* contiene delle informazioni importanti sulla costruzione della bianchezza e sulla capacità dei sistemi egemonici di manipolare i sentimenti umani più profondi.¹³³ Dal confronto tra i due artisti nasce una sfida creativa: Sellars accetta di dirigere una versione integrale di *Othello* a patto che Morrison si impegni a scrivere, in un successivo momento, una sua personale revisione della tragedia shakespeariana. Tredici anni più tardi, nel 2009, il regista mantiene la sua promessa con un allestimento volto a riflettere le tensioni razziali che percorrono gli Stati Uniti nel contesto della prima Presidenza Obama. Contemporaneamente, Morrison inizia a lavorare alla propria riscrittura. Si tratta del terzo progetto teatrale della sua carriera dopo *Dreaming Emmett*,¹³⁴ testo del 1986 ispirato al linciaggio di Emmett Till,¹³⁵ e *Margaret*

¹³² Ne 1991, su commissione del Carnegie Hall, Morrison scrive i testi per *Honey and Rue*, un ciclo di canzoni composto da André Previn per la soprano afroamericana Kathleen Battle. Da questa esperienza, Morrison trae ispirazione per fondare il Princeton Atelier, un programma didattico che ancora oggi propone seminari e laboratori intensivi in cui studenti e studentesse lavorano a stretto contatto con artisti professionisti a un progetto creativo.

¹³³ Il 27 ottobre 2011, durante un incontro col pubblico tenutosi in occasione delle repliche di *D* presso la University of California, Berkeley, Sellars racconta: "I remember particularly from that day – she [Morrison] said 'Being in America today, it's not that they kill what you love, it's that they convince you to kill it'". UC Berkeley Events. "Desdemona Takes the Microphone: Toni Morrison and Shakespeare's Hidden Women." *Youtube.com*. YouTube. 28 Oct 2011. Web. 23 Oct 2017. < <https://www.youtube.com/watch?v=G73AhP7Sfpg>>.

¹³⁴ L'inedito *Dreaming Emmett* fu commissionato a Morrison dal New York State Writers Institute at SUNY, Albany, e debuttò il 5 gennaio 1986 al Market Theater di Albany, New York, per la regia di Gilbert Moses. Morrison non fu affatto entusiasta della produzione e procedette a ritirare tutte le copie del testo e le videoregistrazioni dello spettacolo, che successivamente andarono perdute nell'incendio che distrusse la sua casa nel 1993. Secondo quanto raccontato alla candidata dal regista Clinton Turner Davis, l'unica copia a salvarsi dalle fiamme fu quella in suo possesso, che gli era stata affidata dalla stessa Morrison e che lui provvide a farle pervenire in seguito all'incendio.

¹³⁵ Cfr. n. 108.

Garner,¹³⁶ opera lirica del 2005 basata sulle vicende dell'omonima schiava già ripercorse nel romanzo *Beloved* (1987). Non è dunque la prima volta che l'autrice decide di partecipare a un processo creativo collettivo che prevede l'integrazione di scrittura testuale e scenica; tuttavia, con *D Morrison* sperimenta una forma di collaborazione del tutto inedita. Sellars, infatti, coinvolge nel progetto in qualità di compositrice e *performer* la cantautrice e musicista maliana Rokia Traoré, già invitata nel 2006 a partecipare al New Crowned Hope Festival di Vienna.¹³⁷ Se il quarantennale percorso artistico di Sellars¹³⁸ è segnato sin dagli esordi da contaminazioni transculturali e coproduzioni transnazionali, per Morrison – ormai quasi ottantenne, nove romanzi e un Premio Nobel alle spalle – si tratta della prima collaborazione con un'artista africana, un'esperienza del tutto nuova che di fatto comporta la condivisione della funzione autoriale. Nella visione di Sellars, infatti, il testo di Morrison e i brani di Traoré avranno ugual peso nell'economia dello spettacolo. Essi, inoltre, non dovranno essere composti in modo autonomo e indipendente, bensì nascere da una conversazione creativa tra la scrittrice e la compositrice. Dopo un primo incontro a New York, dunque, tra le due artiste inizia un fitto scambio di e-mail cui Morrison allega stralci di dialoghi e monologhi e Traoré arrangiamenti musicali in formato mp3. Tale interazione riflette un intento di decostruzione del canone e di demistificazione del principio dell'autore¹³⁹ sviluppato su più livelli e secondo una dinamica circolare di *call and response* che si articola tra una sponda e l'altra dell'Atlantico. Da una parte, Morrison è impegnata in un gesto di *writing back* di matrice postcoloniale diretto alla figura iconica di Shakespeare; dall'altra, Traoré si cimenta in un *singing back* rivolto tanto al Bardo quanto all'autrice afroamericana. È in questo originale *writing back and forth* che si concretizza una forma orizzontale di scrittura teatrale che aspira a mettere in discussione e a destabilizzare diverse tipologie di

¹³⁶ *Margaret Garner* è un'opera in due atti composta da Richard Danielpour con libretto di Morrison. Ispirata alla stessa storia di infanticidio narrata in *Beloved* (1987), l'opera fu commissionata congiuntamente dal Michigan Opera Theatre, dalla Cincinnati Opera e da Opera Philadelphia e debuttò il 7 maggio 2005 alla Detroit Opera House di Detroit, Michigan, con la soprano Denyce Graves nel ruolo della protagonista.

¹³⁷ In quell'occasione, per celebrare il 250^{mo} anniversario della nascita di Mozart, Traoré aveva realizzato *Wati*, uno spettacolo musicale dal carattere fortemente sincretico in cui il celebre compositore austriaco figurava come un *griot* alla corte duecentesca dell'imperatore del Mali Soundiata Keita.

¹³⁸ Si veda il profilo biografico/artistico di Sellars tracciato in V.3.1.

¹³⁹ Sull'autore in quanto principio di raggruppamento dei discorsi si veda Foucault 1970 (cfr. *supra* I.1).

egemonia culturale: la prima e più riconoscibile è quella rappresentata dal canone occidentale in cui Shakespeare occupa una posizione dominante; la seconda, più recente ma non meno pervasiva, è quella esercitata dalla letteratura americana, la cui capacità di circolazione su scala globale ha contribuito all'internazionalizzazione e alla canonizzazione dell'opera di Morrison. Il fatto che l'autrice decida di rinunciare alla solitudine creativa nella quale ha dato vita a romanzi di fama mondiale quali *Sula* (1973), *Song of Solomon* (1977) e *Jazz* (1992), per aprirsi all'ascolto di suggestioni sonore provenienti direttamente dall'Africa al fine di incorporarle nella propria revisione della tragedia shakespeariana, è indice di una strategia sinestesica di decolonizzazione letteraria che si concretizza nell'approccio al processo creativo prima ancora che nella forma dell'opera e nei suoi contenuti.

Ma la collaborazione con la musicista africana non è il solo elemento a fare di *D* un *unicum* nella carriera di Morrison. Come esplicitamente segnalato nel titolo, il testo è incentrato sulla figura della protagonista femminile di *Othello*: è la prima volta che l'autrice afroamericana assegna un ruolo preminente a un personaggio bianco in una propria opera. Nel 1990, Bill Moyers le aveva chiesto se ciò sarebbe mai avvenuto; “absolutely”, era stata la sua laconica risposta, corredata da una precisazione tesa a stanare il paternalismo razzista insito nella “trick question”¹⁴⁰ dell'intervistatore. Nel 2012, in risposta a un'analogia provocazione del giornalista Charlie Rose, Morrison torna a riflettere sulle implicazioni della domanda postale dodici anni prima da Moyers:

The person who asks the question doesn't understand that he or she is also raced. Yes, I can write about white people. White people can write about black people. Anything can happen in art. There are no boundaries there. Having to do it, or having to prove that I can do it, is, what was embarrassing, or insulting. [...] The question was posed as though it were a desirable thing to do, to write about white people, or to write not about race, and that it was difficult to do, a higher level of artistic endeavor, or it was more important, and that I was still writing about marginal people, and why don't I come into the mainstream. [...] It [the question] only works if I can go to [...] somebody, major, white, and say, as a journalist — “Can you write about black people?” [...] If that's a legitimate question to a white writer, then it is a legitimate question to me. I just don't think it is. [...] It has

¹⁴⁰ Fu Moyers stesso a definire tale la propria domanda nel momento stesso in cui la formulò: “I don't mean this to be a *trick question*, it just occurs to me, though, is it conceivable that you could write a novel in which blacks are not center stage?”. Bill Moyers, “Toni Morrison Part Two: Dealing with Race in Literature”. Intervista pubblicata in rete in formato video e corredata da trascrizione integrale. *Billmoyers.com*. Public Affairs Television, Inc. 23 marzo 1990. Web. 15 aprile 2015. <<http://billmoyers.com/content/toni-morrison-part-2/>>.

nothing to do with the literary imagination. It's a sociological question that should not be put to me.¹⁴¹

Secondo Morrison, le uniche, vere domande che una persona genuinamente interessata alla letteratura dovrebbe porsi non concernono la corrispondenza o la differenza fenotipica tra personaggi e autori, bensì le strategie che questi ultimi mettono in atto per introdurre nelle proprie narrazioni e presentare a lettori e lettrici le creature concepite dalla propria immaginazione. Il ruolo del linguaggio nella costruzione retorica della razza è una questione cui Morrison ha sempre prestato particolare attenzione, tanto nella pratica artistica quanto nella riflessione teorica. L'autrice vi aveva già fatto riferimento in "Unspeakable Things Unspoken: the Afro-American Presence in American Literature" (1988), per poi trattarla in modo più sistematico in *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992). In questo lungo saggio critico, Morrison sostiene che scrittori del Rinascimento americano quali Nathaniel Hawthorne, Herman Melville e Edgar Allan Poe hanno usato la razza come "metafora necessaria per la costruzione dell'americanità", facendo ricorso a un "uso strategico dei personaggi neri per definire gli scopi ed esaltare le qualità dei personaggi bianchi" (Morrison 1992: 47, 52). Attraverso immagini fortemente razzializzate, i padri fondatori della letteratura americana hanno plasmato, in modo più o meno esplicito, un'alterità nera, selvaggia e schiava funzionale a consolidare un'identità nazionale inequivocabilmente bianca e virile che si impone all'attenzione del lettore attraverso l'occultamento di una presenza africanista. Morrison ha dedicato la propria carriera a riscattare tale presenza dall'oscurità cui era stata relegata, ponendo una grande varietà di personaggi afroamericani al centro delle proprie opere e sottraendosi puntualmente alla tirannia di quello che lei stessa ha definito "white gaze", vale a dire l'impulso di calibrare la propria scrittura in base alle aspettative di lettrici e lettori bianchi. Alla sua prosa è stata riconosciuta la capacità di restituire "un aspetto essenziale della realtà americana"¹⁴² lasciato in ombra dalle narrazioni dominanti, vale a dire i vissuti delle donne e degli uomini

¹⁴¹ The AntiIntellect, "Toni Morrison refuses to privilege white people in her novels!". Intervista. *Youtube.com*. YouTube. 20 giugno 2012. Web. 15 aprile 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=F4vIGvKpT1c>>.

¹⁴² La citazione è tratta dalla motivazione per l'attribuzione del Premio Nobel, conferito a Morrison nel 1993. "Toni Morrison – Facts". *Nobelprize.org*. Nobel Media AB 2014. Web. 15 aprile 2015. <http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1993/morrison-facts.html>.

afroamericani dall'epoca dei primi insediamenti coloniali (*A Mercy*, 2008) fino alla cosiddetta America post-razziale (*God Help the Child*, 2015). In tutti i suoi romanzi, Morrison ha sovvertito concezioni e immagini egemoniche della razza ponendo in primo piano personaggi neri di straordinaria forza e vitalità. In *D*, tuttavia, l'autrice sembra abbandonare questa cifra distintiva del suo lavoro per concentrare il proprio interesse creativo su una delle icone della bianchezza più note e riconoscibili del canone occidentale, ponendola letteralmente al centro dello spazio testuale e scenico.



**Tina Benko (Desdemona) in *Desdemona*, 2011.
Fotografo: Peter DaSilva.**

Partendo dalle suggestioni e dal titolo stesso di *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, la sua revisione di *Othello* può essere interpretata come un'indagine creativa sulla bianchezza nell'immaginario letterario, ma anche come un gioco, condotto nello spazio ludico del teatro, volto a esplorare i modi in cui la nerezza può essere costruita e decostruita nell'ambito di un apparato scenico. Se, infatti, da una parte Morrison conferisce voce, spessore e centralità a un personaggio femminile bianco che nel discorso patriarcale dell'ipotesto è condannato a un'eloquente morte per soffocamento, dall'altra la presenza di Desdemona è anche espediente funzionale a veicolare l'apparizione di Othello e di altri due personaggi femminili neri menzionati nella tragedia shakespeariana: la balia africana Barbary e la madre di Othello. Sulla scorta delle preziose indicazioni metodologiche fornite dall'autrice in "Unspeakable Things Unspoken"

(1988), nel presente paragrafo si propone un'interpretazione di *D* volta a individuare le strategie retoriche messe in atto nella revisione di Morrison e il modo in cui esse vengono tradotte nel linguaggio scenico proprio della regia di Sellars: oltre al 'cosa' si analizza il 'come', oltre al lavoro si esaminano le 'tecniche di lavorazione',¹⁴³ al fine di mostrare la matrice estetica essenzialmente diasporica dell'opera. Pur rispondendo palesemente ad alcuni tratti distintivi del teatro femminista radicale e di quello materialista, infatti, tanto i contenuti quanto la forma di *D* sono altrettanto riconducibili a un'altra tipologia di teatro più sottilmente articolata nella tessitura testuale e scenica: il teatro della diaspora africana.

La denominazione e la trattazione più esaustiva di questa forma d'arte volta a evocare e a trascendere il ricordo della diaspora attraverso esperienze spettacolari altamente rituali si devono alla studiosa afroamericana Sandra Richards (2010; 2013). Tuttavia, la teorizzazione dei principi spirituali ed estetici di questo tipo di teatro risale ai primi del Novecento e attraversa tutto il secolo, arricchendosi progressivamente degli apporti di influenti intellettuali e scrittori neri quali Jahn Janheinz (1961), Amiri Baraka (1966), Larry Neal (1968) e August Wilson (1997) e dei contributi delle drammaturghe Ntozake Shange (1981) e Suzan-Lori Parks (Madison and Parks 1991). Ognuna di queste voci si è sommata alle precedenti nell'intento di definire in modo via via più dettagliato le qualità peculiari di un teatro "culturalmente specifico e non limitato dalle convenzioni drammaturgiche occidentali" (Harrison 2002a: 4) che si ispira alla cosmologia e alla spiritualità Yoruba per riprodurre, tanto nel testo quanto nella sua *performance*, la persistenza di elementi culturali legati all'Africa nei territori abitati dalle comunità diasporiche nere.

Alla figura imprescindibile di William E. B. Du Bois si deve l'avvio di ogni riflessione sul retaggio di un passato collocato al di là dell'Atlantico nelle anime della popolazione nera d'America. Se già in *The Souls of Black Folk* (1903) l'autore indica la "preveggenza" e la "forza accanita" come due caratteristiche di derivazione africana della *double consciousness*, in "Criteria of Negro Art" (1926)

¹⁴³ In "Unspeakable Things Unspoken: the Afro-American Presence in American Literature" (1988), Morrison scrive: "My expectations of and my gratitude to the critics who enter, are great. To those who talk about *how* as well as *what*; who identify *the workings* as well as *the work*; for whom the study of Afro-American literature is [...] the serious study of art forms that have much work to do, and which are already legitimized by their own cultural sources and predecessors - in or out of the canon - I owe much" (162, *corsivo mio*).

egli estende le considerazioni antropologiche del lavoro del 1903 in ambito estetico ed esorta le artiste e gli artisti afroamericani a infondere nella propria arte lo “spirito nero” e la “forza vitale” propria dei loro antenati. Il manifesto di Du Bois pone le basi per tutti i discorsi successivi volti ad affermare la presenza di elementi spirituali di matrice africana nella cultura e nelle pratiche artistiche afroamericane e diasporiche. Se negli anni Sessanta i membri del Black Arts Movement recepiscono l’eredità duboisiana in chiave prevalentemente rivoluzionaria,¹⁴⁴ nel decennio successivo il nazionalismo nero vira verso l’afrocentrismo, un movimento che vede nella diaspora un principio di continuità tra una cultura originaria e diverse comunità discendenti nate dalla migrazione forzata e dall’adattamento a contesti ostili. In questa fase, l’orientamento militante espresso dal motto malcomiano “by any means necessary”¹⁴⁵ cede il passo a un rinnovato interesse per l’Africa volto a recuperare il legame reciso con la terra madre attraverso lo studio di fonti storiche e tradizioni filosofiche e religiose. In ambito teatrale, ciò si traduce in un ritorno alla dimensione rituale dello spettacolo che prevede forme di scrittura drammaturgica e scenica ispirate ai principi spirituali africani del Kuntu – forza che nella religione Yoruba esprime la connessione col cosmo e con gli antenati – e del Nommo – il potere magico della parola, attraverso il quale l’invisibile diventa visibile. Il primo studioso ad applicare i concetti di Kuntu e Nommo al teatro diasporico è Paul Carter Harrison, il quale in *Kuntu Drama*, antologia seminale del 1974, elabora una definizione iniziale su cui tornerà in lavori successivi (Harrison 1989; 2002) volti a specificare le caratteristiche tematiche e formali di un teatro che appare come:

an orchestration of light and shadow, character transformations, object/mask animism, and Song, Dance, and Drum. The image/drama unfolds in a matrix/mode that is fluid: rather than fixity or static representation, the mode is manipulated/massaged in a manner which allows the dramatic elements/forces to move transitionally into new relationships so as to produce a testimonial quality potent enough to excavate the surface of reality. (Harrison 1974: 10)

¹⁴⁴ In “Criteria of Negro Art” (1926), Du Bois scrive: “Thus all art is propaganda and ever must be, despite the wailing of the purists. I stand in utter shamelessness and say that whatever art I have for writing has been used always for propaganda for gaining the right of black folk to love and enjoy. I do not care a damn for any art that is not used for propaganda. But I do care when propaganda is confined to one side while the other is stripped and silent”.

¹⁴⁵ “By any means necessary” è la traduzione inglese di una citazione tratta dal testo teatrale *Les mains sales* di Jean-Paul Sartre. Malcolm X pronunciò la frase durante un discorso tenuto a un raduno della Organization of Afro-American Unity il 28 giugno 1964 e da allora l’espressione entrò nel linguaggio popolare e nel repertorio retorico del separatismo nero.

Giacché il realismo non riflette che una dimensione effimera dell'esperienza umana, le convenzioni teatrali ad esso associate vanno abbandonate in favore di strategie drammaturgiche e performative che consentano di scavare la superficie della realtà per accedere agli strati più profondi della coscienza. Rappresentare la connessione spirituale col cosmo e con gli antenati implica una rottura dell'illusione della *mimesis* che avviene attraverso la manipolazione della luce e dell'ombra ("orchestration of light and shadow"), il rifiuto di metodi di recitazione basati sull'identificazione psicologica tra attore e personaggio ("character transformations"), la presenza di oggetti dall'alto portato simbolico ("object/mask animism"), l'assenza di linearità cronologica e, soprattutto, "l'uso congiunto del potere della parola, di quello della danza e di quello della musica" (Jackson ix). Così come nell'antica tradizione griotica le gesta e le leggende di un popolo vengono raccontate in un contesto altamente ritualizzato in cui il potere ipnotico della voce del cantastorie è intensificato dalla gestualità del corpo e dal suono degli strumenti, nel teatro della diaspora africana "l'orchestrazione di parole, suoni e immagini è essenziale affinché lo spirito si manifesti" ed eserciti il suo potere benefico su coloro i quali partecipano – in qualità di attori, attrici, performer, spettatori e spettatrici – "alla cerimonia secolare chiamata teatro" (Harrison 1974: 7, 15). Nell'elaborazione teorica di Harrison, infatti, il teatro dei discendenti della diaspora esprime "l'eredità spirituale della comunità nera, in cui il sacro e il profano non sono due domini separati" (Harrison 2002b: 248); più che a uno spettacolo, dunque, il pubblico è chiamato a partecipare a un "evento" (Harrison 1974: 7), a un rito magico in cui "s'intersecano invocazione spirituale e pratica teatrale" (Harrison 2002a: 9).

In tempi più recenti, Richards (2013) ha ripreso le fila del discorso critico avviato da Harrison per svilupparlo in una direzione che consentisse di specificare le qualità della dimensione rituale di matrice africana invocata dall'autore di *Kuntu Drama*. La studiosa ha isolato le peculiarità tematiche e stilistiche di una forma di teatro che ha denominato *African diaspora theatre* (teatro della diaspora africana). Secondo Richards, oltre al carattere rituale individuato da Harrison, questo tipo di teatro è contraddistinto dal ritorno di un passato originario legato all'Africa che si palesa prevalentemente in due modi: l'attivazione di un ricordo che lascia emergere un vissuto genealogico dimenticato o rimosso e l'apparizione di un antenato sotto forma di spirito o fantasma. La rievocazione di eventi

anteriori e la materializzazione degli spettri non hanno una mera funzione commemorativa, bensì un preciso scopo pragmatico. Il passato, infatti, torna a manifestarsi nel presente per influenzare il futuro; i morti visitano i vivi per dare loro delle indicazioni importanti sul cammino da intraprendere.

Sotto il profilo drammaturgico, il ricorso allo *storytelling*, alla narrazione autobiografica e alla tecnica dell'analessi sono gli espedienti formali attraverso i quali la memoria viene verbalizzata e acquisisce corpo testuale e sonoro, interrompendo o sovvertendo del tutto lo svolgimento lineare dell'azione e sollecitando una profonda riconsiderazione dei modi in cui il passato ha plasmato la realtà presente e condiziona quella futura. Una funzione analoga è rivestita dal fantasma, figura che impone la propria presenza affinché la cagione storica della sua morte venga riconosciuta e nominata. In quanto spettro di un passato i cui effetti continuano a riprodursi nel presente, il fantasma richiama l'attenzione dei discendenti della diaspora sul colonialismo, sul *Middle Passage* e sulla schiavitù e li esorta, o piuttosto li obbliga, a porsi delle domande sulla propria provenienza, sul ruolo della storia nella definizione dell'identità nera, sulle loro condizioni di vita attuali, sugli obiettivi che intendono perseguire in quanto comunità e sul legame che ancora li unisce all'Africa. Rispondere alle domande sollecitate dall'apparizione del fantasma equivale a praticare la *sankofa*, una forma di meditazione attiva volta a riflettere sul proprio passato collettivo – ivi inclusi gli aspetti più bui e dolorosi – per librarsi verso un avvenire costruito su una salda consapevolezza delle proprie origini. Nell'apparato simbolico del popolo Ashanti,¹⁴⁶ la *sankofa* – un'espressione che in dialetto twi¹⁴⁷ significa 'torna (indietro) a prenderlo' – è rappresentata da un uccello che solca il cielo con la testa rivolta all'indietro, un'immagine che cattura l'urgenza di sondare lo spazio e il tempo dell'origine per affrontare al meglio il viaggio che conduce verso una destinazione futura. Nei contesti diasporici, la *sankofa* simboleggia tanto l'importanza di onorare la propria ascendenza, quanto la necessità di ristabilire un legame con l'Africa che non sia limitato alla sfera dell'immaginario, ma che si espliciti anche in una pratica autoriflessiva volta a cogliere le specificità contemporanee del rapporto tra nord e sud del mondo in un contesto globalizzato. Secondo Richards, infatti, oltre alla storia, alla mitologia, alla spiritualità e alla

¹⁴⁶ Cfr. n. 125.

¹⁴⁷ Il twi è una variante dialettale della lingua Akan parlata, tra gli altri, dal popolo Ashanti.

musica dei propri antenati, i discendenti della diaspora hanno ereditato “discorsi razzializzati che continuano a favorire lo sfruttamento e la disumanizzazione” e, con essi, la responsabilità di tenere in vita “i progetti incompiuti del panafricanismo, un movimento che auspicava il raggiungimento [...] di buone condizioni di vita per le comunità transnazionali afflitte dalla schiavitù, dal colonialismo e dall'imperialismo” (Richards 2010: 206). Nel suo intento di immaginare un futuro scevro dalla subalternità e di “(ri)scrivere il tempo e (ri)creare la storia dalla prospettiva di coloro che l’hanno vista dal basso, dal di fuori” (Pinkney 29), da punti di vista molto diversi (e spesso occultati) da quelli egemonici, *D* è senza dubbio un’opera che prevede, incoraggia e facilita la pratica della *sankofa* e che, in quanto tale, s’inscrive a pieno titolo nel teatro della diaspora africana, seppur in modo non immediatamente evidente. Sebbene tutti gli studiosi e le studiose che hanno analizzato *D* abbiano rilevato la presenza del fantasma e l’ambientazione nell’oltretomba, ad oggi nessuno ha ancora ricondotto tali *topoi* al teatro della diaspora africana, né ha esplicitato il nesso tra il posizionamento etico degli artisti coinvolti nel progetto, le loro scelte estetiche e le strategie retoriche messe in atto da Morrison nella scrittura del testo.

Prima di procedere a una lettura dell’opera e dello spettacolo tesa a illuminare tali dinamiche, è bene sottolineare che il progetto nel suo complesso risponde a una visione panafricana e al tempo stesso costituisce una messa in atto – o, piuttosto, una messa in scena – della *sankofa*. Per Morrison, Traoré e Sellars, infatti, la revisione di *Othello* rappresenta un’opportunità concreta di legare passato e presente alludendo alle risonanze e alle corrispondenze tra la prima modernità e l’era contemporanea, in un contesto creativo ibrido in cui artiste e artisti neri provenienti da diverse località geografiche interessate dal fenomeno della diaspora contribuiscono a realizzare uno spettacolo in cui testo, musica ed elementi coreografici si integrano vicendevolmente. Come ha notato Serena Guarracino (2015), in *D* un’Africa attuale e cosmopolita entra in scena attraverso la voce e il corpo di Traoré, il cui stile ‘afropolitano’¹⁴⁸ consiste in una reinterpretazione ardita della tradizione griotica mediata da influenze musicali di matrice occidentale, tra cui il blues, il jazz e il rock and roll. Tuttavia, è opportuno

¹⁴⁸ Gikandi (2011) fornisce la seguente definizione del termine *Afropolitan*: “Afropolitan is to be connected to knowable African communities, nations, and traditions; but it is also to live a life divided across cultures, languages, and states. It is to embrace and celebrate a state of cultural hybridity – to be of Africa and of other worlds at the same time” (Gikandi in Guarracino 68).

specificare che la compositrice non è l'unica artista maliana coinvolta nel progetto; in *D*, infatti, l'Africa si manifesta anche attraverso la musica suonata dal vivo da Mamah Diabaté e Mamadyba Camara,¹⁴⁹ e la presenza delle coriste Fatim Kouyaté, Virginie Dembelé, Bintou Soumbounou e Naba Touré, tutte formatesi presso Fondation Passerelle, l'organizzazione con sede a Bamako cui Traoré ha dato vita nel 2006 per formare e avviare alla professione giovani cantanti, musicisti e tecnici del suono maliani.¹⁵⁰



**Mamah Diabaté, Mamadyba Camara e Rokia Traoré in *Desdemonna*, 2011.
Fotografo: Pascal Victor.**

È nell'ambito di questo dialogo transculturale, transmediale e transnazionale che musicisti africani e artisti americani collaborano per dare vita a una coproduzione internazionale che, oltre a creare un ponte tra l'Africa e gli Stati Uniti, in quattro anni di circuitazione globale fa tappa in diversi Paesi segnati da un passato coloniale e dal coinvolgimento nel commercio triangolare. Dopo il debutto del 2011 a Vienna, infatti, *D* va in scena in Belgio, Francia, Stati Uniti, Germania, Inghilterra, Olanda, Italia, Giamaica e Australia, compiendo una tournée mondiale che riflette e riarticola al tempo stesso l'ambizione shakespeariana di coniugare la pratica teatrale a uno sguardo sul mondo. Se nel *Globe Theatre*, infatti, il globo terrestre era idealmente contenuto e rappresentato nello spazio del teatro, *D* è un evento teatrale che travalica confini geografici, razziali e nazionali per aprirsi al mondo e presentare a un pubblico eterogeneo una

¹⁴⁹ Nello spettacolo, Diabaté suona diversi tipi di *ngoni*, mentre Camara suona la *kora*.

¹⁵⁰ Cfr. *infra* V.3.5.

versione di *Othello* che già nel titolo si presenta come un' "inversione simbolica" (Outlaw 1974) dell'ipotesto, in cui la femminilità bianca si sostituisce alla mascolinità nera in quanto perno dell'opera. Secondo lo studioso afroamericano Lucius T. Outlaw, l'inversione simbolica è un processo di vitale importanza per la sopravvivenza della cultura nera nei contesti in cui questa è sottoposta al dominio di un'egemonia bianca. Nell'apparato simbolico occidentale, gli ideali di bellezza, bontà e normatività sono stati storicamente associati a immagini di bianchezza, spesso costruite per contrasto a raffigurazioni denigratorie della nerezza. Riscattare quest'ultima dall'invisibilità e dalla negatività cui è stata confinata significa anzitutto portare a consapevolezza l'artificiosità di tali costruzioni, ma anche recuperare e valorizzare una simbologia alternativa di matrice africana in cui l'oscurità e il buio hanno una valenza positiva, in quanto condizioni necessarie all'origine e allo sviluppo di ogni forma di vita. L'inversione simbolica, dunque, implica un processo di decostruzione dei discorsi dominanti (testuali e visivi) volto a mettere a tema le connotazioni cristallizzate della nerezza e della bianchezza e a confutare gli essenzialismi razziali a esse associati nell'ambito della cultura occidentale. Tale processo genera una "trasformazione della coscienza" (Outlaw 1974) che consente di scalfire la superficie stereotipata delle "figure della razza" (Giuliani 2015: 1) per liberarne un'essenza più profonda e autentica.

In *D*, l'inversione simbolica più evidente è quella che coinvolge le figure di Desdemona e Othello. Quest'ultimo, in quanto "ritratto più visibile di un uomo nero nell'arte occidentale" (Sellars 7) e "produttore culturale di costruzioni della razza" (Thompson 2016: 77), ha rappresentato per secoli l'emblema di quella che Morrison (1992) ha definito la "presenza africanista" nel canone letterario bianco e androcentrico, una presenza che già nell'ipotesto shakespeariano è necessaria a costruire una femminilità bianca diametralmente opposta e fundamentalmente incompatibile a una mascolinità nera barbarica e irrazionale. In *Othello*, la centralità e la brutalità del protagonista nero sono funzionali a consolidare e a invisibilizzare la *normatività* di una bianchezza occidentale e cristiana che si contrappone all'*anormalità* di una nerezza africana presumibilmente pagana, forse addirittura islamica, in ogni caso estranea, aliena, altra. Nella strategia retorica di Morrison, collocare Desdemona, anziché Othello, al centro del testo e della scena, equivale a segnalare che il vero fulcro della tragedia originale è la costruzione di

una bianchezza normativa che Shakespeare riesce a invisibilizzare attraverso l'ipervisibilizzazione del protagonista nero. L'inversione simbolica di Morrison, dunque, è finalizzata a sovvertire la strategia retorica dell'ipotesto, ma anche a riscattare dall'invisibilità il personaggio di Barbary, la serva nera cui Shakespeare non riserva che una breve menzione nella terza scena del quarto atto:

DESDEMONA: My mother had a maid called Barbary,
She was in love, and he she loved proved mad
And did forsake her. She had a song of 'willow',
An old thing 'twas, but it expressed her fortune
And she died singing it. That song tonight
Will not go from my mind. I have much to do
But that go hang my head all at one side
And sing it like poor Barbary. (IV.3.24-31)

Giacché alla fine del Cinquecento la parola 'Barbary' indicava un vasto territorio dell'Africa nordoccidentale, tali versi lasciano supporre che Desdemona "sia stata cresciuta da una balia africana, con storie e canti africani" (Sellars 8). Tuttavia, se in *Othello* la sfortunata Barbary non è che un lontano ricordo, in *D* ella acquisisce corpo e voce attraverso la presenza scenica di Traoré, un gesto che nel contesto statunitense appare inevitabilmente come una potente inversione simbolica applicata alle figure stereotipiche di Mamy e Aunt Jemina;¹⁵¹ nella revisione di Morrison, infatti, l'obbedienza incondizionata, la remissività e l'impotenza tradizionalmente associate alle nutrici nere cedono il passo alla resilienza, alla forza e alla dignità di un personaggio femminile che possiede la qualità archetipica dell'antenata. Il fatto che Morrison tragga ispirazione da un'aporia che nell'ipotesto shakespeariano si annida dentro un ricordo musicale è particolarmente significativo in relazione al teatro della diaspora africana. In *Othello*, il fantasma di Barbary affiora alla coscienza di Desdemona attraverso i versi e la melodia della *willow song*, canzone appresa durante l'infanzia che la giovane donna torna a intonare poco prima di morire:

DESDEMONA: (*Sings*) The poor soul sat sighing by a sycamore tree,
Sing all a green willow:
Her hand on her bosom, her head on her knee.
Sing willow, willow, willow.
The fresh streams ran by her and murmured her moans,
Sing willow, willow, willow:
Her salt tears fell from her and softened the stones,
Sing willow, willow, willow. [...]

¹⁵¹ Per la confutazione degli stereotipi femminili neri in *HD*, cfr. *infra* IV.1.2.

Willow, willow – [...]
 Sing all a green willow must be my garland.
 Let nobody blame him, his scorn I approve – [...]
 I called my love false; but what said he then?
 Sing willow, willow, willow:
 If I court moe women, you'll couch with moe men. (IV.3.39-56)

In questi versi, l'eco del tragico destino di Barbary suona come il presagio di quanto sta per accadere alla stessa Desdemona, il cui canto si configura come rituale di avvicinamento alla soglia della morte; ed è esattamente su questo limine che Morrison colloca la propria revisione di *Othello*, in uno spazio ultraterreno che il fantasma di Desdemona descrive nei seguenti termini:

DESDEMONA: I exist in between, now: between being killed and being un-dead; between life on earth and life beyond it; between all time, which has no beginning and no end, and all space which is both a seedling as well as the sun it yearns for. All that is available to me. I join the underwater women; stroll with them in dark light, listen to their music in the spangled deep. Colors down there are more violent than any produced by the sun. I live in the roots and heads of trees. I rise in art, in masks, in figures, in drumbeat, in fire. (*D* 14)

La linearità cronologica non appartiene a questa dimensione in cui il tempo e lo spazio si dilatano all'infinito, secondo una concezione derivata dalla cosmologia africana. Nell'oltretomba liquido e femminile ("underwater women") immaginato da Morrison, l'inversione simbolica si palesa nella qualità oscura della luce ("dark light") e nella luminosità di un abisso ("spangled deep") che rifrange colori più intensi di quelli prodotti dal sole. Qui, lo spettro dell'eroina shakespeariana può finalmente pronunciare "words that in earth life were sealed or twisted into the language of obedience" (*D* 14), una lingua che si presta a essere interpretata come quella imposta alle donne nell'ambito di una cultura misogina e patriarcale ("Yes, my Lord. By your leave, Sir", *D* 14), ma anche come l'idioma shakespeariano che Morrison intende disarticolare. Se in *Othello*, infatti, tanto la progressione dell'azione drammatica quanto l'esito tragico sono ampiamente determinati dalla straordinaria capacità di Iago di manipolare il linguaggio e piegarlo ai propri scopi, in *D* è la protagonista eponima a prendere parola per raccontare la propria

storia in un contesto discorsivo scevro da interferenze maschili, come si evince nel monologo di apertura del testo:

DESDEMONA: My name is Desdemona. The word, Desdemona, means misery. It means ill fated. It means doomed. Perhaps my parents believed or imagined or knew my fortune at the moment of my birth. Perhaps being born a girl gave them all they needed to know of what my life would be like. That it would be subject to the whims of my elders and the control of men. Certainly that was the standard, no, the obligation of females in Venice when I was a girl. Men made the rules; women followed them. A step away was doom, indeed, and misery without relief. My parents, keenly aware and approving of that system, could anticipate the future of a girl child accurately.

They were wrong. They knew the system, but they did not know me.

I am not the meaning of a name I did not choose. (*D* 13)

Il taglio autobiografico dell'*incipit* è riconducibile alle pratiche del femminismo radicale. Il desiderio di Desdemona di partire da sé per attribuire nuovi significati a un'esistenza segnata dal patriarcato riflette l'intento di Morrison di creare un testo controcanonico che "in risposta alla repressione millenaria dell'espressione artistica femminile" aspira a distinguersi da una "norma maschile" volta a legittimare e riprodurre forme, contenuti e "significati [...] che alienano e opprimono le donne" (Dolan 1988: 7). La componente radicale si esplica in una drammaturgia che rifugge il principio cronologico di causa e effetto per accordarsi a un tempo femminile ciclico ricalcato sui ritmi della natura e sul moto degli astri e, dunque, analogo al tempo circolare proprio della cosmologia africana. Anziché essere suddiviso in atti e scene e trama e sotto-trame finalizzate a convogliare la *suspense* e a far convergere l'azione verso un finale chiuso, il testo si snoda in modo fluido e senza cesure nette attraverso dieci quadri che includono monologhi di Desdemona, Othello e Cassio e sei dialoghi tra i fantasmi di personaggi che nell'ipotesto shakespeariano parlano e agiscono (Desdemona, Othello ed Emilia), oppure vengono solo menzionati senza mai

comparire in scena (le madri di Othello e Desdemona e Barbary). Nell'allestimento curato da Sellars, all'attrice che impersona Desdemona¹⁵² viene affidata l'interpretazione di tutti i personaggi ad eccezione di Barbary e Cassio,¹⁵³ in un virtuosistico atto performativo volto a rompere l'illusione della *mimesis*. Lo spettro di Desdemona, infatti, possiede una qualità medianica che le consente di veicolare le voci di Othello, Madame Brabantio,¹⁵⁴ Soun¹⁵⁵ ed Emilia. Lungi dall'attenersi alle convenzioni del dramma realista e alle relative pratiche sceniche, dunque, *D* si configura come una meditazione teatrale sulla tragedia originale, in cui il suono della voce attoriale si alterna a quello dei brani in lingua Bambara eseguiti dal vivo dai musicisti maliani. Tale alternanza è riscontrabile anche nel volume che raccoglie i testi dell'opera, in cui i monologhi e i dialoghi di Morrison e le canzoni di Traoré in traduzione inglese compaiono nello stesso ordine in cui si susseguono nello spettacolo. Tuttavia, in quanto creazione collettiva ispirata ai principi del teatro della diaspora e rito magico in cui "s'intersecano invocazione spirituale e pratica teatrale" (Harrison 2002a: 9), *D* è un *evento* spettacolare il cui funzionamento scenico non è affatto deducibile dalla pagina scritta. Allo stesso modo, l'analisi del testo non può essere dissociata da quella della sua messa in scena, poiché quest'ultima riarticola in modo sostanziale le determinazioni testuali: ciò che nella pubblicazione appare come un dialogo tra due personaggi presumibilmente interpretati da altrettanti attori o attrici, nello spettacolo diventa una conversazione tra due voci veicolate da un'unica attrice; e ancora, se la traduzione inglese dei testi di Traoré rappresenta una traccia importante che consente di decifrare il significato delle canzoni, essa non può in alcun modo restituire la specificità fonetica della lingua Bambara, né catturare la dimensione prettamente musicale della *performance*. In altre parole, a differenza di drammaturgie più tradizionali che lasciano intuire con un buon livello di approssimazione quanto dovrebbe avvenire sulla scena, il testo di *D* è caratterizzato da un notevole 'potenziale assente' (Richards 1998) che può realizzarsi solo ed esclusivamente durante la *performance*; ciò è dovuto alla natura

¹⁵² Dopo il debutto viennese, l'attrice Elizabeth Marvel lascia la produzione per sopravvenuti impegni cinematografici e viene sostituita da Tina Benko fino alla fine della tournée.

¹⁵³ Barbary è interpretata da Traoré, mentre Cassio, unico personaggio ancora in vita, irrompe nello spazio sonoro dello spettacolo attraverso una voce fuori campo registrata.

¹⁵⁴ Madre di Desdemona.

¹⁵⁵ Madre di Othello.

fortemente collaborativa del progetto e al fatto che Morrison, anziché esercitare una forma di controllo sugli sviluppi scenici della propria scrittura,¹⁵⁶ affida il materiale testuale alla sensibilità registica di Sellars. A lui spetta il compito di armonizzare parole e musica in un evento teatrale unico e non riproducibile, in quanto contraddistinto dalla collaborazione di tre autorialità interdipendenti e dalla presenza fisica di Traoré. Pertanto, l'analisi del testo e quella dello spettacolo di *D* sono difficilmente scindibili, motivo per cui, diversamente da quanto avvenuto per *HD*, esse vengono condotte nell'ambito del medesimo paragrafo. Del resto, la dimensione rituale del teatro della diaspora africana scaturisce dall'imprescindibile sinergia tra voce autoriale, visione registica e recitazione non convenzionale che differenzia un semplice spettacolo d'intrattenimento dall'esperienza spirituale che Harrison definisce 'evento':

The event, then, becomes [...] a force-field of phenomena which is ritualized. In order for such an event to be illuminating, we need authors who can see beyond the descriptive, sociogrammatic character of oppression; directors who have prepared themselves with the knowledge of corresponding African and African/American mythologies, and who are able to discern the motivating responses of black people to certain rhythms; and actors who are not afraid to throw off the shackles of stiff-necked thespianism so that they may move secretly within the rhythms of the mode with natural grace and potency. (Harrison 1974: 8)

Ecco allora che lo spazio testuale di *D* consente, sul piano performativo, di dare vita all' "orchestrazione di luce e ombra, trasformazioni del personaggio, animismo di oggetti/maschere e Canzoni, Danza e Tamburi" (Harrison 1974: 10) descritta da Harrison in *Kuntu Drama*. Sellars traduce l'oltretomba immaginato da Morrison in uno spazio scenico vuoto, ascetico e non decorativo, segnato dalla presenza di pochi elementi essenziali. Oltre alle sedute e agli strumenti dei musicisti sistemati sulla sinistra del palco, a terra sono disposte delle bottiglie di vetro di varie dimensioni, alcune lampadine, sette aste da microfono, due sgabelli e, sulla destra, un monitor che resta completamente invisibile per la maggior parte dello spettacolo. Dalla graticcia calano dei cavi neri di diverse lunghezze alle cui estremità inferiori sono avvitate delle lampadine. Il fondale è coperto da uno spesso velatino su cui si modula il raffinato disegno luci di James Ingalls e su cui

¹⁵⁶ È significativo che l'unica didascalia del testo, quella che introduce il dialogo tra Soun e Madame Brabantio, descriva un'azione che di fatto non avviene nello spettacolo: "Two women approach each other. One is dressed in simple cloth, the other in a sumptuous gown. They both have white hair and carry a torch" (*D* 26).

vengono proiettate le ombre di Benko, Traoré e delle coriste, nonché i testi di Morrison e Traoré.¹⁵⁷



Rokia Traoré, Naba Aminata Traoré Touré, Fatim Kouyaté, Bintou Soumbounou e Tina Benko in *Desdemona*, 2011. Fotografo: Pascal Victor.

I principali riferimenti iconografici del regista sono i caratteristici *bottle borders*¹⁵⁸ visibili nel sud degli Stati Uniti e le fotografie raccolte dallo storico dell'arte Robert Farris Thompson in *Face of the Gods* (1993), lo studio più completo e accurato mai pubblicato sugli altari per i defunti costruiti lungo le coste atlantiche – africane e americane – interessate dal fenomeno della diaspora nera. Le bottiglie di vetro servono a delimitare quattro zone distinte, ciascuna delle quali rappresenta una tomba/altare nei cui pressi il fantasma di Desdemona si aggira per evocare spiriti e ricordi. La scrittura scenica di Sellars, dunque, punta a trasformare lo spazio secolare del teatro in un luogo sacro in cui la rappresentazione della soglia liminale della morte diventa funzionale alla celebrazione di un rito collettivo in cui “i performer resuscitano letteralmente i morti e uniscono il passato al presente, producendo una temporalità sincopata e discrepante che mette in discussione il modo in cui i performer stessi e gli spettatori [...] si posizionano nel presente e immaginano possibili futuri” (Richards 2013: 236). In altre parole, la regia mistica e minimalista di Sellars

¹⁵⁷ Nelle repliche in Paesi non anglofoni, i testi di Morrison e Traoré sono stati tradotti e proiettati sul velatino nelle lingue locali. Nelle repliche di Los Angeles, i testi non sono stati proiettati.

¹⁵⁸ Recinti di bottiglie di vetro costruiti attorno alle case per allontanare gli spiriti malvagi.

fonde la prosa lirica di Morrison e la musica ad alto impatto emotivo di Traoré per restituire la percezione di quello che Ubersfeld definisce “il tempo ciclico del mito” (Ubersfeld 196). Ciò che nella drammaturgia di Morrison viene indicato come un tempo senza inizio né fine (“between all time, which has no beginning and no end”, *D* 14), nella visione di Sellars corrisponde a un evento spettacolare di centoquaranta minuti privo di intervallo e di una netta suddivisione in atti e scene. I dieci quadri individuabili nel testo diventano un’unica sequenza ininterrotta in cui le transizioni vengono delicatamente accompagnate da lenti cambi luce e movimenti fluidi ed essenziali, nonché dall’armoniosa alternanza di musica e parole. Lo spettacolo avviene in un’atmosfera cerimoniale che interrompe la quotidianità di spettatori e spettatrici, negando al tempo stesso la riproducibilità di una vita quotidiana immaginaria dei personaggi. Lo sviluppo progressivo dell’azione drammatica e l’illusione di realtà che ne consegue vengono confutati attraverso la rappresentazione scenica di una realtà ultraterrena in cui i morti manifestano la propria presenza per donare ai vivi un’epifania dell’eternità che può avvenire solo in seguito a una profonda meditazione sul passato. Non a caso, lo spazio scenico di *D* a tratti ricorda l’antro di una caverna, luogo buio, isolato dal mondo e consacrato all’introspezione, di cui il teatro può rappresentare una metafora; le ombre degli spiriti immaginati da Morrison, infatti, vengono proiettate sulla parete della caverna scenica creata da Sellars all’interno dello stesso spazio teatrale che avvolge spettatrici e spettatori nel buio della sala, invitandoli a partecipare a una meditazione collettiva che presuppone un intenso investimento psichico. Tale meditazione prende le mosse dall’intento revisionista di Desdemona esplicitato nel monologo di apertura del testo e va via via approfondendosi man mano che alla voce della protagonista si aggiungono quelle di Othello, Madame Brabantio, Soun, Emilia, Barbary e Cassio. Se, infatti, nei primi tre quadri è Desdemona a rivendicare e detenere il controllo sulla narrazione del passato, a partire dal quarto quadro la centralità del suo punto di vista viene relativizzata dalla presenza e dai resoconti di altri personaggi, alcuni dei quali la esortano a revisionare ulteriormente la storia della sua vita. L’inclusione, da parte di Morrison, di una moltitudine di voci che dialogano tra loro e con quella di Desdemona “apre la negoziazione dei significati alle contraddizioni, a [un senso di] circolarità e a punti di vista multipli [...] insistendo su un’articolazione alternativa della soggettività femminile” (Forte 21). In altre parole, essa è

funzionale a scongiurare il “monolitismo pernicioso” (Dolan 1988: 88) di un posizionamento femminista radicale che nell’esaltare l’universalità della condizione femminile tende a ignorare o minimizzare il ruolo giocato da fattori quali la classe e la razza nell’oppressione delle donne. Oltre alla componente radicale, dunque, il testo di Morrison esprime una visione materialista volta a demistificare gli essenzialismi di genere e una antirazzista tesa a svelare i privilegi connessi alla bianchezza. Nei tre quadri finali, ad esempio, i fantasmi di Emilia, Barbary e Othello fanno notare a Desdemona le contraddizioni insite nel suo status di donna nobile che, pur avendo subito la violenza del patriarcato, ha potuto esercitare forme di dominio materiale e simbolico tanto sulle proprie serve quanto sul suo stesso marito. La matrice materialista di *D* si evince tanto da certe strategie di derivazione brechtiana messe in atto da Morrison, quanto da alcune scelte registiche di Sellars. Sotto il profilo drammaturgico, il ricorso a una trama già nota incoraggia un’attitudine contemplativa e speculativa piuttosto che il responso adrenalinico indotto dal meccanismo della *suspense* proprio della tragedia originale, la cui struttura consequenziale viene decostruita attraverso un’organizzazione non cronologica del materiale testuale. Per quanto riguarda l’impianto registico, l’essenzialità della scenografia e il disegno luci non realistico consentono di esaltare la sacralità di uno spazio scenico vuoto, che di per sé rappresenta la negazione di una realtà univoca e della sua riproducibilità. Quest’ultimo aspetto è ulteriormente marcato da una tecnica di recitazione che anziché tendere a dissimulare lo scarto tra attore e personaggio lo rende pienamente visibile.¹⁵⁹ Nel dare corpo e voce a sei personaggi di razze, generi e classi sociali diversi,¹⁶⁰ Benko decostruisce ogni essenzialismo, (di)mostrando il carattere relazionale e performativo delle tre categorie. Attraverso la sua straordinaria *performance*, l’attrice materializza sulla scena i postulati teorici di Butler sul genere e quelli di Hall sulla razza (e in una certa misura anche quelli di Bourdieu sulla classe); *recitando* e *ri-citando* tutti i segni linguistici del discorso drammaturgico costruito da Morrison, infatti, Benko si appropria di volta in volta del genere, della razza e della classe dei personaggi che veicola, in un virtuosistico atto performativo che rivela il ruolo centrale del linguaggio nella costruzione delle identità.

¹⁵⁹ Cfr. *infra* V.3.4.

¹⁶⁰ Benko interpreta i personaggi di Desdemona, Othello, Madame Brabantio, Soun ed Emilia.

Sebbene la prosa lirica di Morrison sia un elemento di fondamentale importanza funzionale a invocare la connessione col cosmo e con gli antenati (Kuntu) attraverso il potere evocativo della parola (Nommo), in *D* la supremazia semiotica attribuita al linguaggio in forme teatrali più convenzionali viene confutata attraverso la presenza pervasiva della musica. Oltre a fungere da contrappunto a dialoghi e monologhi, gli inserti musicali contribuiscono a conferire spessore emotivo alle parole pronunciate sulla scena, nonché a complicarne – e talvolta addirittura a sovvertirne – il senso, come accade con la prima canzone dello spettacolo:

Small, uninhabited,
envious of manhood,
weakened.
You are unworthy of the femininity
that you haven't recognized in yourself,
that you distort,
that elevates and softens
your sad bitterness.
Though it feels strong,
beautiful and worthy,
we see your confusion,
sadness and hurt. (*D* 14)

Questo pezzo, intitolato “Desdemona” ed eseguito immediatamente dopo il monologo d’ispirazione radicale recitato in apertura di spettacolo, offre un’immagine della protagonista ben diversa da quella che ella desidera offrire di sé stessa. Nel testo di Traoré, infatti, Desdemona viene descritta come una donna tutt’altro che forte, consapevole e autodeterminata, bensì indebolita dall’invidia per il privilegio maschile e indegna della femminilità che aspira a rappresentare e che al contrario non fa che distorcere a causa della tristezza, del rancore e della confusione di cui è preda. La visione di una femminilità bianca arrabbiata ma fondamentalmente debole che emerge dalla canzone di Traoré è analoga a quella espressa da Morrison in “What the Black Woman Thinks about Women’s Lib” (1971), saggio in cui l’autrice spiegava che le “donne nere si sono sempre considerate superiori a quelle bianche [...] per via della loro capacità di funzionare in modo sano nel mondo” (27), per poi analizzare le cause della categorica sfiducia (“mistrust”) nutrita dalle afroamericane nei confronti del Women’s Liberation Movement, organizzazione femminista liberale a predominanza bianca le cui istanze e rivendicazioni risultavano del tutto aliene

alle donne nere, nonché largamente incompatibili con i loro vissuti, bisogni e desideri. Sebbene gli evidenti parallelismi tra il saggio di Morrison e il testo di Traoré siano ravvisabili solo leggendo la traduzione in lingua inglese di quest'ultimo, essi trapelano nella *performance* in almeno due modi. Anzitutto, fino al dialogo tra Desdemona e Barbary che avviene nel nono e penultimo quadro del testo/spettacolo, Benko e Traoré occupano due aree del palcoscenico differenziate, rispettivamente il centro e il lato sinistro. Nonostante l'intensa sintonia, la perfetta sincronizzazione e l'ascolto reciproco che caratterizza la *performance* delle due artiste,¹⁶¹ sul piano visivo il pubblico percepisce una chiara separazione tra una zona centrale dominata dal discorso verbale della donna bianca e una marginale da cui si propaga il controdiscorso musicale della donna nera, secondo una dinamica di *call and response* che da una parte riproduce l'essenza del dialogo creativo tra Morrison e Traoré e dall'altra rammenta a spettatori e spettatrici che la narrazione della protagonista può restituire solo una parte della sua storia e di quella di *Othello*; la revisione della tragedia shakespeariana, infatti, non può che compiersi attraverso l'ascolto di una componente africana occultata e rimossa che torna a manifestarsi attraverso la musica. Tuttavia, prima di comprendere pienamente la natura del suo rapporto con l'Africa e con gli africani, Desdemona dovrà ricordare il proprio passato, ricostruire la propria biografia e riflettere sulle proprie radici e sulla propria identità; solo allora riuscirà a colmare l'enorme distanza che intercorre tra una visione esotica e una percezione non idealizzata dell'Africa e a stabilire, finalmente, un contatto intimo e solidale con Barbary e una comunicazione sincera e onesta, ancorché lancinante, con Othello.

Il percorso di conoscenza dell'eroina, dunque, prende le mosse da una narrazione del sé che – come si è visto – è palesemente riconducibile alle pratiche di autocoscienza promosse dal femminismo radicale:

DESDEMONA: Did you imagine me as a wisp of a girl?
 A coddled doll who fell in love with a
 handsome warrior who rode off with her
 under his arm? Is it your final summation of
 me that I was a foolish naïf who surrendered
 to her husband's brutality because she had
 no choice? Nothing could be more false.

¹⁶¹ Cfr. *infra* V.3.4 e V.3.6.

It is true my earth life ended in sorrow. Yet none of it, not one moment was “misery.” Difficulty, yes. Confusion, yes. Error in judgment, yes. Murder, yes. But it was my life and, right or wrong, my life was shaped by my own choices and it was mine. (*D* 16)

La narrazione autobiografica della protagonista prosegue nel monologo successivo, in cui viene introdotto uno dei temi fondamentali della riflessione radicale, vale a dire il rapporto con la figura materna:

DESDEMONA: My mother was a lady of virtue whose practice and observation of manners were flawless. She taught me how to handle myself at table, how to be courteous in speech, when and how to drop my eyes, smile, curtsy. As was the custom, she did not tolerate dispute from a child, nor involve herself in what could be called my interior life. There were strict rules of deportment, solutions for every problem a young girl could have. And there was sensible punishment designed for each impropriety. Constraint was the theme of behavior. Duty was its plot. (*D* 17)

Anziché celebrare la propria genealogia matrilineare, Desdemona ne pone in risalto le criticità, adottando una postura discorsiva che rappresenta un’interessante inversione dell’impulso radicale a valorizzare il legame madre-figlia. Madame Brabantio è descritta come una donna insensibile e anaffettiva, che anziché istruire la figlia sulle insidie del patriarcato si fa garante dei suoi valori e ne impartisce i precetti, contribuendo attivamente alla precoce oppressione della figlia:

DESDEMONA: I remember once splashing barefoot in our pond, pretending I was one of the swans that swam there. My slippers were tossed aside; the hem of my dress wet. My unleashed laughter was long and loud. The unseemliness of such behavior in a girl of less than one decade brought my mother’s attention. Too old, she scolded, for such carelessness. To emphasize the point, my slippers were taken away and I remained barefoot for ten days. It was a small thing, embarrassing, inconvenient, but definitely clarifying. It meant my desires, my imagination must remain hidden. It was as

though a dark heavy curtain enclosed me. (*D* 17)

Nella sezione successiva del monologo, Desdemona introduce la figura di Barbary, l'amorevole balia africana che infiammando la sua immaginazione con "stories of other lives, other countries" riuscì ad aprire "a slit in that curtain" (*D* 18), uno spiraglio nella pesante cortina del dominio patriarcale attraverso il quale la bambina giocava a scorgere sguardi dei propri desideri presenti e futuri:

DESDEMONA: My solace in those early days lay with my nurse, Barbary. She alone encouraged a slit in that curtain. Barbary alone conspired with me to let my imagination run free. She told me stories of other lives, other countries. Places where gods speak in thundering silence and mimic human faces and forms. Where nature is not a crafted, pretty thing, but wild, sacred and instructive. Unlike the staid, unbending women of my country, she moved with the fluid grace I saw only in swans and the fronds of willow trees. To hear Barbary sing was to wonder at the mediocrity of flutes and pipes. She was more alive than anyone I knew and more loving. She tended me as though she were my birth mother: braided my hair, dressed me, comforted me when I was ill and danced with me when I recovered. I loved her. Her heart, so wide, seemed to hold the entire world in awe and to savor its every delight. (*D* 18)

Facendo affermare a Desdemona che la balia africana si prendeva cura di lei "as though she were my birth mother", Morrison effettua l'inversione simbolica più ardita della propria revisione di *Othello* e, forse, della sua intera produzione letteraria. Come ha notato Stephanie Li (2015), infatti, in *D* l'autrice attribuisce per la prima volta un'antenata nera a un personaggio bianco. In "Rootedness: The Ancestor as Foundation" (1984), Morrison aveva indicato nella presenza dell'antenato uno dei *topoi* costitutivi della letteratura afroamericana, specificando che "these ancestors are not just parents, they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom" (Morrison 1984: 61-62). Se, sotto il profilo tematico, la presenza dell'antenata nera rende ulteriormente pertinente una lettura dell'opera informata dagli studi sul teatro della diaspora africana, dal punto di vista retorico la scelta di Morrison ha delle implicazioni particolarmente rilevanti.

Nel monologo che apre il quarto quadro della drammaturgia, infatti, Desdemona descrive il primo incontro con Othello, riferendo di aver colto nel suo sguardo “a glint of brass [...] identical to the light in Barbary’s eyes” (D 23) e di aver riconosciuto nella sua voce la stessa “accented language” (D 23) della balia. “We danced together, – aggiunge – our bodies moving in such harmony it was as though we had known each other all our lives” (D 23). Attraverso questi versi, Morrison segnala che l’attrazione di Desdemona nei confronti del generale nero è direttamente riconducibile alla relazione affettiva che la giovane donna ha costruito durante l’infanzia con la balia africana; se questa non avesse lasciato tracce indelebili nel suo cuore, nella sua mente e nella sua memoria, con ogni probabilità il corteggiamento di Othello sarebbe stato tanto vano quanto quello dei numerosi “suitors cruising for a bride [...] eager for a chatelain weighted with riches” (D 21) succedutisi al cospetto di Brabantio per chiederne in sposa la figlia. Se Barbary non avesse aperto uno squarcio nell’immaginazione di Desdemona, dunque, non ci sarebbe stata alcuna tragedia, né tantomeno aporie da penetrare per “dire *in fine* ciò che era silenziosamente articolato” nell’ipotesto “e che tuttavia [...] non era mai stato detto” (Foucault 1979: 13). Per Morrison, la donna nera rappresenta il fulcro e l’anima dell’opera shakespeariana, colei che suscitando nella giovane donna bianca fantasie di sostituzione genealogica ne ha messo in moto il destino. Se attraverso la figura e il ricordo di Barbary Desdemona tenta di modificare la propria ascendenza attribuendosi una madre elettiva, l’incontro con Othello costituisce la possibilità concreta di inserirsi in una linea genealogica africana generando una discendenza mista:

OTHELLO: Come to me Desdemona. Here on this bed let us make a world.

DESDEMONA: You will teach me?

OTHELLO: If you know how to laugh you will not need lessons. Desire is nature’s purest gift.

DESDEMONA: And what is in this world we will make?

OTHELLO: Singing children watching men like me, warriors needing love, put down their swords to dance.

DESDEMONA: And women?

OTHELLO: Like you. With eyes than cannot hide the mind’s sharp intelligence; a throat demanding my lips; shoulders inviting caresses; strawberry nipples hiding a bold and loving heart.

DESDEMONA: And laughter is our teacher?

OTHELLO: And our flesh is its lesson.

DESDEMONA: Then let my flesh be re-born through yours.

OTHELLO: Having captured glee, we melt and become one.

DESDEMONA: I adore you.
OTHELLO: I love you. Turn away old world, while my love and I create a new one. (*D 25*)

L'esito tragico delle fantasie di fusione ("we melt and become one") e rinascita ("let my flesh be re-born through yours") dei due amanti viene svelato nel dialogo successivo, in cui l'incontro fortuito tra lo spirito di Madame Brabantio e quello di Soun diventa occasione di confronto che lascia emergere il profondo divario culturale e religioso tra le due donne, palesando al tempo stesso il carattere illusorio della sostituzione genealogica auspicata da Desdemona:

M. BRABANTIO: 'Who are you?'
SOUN: 'My name is Soun, and you?'
M. BRABANTIO: 'I was Madam Brabantio in life.'
SOUN: 'What brings you to this dark place?'
M. BRABANTIO: 'I feel comfortable here. It suits me since I lost my daughter. And you? What brings you here?'
SOUN: 'The same. I lost my son.'
M. BRABANTIO: 'Who was he?'
SOUN: 'A brave commander named Othello.'
M. BRABANTIO: 'Oh, no. Not he who murdered my daughter?'
SOUN: 'Desdemona?'
M. BRABANTIO: 'Yes.'
SOUN: 'Are we enemies then?'
M. BRABANTIO: 'Of course. Our vengeance is more molten than our sorrow.'
SOUN: 'Yet, we have much to share. Clever, violent Othello.'
M. BRABANTIO: 'Headstrong, passionate Desdemona.'
SOUN: 'Both died in and for love.'
M. BRABANTIO: 'Miserable. I prayed to Mother Mary for help when your son slaughtered my daughter.'
SOUN: 'A waste. I spoke to my gods for guidance when, in remorse, my son responded with suicide.'
M. BRABANTIO: 'Here are their graves. Let us kneel.'
SOUN: 'Not yet, I come from a land wildly different from yours. A desert land pierced by forests of palm. There we obey nature and look to it for the language of the gods. We keep close the traditions they have taught us. One is our way of cleansing, of diluting the poisons life forces us to swallow.'
M. BRABANTIO: 'And what is that way?'
SOUN: 'An altar. We build an altar to the spirits who are waiting to console us.' (*D 27*)

Dalle battute finali è possibile intuire la qualità cerimoniale dell'evento teatrale. Il rito di purificazione descritto da Soun non è altro che lo spettacolo stesso diretto da Sellars, il quale si svolge sul palcoscenico/altare visitato dai personaggi/spiriti invocati da Benko/Desdemona. La scena tra le due madri è

collocata nel quinto quadro dello spettacolo, quello centrale, e rappresenta uno snodo testuale importante. Se fino a questo momento la drammaturgia ha presentato eventi, circostanze e personaggi parzialmente o del tutto esclusi dal perimetro del testo shakespeariano, nei tre quadri successivi Morrison intraprende una revisione più ortodossa tesa a dilatare specifici frammenti dell'ipotesto e a fornire "motivazioni ipotetiche" (Sanders 19) a azioni commesse dai personaggi principali, vale a dire Othello, Desdemona e Iago. In particolare, il sesto quadro è interamente dedicato alla narrazione autobiografica di Othello, i "tales of horror and strange" (D 36) coi quali il generale ha sedotto la giovane nobile veneziana;¹⁶² nel settimo quadro viene svelato il segreto criminale alla base del forte legame di fratellanza interrazziale tra Othello e Iago,¹⁶³ mentre nell'ottavo si assiste a un dialogo tra Desdemona ed Emilia che chiarisce le motivazioni profonde del tradimento della serva bianca nei confronti della propria padrona. In questi quadri ancor più che nei precedenti i "personaggi hanno l'opportunità di ristrutturare le proprie relazioni, di ricordare in modo diverso, cosicché i morti possano essere sepolti appropriatamente e la comunità possa proseguire il proprio cammino con una maggiore consapevolezza non solo delle proprie tensioni, ma anche delle possibilità di guarigione" (Richards 2010: 200-01). Nel nono e penultimo quadro, il percorso di Desdemona giunge al confronto più impegnativo, quello che la porterà a scoprire la vera identità di Barbary e a riconsiderare la natura del rapporto con la sua antenata ideale:

DESDEMONA: Barbary! Barbary. Come closer. How I have missed you. Remember the days we spent by the canal? We ate sweets and you saved the honey for me eating none yourself. We shared so much.

SA'RAN: We shared nothing. [...] I mean you don't even know my name. Barbary? Barbary is what you call Africa. Barbary is the geography of the foreigner, the savage. Barbary? Barbary equals the sly, vicious enemy who must be put down at any price; held down at any cost for the conquerors' pleasure. Barbary is the name of those without whom you could neither live nor prosper.

DESDEMONA: So tell me. What is your name?

SA'RAN: Sa'ran.

DESDEMONA: Well, Sa'ran, whatever your name, you were my best friend.

SA'RAN: I was your slave.

DESDEMONA: What does that matter? I have known and loved you all my life.

¹⁶² Cfr. *infra* III.2-III.2.4.

¹⁶³ Cfr. *infra* III.2.3.

SA'RAN: I am black-skinned. You are white-skinned.
 DESDEMONA: So?
 SA'RAN: So you don't know me. Have never known me.
 DESDEMONA: Because of your skin? [...] Listen to me.
 SA'RAN: No, you listen. I have no rank in your world. I do what I am told. I brought you what you wanted before you knew you wanted it. I kissed your every cut and bruise. I held you when fever made you tremble, and when your parents made you weep. You never had to wash your hands or feet or face. I did that for you.
 DESDEMONA: You blame?
 SA'RAN: I clarify! (*D* 46-8)

Il chiarimento di Sa'ran è ciò che rende possibile la pratica della *sankofa*. Solo dopo aver demistificato una visione esotica dell'Africa ed aver riconosciuto e nominato un passato gravemente segnato dal colonialismo, dallo schiavismo e dal razzismo è possibile provare a immaginare dei legami interraziali orizzontali basati su un autentico desiderio di sorellanza, anziché sull'interdipendenza di subalternità nera e privilegio bianco. Nell'aldilà immaginato da Morrison, luogo fuori dal tempo e dallo spazio in cui non è mai troppo tardi per rimediare agli errori commessi in vita (“‘Late’ has no meaning here”, *D* 55) perché “there is only the possibility of wisdom” (*D* 55), Sa'ran può intonare un nuovo canto che cancella il dolore della “Willow Song” e pone le basi per un nuovo avvenire:

SA'RAN: [...] I have thought long hard about my sorrow. No more ‘willow’.
 Afterlife is time and with time there is change. My song is new.
 “Someone leans near
 And sees the salt my eyes have shed.
 I wait, longing to hear
 Words of reason, love or play
 To lash or lull me toward the hollow day.
 Silence kneads my fear
 Of crumbled star-ash sifting down
 Clouding the rooms here, here.
 I shore up my heart to run. To stay.
 But no sign or design marks the narrow way.
 Then on my skin a sudden breath caresses
 The salt my eyes have shed.
 And I hear a call – clear, so clear:
 ‘You will never die again.’
 What bliss to know
 I will never die again.”

DESDEMONA: We will never die again. (*D* 48-9)

Il testo della “new song” di Sa’ran, l’unico scritto da Morrison e cantato in lingua inglese da Traoré, viene eseguito a cappella e termina con l’avvicinamento e il contatto fisico tra Traoré e Benko; la barriera invisibile che ha separato le due donne e le rispettive aree sceniche lungo tutto il corso dello spettacolo viene finalmente e definitivamente infranta.



**Rokia Traoré (Sa’ran) e Tina Benko (Desdemona) in *Desdemona*, 2011.
Fotografo: Peter DaSilva.**

Nel decimo e ultimo quadro dello spettacolo, il dialogo finale tra Othello e Desdemona è seguito da una sequenza conclusiva in cui musica e parole si sovrappongono fino a confondersi. Mentre Traoré e le coriste raggiungono il fondo del palcoscenico e si siedono in cerchio attorno a un gruppo di bottiglie di vetro illuminate dall’interno dalla luce delle lampadine, Benko recita l’ultima battuta dello spettacolo: “We will bejudged by how well we love” (*D* 56). Poi, anche lei si unisce al cerchio sacro per aprirsi all’ascolto del canto e del suono della chitarra acustica mentre, a conclusione della lunga meditazione, il pubblico riceve in dono le ultime parole proiettate sul velatino.

all of us enter this world
the same way
all of us leave this world
the same way
everything we find on earth
is for use on earth
we take nothing with us
we barely understand

A illuminare lo spazio scenico non restano che sei luci simmetriche, tre sul palco, tre dietro il velatino; illusione di stelle riflesse su uno specchio d'acqua, o tracce appena percettibili dei sei spiriti che hanno visitato l'altare del teatro prima di tornare a fluttuare nell'abisso luminoso del cosmo.

III. Reti intertestuali

“To rename is to revise, and to revise is to Signify.”
Henry Louis Gates, *The Signifying Monkey*

In *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism* (1988), Gates fissa i cardini teorici per “una critica letteraria nera veramente autoctona” (Gates 1988: xxii), i cui presupposti ontologici ed epistemologici trovano fondamento nei principi e nelle figure iconiche della religione Yoruba. Reinterpretando da una prospettiva eminentemente afroamericana la teoria dell’intertestualità concepita da Kristeva (1967) sulla scorta degli studi sull’intersoggettività e la polifonia di Bachtin (1963), Gates intende dimostrare che la letteratura afroamericana contiene al proprio interno le chiavi interpretative “della propria natura e delle proprie funzioni”¹⁶⁴ e che pertanto essa non necessita di essere “letta o analizzata alla luce di teorie letterarie prese a prestito da altre tradizioni” (Gates 1988: xix, xx), vale a dire quelle occidentali.

Il nucleo della teoria di Gates è rappresentato da due concetti fondamentali. In primo luogo, i testi della letteratura afroamericana esprimono sempre una “doppia voce”, in quanto essi intrattengono relazioni intertestuali significative tanto con antecedenti del canone occidentale, quanto con quelli della tradizione afroamericana. Questi ultimi, in particolare, vengono “letti, ripetuti, imitati e revisionati in misura considerevole” dalle scrittrici e dagli scrittori neri, secondo un principio di ripetizione con variazione che “caratterizza tutte le forme artistiche nere, dalla pittura alla scultura, dalla musica all’uso del linguaggio” (Gates 1988: xxii, xxiv). Gates definisce questa tipologia di intertestualità *Signifyin(g)*; si tratta di una tecnica di manipolazione del linguaggio letterario che, attraverso la ripetizione e l’alterazione parziale o radicale di tropi e strutture formali riconducibili a un ipotesto del canone afroamericano, produce uno scarto retorico significativo che esorta lettori e lettrici a ripensare gli scopi e le strategie del testo originario alla luce di quanto formulato nell’ipertesto.

Se nel capitolo precedente si è fornita un’interpretazione dell’impianto formale di *HD* e *D* tesa a illuminare la compresenza di pratiche drammaturgiche e performative di matrice femminista ed elementi tematici e stilistici propri dell’estetica blues e del teatro della diaspora africana, nel presente capitolo si dà

¹⁶⁴ Cfr. Smith 1977 e Christian 1988.

conto della ‘doppia voce’ che contraddistingue le reti intertestuali intessute da Sears e Morrison nelle rispettive opere. Nell’ambito degli studi sugli adattamenti shakespeariani, la tendenza a focalizzare l’analisi sul rapporto di ascendenza che lega le opere del Bardo ai relativi ipertesti è ben consolidata; pur tenendo conto di tale, imprescindibile dimensione, l’analisi che segue si concentra piuttosto sulle relazioni tra gli adattamenti di Sears e Morrison e alcuni ipotesti del canone afroamericano. L’obiettivo è quello di formulare un commento originale teso a colmare un’importante lacuna riscontrata nella letteratura critica sulle due opere.

Nel caso di *HD*, Sears iscrive nella drammaturgia istruzioni affinché durante lo spettacolo vengano riprodotte materialmente le voci di personalità e leader politici afroamericani che hanno contribuito a generare, plasmare e modificare il concetto di *Blackness* a partire dalla prima metà degli anni Cinquanta. Oltre a esaltare il senso di frammentarietà che pervade l’opera, tale polifonia ha lo scopo di materializzare la natura dinamica e dialogica di un costruito identitario che, pur essendo caratterizzato da un’inarrestabile evoluzione, non può essere compreso, né rielaborato, se non in rapporto alla storia e alle voci soggettive che ne hanno via via riconfigurato e ampliato il senso, ripetendo e revisionando formulazioni della *Blackness* e dell’autenticità nera precedentemente circolate nella sfera pubblica. In particolare, Sears intraprende un complessa operazione di *Signifyin(g)* di “I Have a Dream” – discorso pronunciato da Martin Luther King Jr. in occasione della marcia su Washington del 28 agosto 1963 – al fine di mettere a tema tanto la retorica vuota del sogno americano, quanto la disillusione generata dal sostanziale fallimento dei controdiscorsi strategici elaborati nell’ambito del movimento per i diritti civili.

Per Morrison, la revisione di *Othello* comporta un doppio *Signifyin(g)* rivolto tanto alla scrittura di viaggio del periodo rinascimentale, quanto all’autobiografia afroamericana, due generi letterari cui l’autrice si ispira per lasciar emergere la *double consciousness* di Othello attraverso la ‘doppia voce’ – europea e afroamericana – del proprio testo. Morrison specula sui presunti episodi transoceanici della “travailous history” (I.3.140) dell’Othello shakespeariano per creare un ponte tra l’Inghilterra coloniale della prima modernità e l’America schiavista di cui gli autobiografi afroamericani hanno fornito testimonianza diretta. In *D*, la commistione di stupore, meraviglia e orrore che caratterizza tanto i resoconti di viaggio dei primi esploratori del Nuovo Mondo quanto i racconti del

Middle Passage e della schiavitù, viene ricreata da Morrison nel segmento centrale dell'opera, vale a dire nella narrazione autobiografica di Othello. Partendo da una suggestiva aporia dell'ipotesto shakespeariano, Morrison cala il proprio Othello in una dimensione transatlantica, lasciandolo al contempo insinuare nel discorso coloniale eurocentrico della scoperta e della conquista, al fine di sovvertire in modo radicale la strategia retorica per eccellenza dell'autobiografia afroamericana: il sentimentalismo. L'ibridismo testuale di Morrison prevede – oltre alla ripetizione con variazione di elementi formali, tematici e retorici afferenti al genere letterario del *travel writing* e a diversi sottogeneri dell'autobiografia afroamericana – anche l'allusione ad alcuni tropi presenti nei romanzi dell'autrice.

Sebbene gli ipotesti del canone afroamericano citati da Sears e Morrison siano diversi e le tecniche compositive adottate dalla due autrici – rispettivamente, la polifonia e la revisione tropologica – non siano le stesse, tanto *HD* quanto *D* esprimono la 'doppia voce' della tradizione letteraria nera e intrattengono con essa intensi rapporti intertestuali che – come si vedrà nei paragrafi successivi – producono esiti retorici particolarmente significativi.

III.1 Harlem Duet

III.1.1 “Trapped in history. A history trapped in me”: la dimensione storica e dialogica della *Blackness* in Harlem Duet

In *HD*, la dimensione intertestuale si palesa già nel titolo dell'opera, il cui duetto si presta a essere interpretato come metafora della relazione di discendenza che lega il testo di Sears all'ipotesto shakespeariano. Tuttavia, oltre a segnalare il dialogo immaginario che la drammaturga afrocanadese intrattiene con l'autore di *Othello*, il titolo del dramma allude a una forma più pervasiva di dialogismo che si manifesta nello scontro ideologico tra il posizionamento integrazionista di Othello e quello separatista di Billie. Giacché i due personaggi si fanno portatori di visioni dicotomiche della *Blackness* articolate in discorsi e testi iconici della tradizione afroamericana nel corso di due secoli, il loro duetto intersoggettivo acquisisce una notevole rilevanza storica, oltre che intertestuale. Esso, infatti, rappresenta il distillato di un dibattito non ancora esaurito che trae origine nella distinzione di epoca schiavista tra *house niggers* e *field niggers*¹⁶⁵ e si evolve nel contrasto di

¹⁶⁵ Cfr. n. 109.

inizio Novecento tra la strategia conciliante promossa da Booker T. Washington e l'attivismo di Du Bois,¹⁶⁶ per poi assumere, nei primi anni Sessanta, la sua forma più riconoscibile nella netta contrapposizione tra il pacifismo assimilazionista di Martin Luther King Jr. e il nazionalismo nero e rivoluzionario di Malcolm X. Il conflitto ideologico tra Othello e Billie, dunque, costituisce una potente cassa di risonanza di una serie di discorsi – orali e scritti, politici e culturali – che Sears incorpora nel proprio dramma e restituisce attraverso i dialoghi tra i due protagonisti. La dimensione storica del dialogismo che contraddistingue le loro interazioni è ulteriormente amplificata dalla struttura tripartita di una drammaturgia frammentaria in cui echi di battute e citazioni si rincorrono in tre epoche diverse.

Oltre a far risuonare attraverso le voci di Othello e Billie quelle di attivisti, intellettuali e leader afroamericani che hanno animato il dibattito sul ruolo dei neri nella società americana dall'era della schiavitù a quella delle battaglie per i diritti civili, Sears riesce a condensare negli scambi più feroci tra i due personaggi gli sviluppi più recenti di tale dibattito, le cui premesse, del resto, vengono poste proprio negli anni in cui l'autrice è impegnata nella scrittura del testo, quelli della prima Presidenza Clinton (1993-1997).

Nonostante la sua proverbiale ed esibita prossimità alla comunità e alla cultura afroamericana,¹⁶⁷ cosa che gli varrà l'appellativo di primo presidente nero degli Stati Uniti d'America (Morrison 1998), durante i suoi due mandati presidenziali William Jefferson Clinton persegue una linea politica volta a reprimere quei comportamenti della popolazione nera che, a suo avviso, minacciano la prosperità e la sicurezza della nazione. Il multiculturalismo morbido, la valorizzazione delle differenze culturali e il pluralismo che caratterizzano la sua personale interpretazione del nazionalismo civico – un credo politico basato sulla dedizione al lavoro, l'obbedienza alla legge e il rispetto dei valori costituzionali di libertà e uguaglianza su cui si fonda il sogno americano – convivono con una visione estremamente conservatrice del welfare e con una serie di provvedimenti mirati a disciplinare e punire gli strati più poveri della popolazione afroamericana. I

¹⁶⁶ Nel campo culturale, si pensi ai posizionamenti divergenti assunti da Du Bois e Alain Locke durante la *Harlem Renaissance*.

¹⁶⁷ Nativo di Hope, Arkansas, Clinton trascorse l'infanzia e l'adolescenza immerso nella cultura del sud degli Stati Uniti. Cultore della musica blues, fu il primo Presidente a invitare un'autrice afroamericana, Maya Angelou, a comporre e recitare una poesia in occasione della cerimonia inaugurale della propria Presidenza, tenutasi il 20 gennaio 1993.

pesanti tagli alla spesa pubblica, la guerra al crack, le condanne alla reclusione per possesso di piccoli quantitativi di sostanze stupefacenti, il massiccio incremento delle forze dell'ordine nelle aree urbane e una crescente tolleranza nei confronti dell'uso delle armi da fuoco da parte degli agenti di polizia, determinano un aumento esponenziale della percentuale di detenuti neri nelle carceri americane, un fenomeno che la studiosa Michelle Alexander (2010) ha interpretato come sintomatico di una nuova forma di segregazione sistemica tacitamente approvata e sostenuta da un'egemonia bianca saldamente ancorata ai principi del nazionalismo razziale, un'ideologia fondata sulla convinzione che gli Stati Uniti d'America siano un territorio destinato a essere dominato dai bianchi, ovvero dai discendenti dei colonizzatori europei.¹⁶⁸

L'ambivalenza nei confronti della popolazione nera che caratterizza l'amministrazione Clinton traspare nei dialoghi di *HD*, in cui l'illusione di Othello di vivere in un'America autenticamente multiculturale, dove il sogno di un'esistenza libera dai pregiudizi e dal trauma della schiavitù è accessibile a tutti coloro che sono disposti a crederci, a lavorare duramente e a obbedire alla legge, si scontra con la vivida percezione di Billie di essere "trapped in history" (*HD* 101), imprigionata nelle maglie impenetrabili di un tessuto sociale profondamente razzista e nell'incubo di una storia ciclica e ricorsiva che disattende ogni speranza di cambiamento, generando una lacerante disillusione. Così come le contraddizioni del primo mandato Clinton hanno perpetrato l'eredità del passato e prodotto echi assordanti nella storia più recente degli Stati Uniti d'America, i posizionamenti antitetici di Othello e Billie da una parte riflettono l'evoluzione storica di due visioni inconciliabili dell'identità nera e dall'altra ne anticipano in modo profetico le manifestazioni più attuali.

III.1.2 Blackness, post-Blackness e il sogno (afro)americano

In *Who's Afraid of Post-Blackness? What it Means to be Black Now* (2011), il giornalista, scrittore e critico musicale afroamericano Touré, classe 1971, paragona la *post-Blackness* a una "liberazione spirituale" (Touré 45). Il libro, pubblicato due anni dopo l'elezione di Barack Hussein Obama II a 44^{mo} Presidente degli Stati Uniti d'America, aspira a riflettere lo spirito di "un'era *post-Black* in cui i modi di essere neri sono infiniti" e "le possibilità di [esprimere]

¹⁶⁸ Sulla differenza tra nazionalismo civico e nazionalismo razziale, si veda Gerstle 2017.

un'identità nera autentica sono sconfinite", poiché il significato e le manifestazioni della *Blackness* si sono espansi al punto tale e in direzioni talmente imprevedibili, che la "*Blackness* di per sé è diventata indefinibile" (Touré 45). A sostegno della propria tesi, la cui impalcatura argomentativa consiste nella narrazione di una serie di epifanie identitarie esperite in prima persona, Touré utilizza numerose citazioni tratte da interviste condotte con centocinque personalità afroamericane appartenenti all'*élite* politica, culturale e intellettuale – una versione contemporanea del *talented tenth* auspicato da Du Bois all'inizio del Novecento, analogia che, significativamente, sfugge del tutto all'attenzione dell'autore. Nel primo capitolo del libro, intitolato "Forty Million Ways to Be Black",¹⁶⁹ Touré sostiene che "per esperire a pieno le possibilità della *Blackness* è necessario liberarsi delle restrizioni che talvolta le vengono imposte dall'*esterno* della cultura afroamericana, ma anche dal suo *interno*" (Touré 30, *corsivo mio*). Secondo l'autore, i controdiscorsi formulati nell'ambito dei movimenti politici e culturali neri degli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta hanno prodotto un modello dogmatico della *Blackness* che, una volta ottenuti i diritti civili ed esaurita la necessità strategica di dotare la collettività afroamericana di un'identità di lotta forte e riconoscibile, è diventata tanto limitante e oppressiva quanto gli stereotipi denigratori prodotti dall'egemonia bianca:¹⁷⁰

Blacks had to fight a civil war – which, in many battles, was an armed insurrection – in order to become full citizens. Through the *Civil Rights* and *Black Power* struggles many – not all but many – of those visible and invisible chains were broken. I grew up in an integrated world without racist laws holding me back. When I was old enough to hold a gun there wasn't much to take up arms about. The battles had to be fought in a more nuanced way. The fight for equality is not over but that shift from living amid segregation and civil war to integration and

¹⁶⁹ Il titolo del capitolo è tratto dall'intervista a Henry Louis Gates Jr. condotta da Touré nell'ambito dell'indagine sulla *post-Blackness* che ha preceduto la pubblicazione del libro. Queste le parole di Gates, intervistato presso l'Hutchins Center for African and African American Research della Harvard University, di cui è ancora Direttore: "My first line in my class, and the last line twelve weeks later, is if there are forty million Black Americans then there are forty million ways to be Black. There are ten billion cultural artifacts of Blackness and if you add them up and put 'em in a pot and stew it, that's what Black culture is. Not one of those things is more authentic than the other" (Gates in Touré 30).

¹⁷⁰ Sugli stereotipi femminili, si veda L. Anderson 1997. Per una trattazione esaustiva dei principali stereotipi maschili associati agli afroamericani nell'ambito della cultura statunitense, si vedano Taylor e Austen 2012. Tra le categorie principali, gli autori annoverano il *coon* (nelle varianti di Sambo, Jim Crow e Zip Coon), il buffone ignorante e indolente; il *dandy* (variante settentrionale del *coon*), il nero libero che si comporta da sbruffone; il *trickster*, colui che si prende gioco di bianchi e neri senza curarsi delle conseguenze; *The Tom*, il vecchio saggio dal passato difficile, ispirato al romanzo *Uncle Tom's Cabin* (1852) di Harriet Beecher Stowe; *The buck* (nelle varianti di Stagleee e Nat), il nero violento dalla sessualità incontenente e dagli istinti omicidi.

affirmative action and multiculturalism [...] has led many to a very different perspective on Blackness than the previous generations had. The warlike conditions that previous generations lived under led to a *more compactly constructed sense of identity* because the enemy was clear and the life possibilities felt constrained. The post-warlike conditions of my generation have led to a *broadening of identity* and, in many, a laying aside of the sense of Black trauma that attended previous generations. (Touré 46-7, *corsivo mio*)

In questo passaggio in cui il carattere espansivo della *post-Blackness* viene contrapposto alla sostanziale uniformità di una *Blackness* datata e prescrittiva che le vecchie generazioni pretendono di imporre alle nuove, è possibile cogliere un'evidente semplificazione che contraddice la tesi di fondo di Touré. Nell'accomunare il movimento per i diritti civili al Black Power, infatti, l'autore omette del tutto le loro profonde divergenze ideologiche, le opposte strategie di lotta e perfino il loro antagonismo, in un gesto acritico e approssimativo che produce un appiattimento della storia afroamericana, negando al tempo stesso il fatto incontrovertibile che – per dirla con Gilroy (1993) – la *Blackness* è sempre stata un *changing same* la cui costante fenotipica si è accompagnata alla mutevolezza e alla molteplicità determinate da fattori storici, geografici, linguistici, culturali, politici e ideologici. Perfino nelle fasi in cui la comunità afroamericana ha goduto di maggiore visibilità a causa della rilevanza nazionale e internazionale delle battaglie combattute, la *Blackness* non è mai stata intesa, formulata o percepita in modo univoco, ma piuttosto, come sostiene Stuart Hall, essa è stata sempre un “significante fluttuante [...] in un mare di differenze relazionali” (S. Hall 1997: 9), un segno che può essere costruito, decostruito e ricostruito attraverso la citazione e la *performance*.

Ai movimenti che hanno contribuito a generare il prototipo di una *Blackness* a suo avviso monolitica, Touré aggiunge anche l'afrocentrismo, in una progressione argomentativa che, ancora una volta, nel tentativo di demistificare i miti del passato finisce col sottovalutarne lo spessore storico:

I think it's our awareness of being Americanized and our deeply conflicted emotions about that – our righteous unhappiness with America – and our intense desire for a tangible connection with an alternate national identity that led us to Afrocentrism. We have craved a relationship with Africa, we have needed to be from and connected to some other place because our relationship with this country is very problematic and we feel so unrooted here. But Africa, too, is an unrequiting lover because it is a long-distance lover—long-distance temporally. By that I mean we haven't lived there in a very long time. We may retain Africanisms that run deeper than our consciousness can grasp, but our relationship with Africa is wrapped in an overly romantic notion, like a love for someone we no longer know. Or like massaging a body part that's been amputated. [...] Some of us retain a

meme called “Africa” in our minds that has little to do with what Africa really is.
(Touré 212)

Per Touré, liberarsi dalla prigione¹⁷¹ dell'autenticità nera comporta – tra le altre cose – impegnarsi in un percorso di maturazione emotiva e psicologica che, in ultima analisi, è anche un atto di onestà intellettuale. Il culto del trauma transgenerazionale scaturito dal *Middle Passage* e la “reverenza sacra” (Touré 69) nei confronti degli antenati – che siano gli schiavi nella propria genealogia o i leader neri dell'immaginario collettivo – rappresentano delle limitazioni alla libertà individuale e impediscono a molti, troppi afroamericani, di vivere una dimensione soggettiva della *Blackness* scevra dalle restrizioni del passato per concedersi, finalmente, i privilegi connessi alla propria americanità. Come dichiarato nel titolo del capitolo conclusivo del libro – “We Are Quintessential American” – al di là della romantica idealizzazione delle radici africane e di ogni abbaglio separatista e rivoluzionario, i neri rappresentano la quintessenza dell'America, una nazione che si distingue dal resto del mondo per il suo “potenziale di reinvenzione individuale”, un luogo in cui “chiunque da povero può diventare ricco e da *outsider* può arrivare al potere” (Touré 208). L'elezione di Obama alla più alta carica pubblica degli Stati Uniti e le innumerevoli storie di successo di una moltitudine di donne e uomini neri – inclusa quella dell'autore e delle eccellenze da lui intervistate – sono, secondo Touré, la dimostrazione del fatto che “in quanto collettività, l'America nera ha vissuto il *sogno americano* della reinvenzione individuale e dell'ascesa sociale” (Touré 208, *corsivo mio*). Non resta, dunque, che seguire l'esempio virtuoso di chi – appellandosi più o meno consapevolmente a un'irriducibile *self-reliance* di emersoniana memoria – ha saputo trascendere l'essentialismo identitario della *Blackness* per intraprendere un viaggio di scoperta individuale e di autoaffermazione ispirato a un'ideale di *post-Blackness*. I “tanti neri riluttanti rispetto al proprio essere americani, quelli che sono più fedeli alla (e innamorati della) città di cioccolato nella quale vivono o della nazione Nera all'interno della nazione” (Touré 210) farebbero meglio a svegliarsi dal sogno rivoluzionario di Malcolm X (o da quello pacifista di Martin Luther King) per abbracciare quello più concreto e autenticamente americano promosso dal capitalismo neo-liberale:

¹⁷¹ Il secondo capitolo del libro di Touré si intitola “Keep it Real is a Prison”.

We progress by getting as much education as we can and launching ourselves into corporations and entrepreneurialism and politics and finance and real estate. We need more and more Blacks sitting at tables of real power. Let's be like Barack. Let's get what we want from America in spite of racism. Let's buy into the promise of America and get what we deserve. Let's come home. You can fight the power, but I want us to be the power. (Touré 220)

In questo incitamento all'autodeterminazione che reca echi delle accomodanti formule assimilazioniste di Booker T. Washington, è possibile individuare un'ulteriore falla concettuale che mina le fondamenta dell'argomentazione di Touré, il quale sembra ignorare il ruolo storico e strumentale giocato dal razzismo nella legittimazione dei sistemi di potere statunitensi. Alla disamina del carattere coercitivo della *Blackness*, infatti, non corrisponde alcuna analisi della bianchezza, il cui valore normativo non viene neanche menzionato. In altre parole, manca la consapevolezza che il potere – economico e politico – è strettamente interconnesso a un'idea di suprematismo bianco e a un razzismo sistemico che affonda le proprie radici nell'epoca dei primi insediamenti coloniali e che da allora non ha mai cessato di mutare forma per adattarsi allo spirito dei tempi.¹⁷² Come dimostrano le morti di Trayvon Martin,¹⁷³ Eric Garner,¹⁷⁴ Philando Castile¹⁷⁵ e di tanti altri afroamericani uccisi da agenti di polizia statunitensi, senza fondato motivo, tra il 2013 e il 2016, anche nell'America di Obama, quella in cui secondo

¹⁷² Sull'evoluzione dei sistemi di sorveglianza della popolazione nera utilizzati dall'egemonia bianca per mantenere intatta la propria condizione di privilegio, si vedano M. Alexander 2010 e Parenti 2003.

¹⁷³ Trayvon Benjamin Martin (1995-2012), diciassettenne nero nativo di Miami Gardens, Florida, fu ucciso a Sanford, Florida, dove si era recato insieme al padre per una visita alla fidanzata di lui. L'omicida, il bianco George Zimmerman, vide Martin camminare per strada durante una ronda di quartiere e, una volta contattato il 911, anziché attendere l'arrivo della polizia avvicinò il ragazzo e gli sparò al petto, causandone la morte. Durante il processo a suo carico, Zimmerman affermò di essere stato aggredito da Martin e invocò il diritto alla legittima difesa; la giuria lo assolse dalle accuse di omicidio di secondo grado.

¹⁷⁴ Il 17 luglio del 2014, Eric Garner (1970-2014) fu avvicinato da cinque agenti di polizia a Staten Island, New York, in quanto sospettato di vendita illegale di sigarette. L'uomo fu aggredito dai poliziotti durante una procedura di arresto che incluse manovre lesive non previste dal regolamento del NYPD, tra cui lo strangolamento e la compressione del petto, e morì circa un'ora più tardi, dopo essere stato trasportato in ospedale. L'agente bianco Daniel Pantaleo, responsabile dello strangolamento, non fu incriminato. Garner lasciò una moglie e sei figli.

¹⁷⁵ Philando Castile (1983-2016) fu ucciso il 6 luglio del 2016 a Falcon Heights, Minnesota, dall'agente di polizia Jeronimo Jenez. Castile, un trentaduenne nero che lavorava in una mensa scolastica, fu fermato per un controllo stradale mentre era al volante della sua auto. Durante il controllo, dichiarò in via cautelativa di possedere un'arma da fuoco e di voler mostrare all'agente il porto d'armi. Fu colpito al petto da ripetuti colpi d'arma da fuoco mentre cercava di recuperare i documenti che l'agente Jenez gli aveva chiesto di produrre (la carta d'identità e l'assicurazione). Accanto a lui, sul sedile del passeggero, c'era la compagna Diamond Reynolds, che filmò l'intero accaduto col proprio cellulare e lo trasmise in diretta Facebook. Sul sedile posteriore dell'auto sedeva Dae' Anna, la figlia di quattro anni di Reynolds.

Touré è possibile trascendere le restrizioni della *Blackness* con un atto di volontà, il semplice fatto di abitare un corpo nero può avere delle conseguenze tragiche.

A ricordarlo è lo scrittore afroamericano Ta-Nehisi Coates in *Between the World and Me*, libro del 2015 scritto in forma epistolare al figlio quindicenne Samori in seguito al verdetto di non processabilità emesso dal Gran Giurì a favore del poliziotto bianco Darren Wilson, responsabile della morte del diciottenne afroamericano Michael Brown.¹⁷⁶ Se il libro di Touré, pubblicato sull'onda dell'entusiasmo per l'elezione del primo Presidente nero, incitava gli afroamericani ad abbracciare il sogno di un rinnovato nazionalismo civico e di un'America *post-Black*, quello di Coates, dato alle stampe pochi mesi dopo lo scoppio della guerriglia urbana di Ferguson e la nascita del movimento Black Lives Matter,¹⁷⁷ mette in guardia dai pericoli di un nazionalismo razziale pervasivo e dalle insidie di un sogno artefatto, quello americano, che appare come un idillio rasserenante fatto di “case perfette con bei prati”, “barbecue del Memorial Day, associazioni di quartiere e passi carrabili”, “cassette sugli alberi e club degli scout” (Coates 11), ma che in realtà è stato costruito sullo sfruttamento, la prevaricazione, la violazione e la distruzione dei corpi neri, prima ancora che l'industria cinematografica di Hollywood lo trasformasse in un prodotto scintillante ad uso e consumo delle masse. “Ho desiderato a lungo rifugiarmi nel Sogno e avvolgermi la mia nazione sulla testa come fosse una coperta – scrive Coates – ma questa opzione non è mai stata percorribile, perché il Sogno è fondato sulle nostre schiene, il terreno su cui poggia è fatto dei nostri corpi” (Coates 11). Con parole lucide e intransigenti, nello spazio di centocinquanta pagine già entrate a pieno titolo nel canone della letteratura afroamericana, Coates intraprende un dialogo intertestuale col James Baldwin di *The Fire Next Time* (1962) per mostrare l'altra faccia – e l'inaudita violenza fisica, economica ed epistemica – del sogno americano:

¹⁷⁶ Michael Brown (1996-2014) fu ucciso il 9 agosto del 2014 a colpi d'arma da fuoco dall'agente Wilson a Ferguson, Missouri, un sobborgo di St. Louis. Secondo la polizia locale, Brown era sospettato di furto, sebbene il contatto iniziale tra l'agente Wilson e Brown non fosse collegato alla rapina. In seguito all'omicidio, a Ferguson si svolsero sia manifestazioni di protesta pacifiche, sia scontri violenti tra cittadini e forze dell'ordine.

¹⁷⁷ Il movimento nacque dopo il proscioglimento di Zimmerman dalle accuse per l'omicidio di Martin (2013) e crebbe negli anni immediatamente successivi (2014-2016) in concomitanza alle numerose manifestazioni organizzate su gran parte del territorio statunitense per protestare contro gli omicidi a sfondo razziale di donne e uomini afroamericani.

As slaves we were this country's first windfall, the down payment on its freedom. After the ruin and liberation of the Civil War came Redemption for the unrepentant South and Reunion, and our bodies became this country's second mortgage. In the New Deal we were their guestroom, their finished basement. And today, with a sprawling prison system, which has turned the warehousing of black bodies into a jobs program for Dreamers and lucrative investment for Dreamers; today [...] our bodies have refinanced the Dream of being white. Black life is cheap, but in America black bodies are a natural resource of incompatible value. (Coates 131-32)

Affinché la loro condizione di privilegio rimanga inalterata, “coloro che credono di essere bianchi” – vale a dire, i sognatori dalla coscienza obnubilata che disconoscono l'artificiosità del costruito della bianchezza – devono dimenticare “l'entità del furto che li ha arricchiti durante la schiavitù, il terrore che per un secolo ha consentito loro di rubare il voto [e] la politica segregazionista che ha dato loro i sobborghi” (Coates 143). I neri, al contrario, “non hanno mai veramente avuto il lusso [...] di girarsi dall'altra parte, di vivere coi frutti della storia e di ignorare il grande male commesso” nei confronti degli antenati, poiché per loro il razzismo rappresenta ancora “un'esperienza viscerale che rimuove i cervelli, blocca le vie respiratorie, squarcia i muscoli, estrae gli organi, spezza le ossa e rompe i denti” (Coates 8, 10). Per chi conserva nella propria memoria genealogica e familiare il ricordo della diaspora, della schiavitù e della segregazione e continua a esperirne sul corpo le brutali conseguenze, non è affatto prudente crogiolarsi nell'illusione di una società *post-Black* in cui “chiunque può vincere la lotteria della vita” (Touré 208), poiché “i trionfi [dei neri] non potranno mai compensare” (Coates 70) i danni prodotti dalla schiavitù.

L'analisi di Coates, condotta da una prospettiva personale che tuttavia tiene conto della dimensione collettiva, storica e dialogica della *Blackness*, si differenzia dalla narrazione dal carattere prevalentemente individualista di Touré. Quest'ultimo apparentemente sembra invocare “la fine della nozione ingenua del soggetto nero essenziale” invocata da Hall nel 1995, fine che non può compiersi senza “la consapevolezza della straordinaria diversità delle posizioni soggettive, delle esperienze sociali e delle identità culturali che compongono la categoria della nerezza” (S. Hall 1995: 224-25). Tuttavia, Hall aggiunge che “la questione [...] della razza si manifesta sempre in rapporto alla storia” (S. Hall 1995: 225), elemento di centrale importanza di cui Touré sembra sottovalutare spessore ed effetti. Come ha notato Rone Shavers, il concetto di *post-Blackness* “non funziona e non potrà mai funzionare, perché non intacca le strutture sottese alle ideologie

razziste” (Shavers 91); secondo lo studioso, appellarsi a un’identità *post-Black* libera dalle restrizioni del passato è come “usare armi convenzionali per combattere una guerra asimmetrica”, mentre un approccio alla *Blackness* “radicato nella storia [...] e capace di guardare con chiarezza al passato, al presente e al futuro” (Shavers 91) può aprire la strada a una più autentica autodeterminazione.

In *HD*, Sears raccoglie l’eredità del passato, la filtra attraverso il presente e ne estrae un’essenza che emana il sentore del futuro: le aspirazioni assimilazioniste del suo Othello, infatti, presentano evidenti analogie tanto con la strategia integrazionista di Booker T. Washington quanto con l’utopia *post-Black* di Touré, mentre le tendenze separatiste di Billie ricordano il fervore rivoluzionario di Malcolm X, anticipando al tempo stesso le conclusioni distopiche di Coates.

III.1.3 “I never saw the beauty in it”: Blackness e post-Blackness nel duetto dialogico di Billie e Othello

Nella quartultima scena di *HD*, quando l’appartamento harlemite che fa da sfondo alle vicende ambientate nel 1996 è ormai spoglio e privo di qualsivoglia connotazione etnica, Sears riavvolge la matassa cronologica della drammaturgia su sé stessa per tornare al momento in cui Billie e Othello entrarono per la prima volta in quella che di lì a breve sarebbe diventata la loro residenza coniugale:

(Othello appears wearing a brightly coloured dashiki. He is inspecting a broom, laying against the fridge. It is now Fall, seven years earlier. Save from the broom, and the fridge, the apartment is empty.)

BILLIE: Look... Come, look... You can see the Apollo from the window. I love it.

OTHELLO: Where?

BILLIE: Over there. See.

OTHELLO: Oh yeh – If I crane my neck.

BILLIE: I could find some lawn chairs and table and we’d have a city terrace.

OTHELLO: On the fire escape?

BILLIE: We’d have our own little balcony.

OTHELLO: Patio.

BILLIE: Terrace... [...]

OTHELLO: Think Chris Yago and Mona and the other faculty will feel uncomfortable coming up here... for meetings and the like...

BILLIE: It’s on the subway line.

OTHELLO: And boy do they need to take the journey. I’ll take them on a cultural field trip – blow their minds.

BILLIE: I’ve longed for this sanctuary.

OTHELLO: I know what you mean.

BILLIE: Black boutiques.

OTHELLO: Black bookstores.

BILLIE: Black groceries.

OTHELLO: Filled with Black doctors and dentists. Black banks.

BILLIE: Black streets teeming with loud Black people listening to loud Jazz and reggae and Aretha... (Singing) "There is a rose in Spanish Harlem. (*He joins her*) A rose in Black and Spanish Harlem. Da da da, da da da..." Maybe later we could buy a place on 'strivers row', that's where all the rich Black folks live.

OTHELLO: Strivers row.

BILLIE: Owned by Blacks hued from the faintest gold to the bluest bronze. That's my dream. (*HD 105-07*)

In questa analesi è possibile individuare i semi della discordia che caratterizzerà il rapporto futuro tra Billie e Othello. L'entusiasmo della prima all'idea di poter mettere radici in quel "sanctuary" (*HD 106*) della *Blackness* che è Harlem, è mitigato dalle perplessità manifestate dal secondo, sebbene i due tentino di negoziare una percezione condivisa del valore estetico dello spazio che si accingono ad abitare. Se per Billie il senso di libertà e protezione derivato da un contesto razziale e culturale che le è familiare rappresenta l'attrazione principale del quartiere, lo sguardo con cui Othello misura la realtà circostante è offuscato da una patina bianca, vale a dire dal timore del giudizio dei colleghi universitari Chris Yago e Mona, sua futura moglie. La scelta, operata nella sfera personale, di trasferirsi in uno storico ghetto nero, potrebbe produrre degli indesiderati effetti di marginalizzazione nella sfera professionale, un'ansia razziale che il giovane e ambizioso intellettuale cerca di tenere a bada immaginando possibili forme di reificazione ed esibizione utilitaristica della propria identità culturale. Tutto sommato, giocare la carta dell'essenzialismo razziale potrebbe appagare la curiosità esotica dei bianchi e suscitare lo stupore, il compiacimento e l'approvazione, procurando insperate occasioni di avanzamento sociale. In questa fase, tuttavia, le fantasie di sfruttamento del capitale culturale nero convivono con un forte desiderio di identificazione nella *Blackness* condiviso con Billie e segnalato dal variopinto *dashiki*,¹⁷⁸ da un uso disinvolto del *Black English* e dalla proposta di matrimonio dal carattere inequivocabilmente afroamericano con la quale Othello intende coronare il sogno ad occhi aperti della compagna nera che ha scelto per la vita:

¹⁷⁸ Capo di abbigliamento tipico di alcune zone dell'Africa occidentale, molto diffuso negli Stati Uniti a partire dagli anni Settanta.

OTHELLO: Let's do it. There's an old broom right over here. Wanna jump it with me? (*Othello retrieves the broom*).

BILLIE: Are you asking me to m –

OTHELLO: Yes... Yes, I am asking.

BILLIE: Yes... (*Silence*) Then yes. (*Othello kisses her. He places the broom in the middle of the floor. He takes Billie's hand. They stand in front of it*) What will we use for rings?

OTHELLO: Think them old slaves had rings? Slave marriages were illegal, remember. This broom is more than rings. More than any gold. (*He whispers*) My ancient love.

BILLIE: (*She whispers*) My soul. (*Othello kisses her hand. The couple gaze at each other, preparing to jump over the broom. They jump. They hold each other*). (*HD 107-08*)

Ai tempi della schiavitù, il *jumping the broom* era un rito informale attraverso il quale uomini e donne ridotti al rango di oggetti contraevano un vincolo matrimoniale del tutto privo di valore legale. Il salto simbolico di Billie e Othello, dunque, è sintomatico di una “competenza monorazziale che comporta la capacità di conformarsi a – e di rafforzare – le dinamiche della comunità etnica o razziale di appartenenza” (Desmond e Emirbayer 2015: 175). In altre parole, esso rappresenta la volontà di sancire la rilevanza collettiva di un legame privato; si tratta di un atto performativo che, attraverso la ripetizione di un gesto compiuto dagli antenati, esprime la consapevolezza del proprio passato genealogico. Proporre a Billie il *jumping the broom*, dunque, è un atto di rivendicazione delle proprie radici e di affermazione della propria *Blackness*. Non è un caso che lo sposalizio rituale avvenga proprio nell'appartamento harlemita, luogo iconico della cultura nera dal quale, in seguito alla rottura con Billie, Othello prende le distanze. Il nuovo legame con Mona, infatti, lo porta a trasferirsi altrove, lontano dal santuario della *Blackness* nel quale aveva cercato rifugio con la sua prima moglie, agli occhi della quale egli diventa “[a] black man afflicted with Negrophobia” (*HD 66*). Magi, la proprietaria di casa e *female old head* del dramma, solidarizza con Billie soprannominando Othello “Booker T. Uppermiddleclass III”, appellativo dispregiativo usato per indicare un prototipo di mascolinità nera che “can be found in predominantly White neighborhoods”, qualcuno che “refers to other Blacks as ‘them’” e il cui “greatest accomplishment was being invited to the White House by George Bush to discuss the ‘Negro problem’” (*HD 66*). Le donne del dramma tratteggiano il ritratto di un uomo nero desideroso di recidere i legami col proprio passato “to enter the Whiteness” (*HD*

91); per loro, Othello è diventato “one who wants to White wash his life” (*HD* 66), una delle tante “[w]hite minds parading inside of Black bodies” (*HD* 67), un soggetto maschile nero che, pur essendo colto da occasionali rigurgiti nostalgici, è diventato fundamentalmente immune – seppur non del tutto insensibile¹⁷⁹ – alla bellezza di una *Blackness* che un tempo costituiva per lui motivo di orgoglio razziale. Il seguente scambio di battute tra Billie e Othello, tratto dalla quarta scena del primo atto, avviene sette anni dopo il loro primo ingresso nell’appartamento harlemita in cui hanno trascorso la loro vita coniugale:

OTHELLO: I never thought I’d miss Harlem. (*Pause*)

BILLIE: You still think it’s a reservation?

OTHELLO: Homeland/reservation.

BILLIE: A sea of Black faces.

OTHELLO: Africatown, USA. (*Pause*)

BILLIE: When we lived in the Village, sometimes, I’d be on the subway and I’d miss my stop. And I’d just sit there, past midtown, past the upper west side, and somehow I’d end up here. And I’d just walk. I love seeing all these brown faces.

OTHELLO: Yeh...

BILLIE: Since they knocked down the old projects, I can see the Schomburg Museum from here. You still can’t make out Harlem Hospital. I love that I can see the Apollo from our – from my balcony.

OTHELLO: Fire escape.

BILLIE: Patio.

OTHELLO: You never did find a pair of lawn chairs, and a table to fit in that space.

BILLIE: Terrace.

OTHELLO: I never saw the beauty of it. (*HD* 56-7)

Per Othello, dunque, la *Blackness* non è poi così intrinsecamente bella come suggerito dal noto motto degli anni Sessanta (*Black is beautiful*). La sua ultima battuta, laconica e perentoria, esprime una ferma e definitiva presa di distanza dal sogno che un tempo aveva condiviso con Billie, nonché dalla comunità nera cui sentiva di appartenere. Dopo tutto, nonostante il rinascimento culturale degli anni Venti e il valore iconico acquisito nel corso del Novecento, Harlem resta pur sempre un ghetto (“reservation”), un baluardo del nazionalismo nero dai connotati folcloristici (“Homeland”, “Africatown, USA”) in cui chi – come Othello – si è svegliato dall’utopia essenzialista e ha iniziato a credere nel multiculturalismo morbido e nel sogno americano, non può che sentirsi fuori posto. Per il giovane e brillante professore della Columbia University – “those 10 square blocks of

¹⁷⁹ Nella quarta scena del primo atto, Othello e Billie hanno un rapporto sessuale, sebbene la loro storia sia già finita e lui sia in procinto di sposare Mona, la sua seconda moglie.

Whitedom [...] set smack dab in the middle of Harlem” (*HD* 67) – è tempo di lasciarsi alle spalle lo stigma implicitamente associato dai bianchi ai residenti neri della “Soweto of America” (*HD* 25). Billie, al contrario, continua a manifestare nei confronti di Harlem una “reverenza sacra” (Touré 69) e un forte attaccamento emotivo e identitario:

BILLIE: No, no, no... It's about Black. I love Black. I really do. And it's revolutionary... Black is beautiful... So beautiful... This Harlem sanctuary... here. This respite... Like an ocean in the middle of a desert. (*HD* 103)

Il contrasto ideologico tra Billie e Othello inizia a deflagrare nella scena in cui l'uomo torna nell'appartamento harlemita per recuperare i suoi effetti personali, gran parte dei quali segnalano il culto di una *Blackness* il cui valore diventa oggetto di contesa verbale. La spartizione di beni materiali che rappresentano un comune passato coniugale fatto di passioni politiche, convinzioni ideologiche e interessi culturali condivisi, diventa l'occasione per dibattere un'eredità più difficilmente negoziabile, quella lasciata a tutta la comunità afroamericana da Martin Luther King. Dopo aver recitato all'unisono alcuni passi di “I Have a Dream” (King 1963), Billie e Othello ingaggiano una tenzone dialogica senza esclusioni di colpi sul significato delle parole del leader afroamericano e sulle rispettive visioni della *Blackness*:

OTHELLO: After all he'd been through in his life, he could still see that at a deeper level we're all the same. (*Pause.*)

BILLIE: I'm not the same.

OTHELLO: In the eyes of God, Billie, we're all the same.

BILLIE: One day little Black boys and little White girls –

OTHELLO: You're delusional.

BILLIE: You're the one looking for white respect.

OTHELLO: Wrong again! White respect, Black respect, it's all the same to me.

BILLIE: Right on brother man!

OTHELLO: When I was growing up... in a time of Black pride – it was something to say you were black. Before that, I'd say... My family would say we're Cuban... It takes a long time to work through some of those things. I am a member of the human race.

BILLIE: Oh, that's a switch. What happened to all that J. A. Rogers stuff you were pushing. Blacks created the world, Blacks are the progenitors of European civilization, gloriana... Constantly trying to prove you're as good, no, better than White people. White people are always the line for you, aren't they? The rule... the margin... the variable of control. We are Black. Whatever we do is Black.

OTHELLO: I'm so tired of this race shit, Billie. There are alternatives -

BILLIE: Like what? Oh yes, White.

OTHELLO: Oh, don't be so -

BILLIE: Isn't that really what not acting Black, or feeling Black means.

OTHELLO: Liberation has no colour.

BILLIE: But progress is going to White schools... proving we're as good as Whites... like some holy grail... all that we're taught in those White schools. All that is in us. Our success is Whiteness. We religiously seek to have what they have. Access to the White man's world. The White man's job.

OTHELLO: That's economics.

BILLIE: White economics. (*HD* 54-5)

Dalla prima battuta di Othello, emerge un equivoco di fondo sulla raffinata strategia retorica di King, che l'uomo interpreta come una tesi lineare sull'universalità del genere umano, anziché come una tattica discorsiva finalizzata a ottenere un preciso scopo politico. Se si tratti di un ingenuo fraintendimento o di uno studiato travisamento teso a ridurre Billie a più miti consigli non è poi così rilevante. Ciò che più importa, è che la lettura semplicistica fornita da Othello sortisce l'effetto opposto di una *captatio benevolentiae*. Dopo aver schivato le imbeccate assimilazioniste lanciatele dell'ex-marito ("In the eyes of God, Billie, we're all the same"; "White respect, Black respect, it's all the same to me"; "I am a member of the human race", *HD* 54-5), la donna procede a ricondurre la di lui memoria a un passato non troppo remoto in cui il "Black pride" che egli rinnega costituiva l'asse portante della sua identità. In un'invettiva dai toni fanoniani, Billie accusa Othello di aver tradito le proprie convinzioni – oltre che lei stessa – per garantirsi la "delusion of *grandeur*" (*HD* 52) che deriva dal "white respect" (*HD* 55). Secondo Billie, tale illusione non potrà mai tradursi in realtà in un contesto razzista come quello statunitense, in cui "all intercultural relations are of an inferior / superior type" (*HD* 52), una "dysfunction" relazionale che, a suo avviso, "is systematically supported by the larger society" (*HD* 52). Billie demolisce l'aspirazione di Othello a trascendere l'essentialismo identitario della *Blackness* con parole lapidarie che suonano come una sentenza ("We are Black. Whatever we do is Black", *HD* 55) e quando lui, a sua volta, cerca di liquidare le argomentazioni dell'ex-moglie come "race shit" (*HD* 55) a cui esistono alternative meno abiette, lei non manca di fargli notare che la "variable of control" (*HD* 55) resta sempre il capitale economico controllato dai bianchi.



**Karen Robinson (Billie) e Nigel Shawn Williams (Othello)
in *Harlem Duet*, 2006. Fotografo: David Hou.**

Nella penultima scena del primo atto, al contrario, Othello insiste sulla preminenza assoluta del capitale culturale, in un monologo che – parafrasando Touré – potrebbe intitolarsi “We Are Quintessential (Anglo)American”:

OTHELLO: [...] People change, Billie. That’s just human nature. Our experiences, our knowledge transforms us. That’s why education is so powerful, so erotic. The transmission of words from mouth to ear. Her mouth to my ear.¹⁸⁰ Knowledge. A desire for that distant thing I know nothing of, but yearn to hold for my very own. My mama used to say, you have to be three times as good as a white child to get by, to do well. A piece of that pie is mine. I don’t want to change the recipe. I am not minor. I am not a minority. I used to be a minority when I was a kid. I mean my culture is not my mother’s culture – the culture of my ancestors. My culture is Wordsworth, Shaw, *Leave it to Beaver*, *Dirty Harry*. I drink the same water, read the same books. You’re the problem if you don’t see beyond my skin. If you don’t hear my educated English, if you don’t understand I am a middle class educated man. (HD 73)

¹⁸⁰ Qui, la connessione foucaultiana tra desiderio, sapere e potere è resa attraverso una ripetizione con variazione di un’immagine topica dell’ipotesto shakespeariano. “This to hear / Would Desdemona seriously incline, / But still the house affairs would draw her thence, / Which ever as she could with haste dispatch / She’d come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse” (I.3.146-51). Se in *Othello* è Desdemona a porgere le orecchie ai racconti del generale nero, in *HD* è Othello a essere sedotto dall’erudizione della donna bianca.

Il disconoscimento totale del ruolo rivestito dalla genealogia e dalla figura materna¹⁸¹ nella costruzione dell'identità prosegue nel passo successivo del monologo, in cui Othello demistifica la "imaginary connection" (HD 73) che i neri d'America pretendono di avere con l'Africa usando parole che, ancora una volta, risultano sorprendentemente simili a quelle utilizzate da Touré nel suo libro sulla *post-Blackness*:

OTHELLO: I mean, what does Africa have to do with me. We struttin' around professing some imaginary connection for a land we don't know. Never seen. Never gonna see. We lie to ourselves saying, ah yeh, mother Africa, middle passage, suffering, the Whites did it to me, it's the White's fault. Strut around in Africa clothes pretending we human now. We human now. Some of us are beyond that now. Spiritually beyond this race shit bullshit now. I am American. The slaves were freed 130 years ago. In 1967 it was illegal for a Black to marry a White in sixteen states. That was less than thirty years ago... in my lifetime. Things change, Billie. I am not my skin. My skin is not me. (HD 73-4)

Se Othello ritiene di possedere le qualità spirituali per guardare oltre il colore della propria pelle e andare "beyond this race shit bullshit" (HD 73), Billie è fermamente convinta che "[t]he skin holds everything in" (HD 44). Come ricorda alla cognata Amah in una battuta che anticipa tutta l'amara consapevolezza della fragilità del corpo nero manifestata da Coates, la pelle è "the largest organ in the human body. Slash the skin by my belly and my intestines fall out" (HD 44). Per questo, la donna si sente in dovere di ricordare a Othello che i neri d'America "non hanno mai veramente avuto il lusso [...] di ignorare il grande male commesso" (Coates 8) nei loro confronti, né hanno potuto gettarsi a capofitto nel sogno americano; piuttosto, essi sono ancora costretti a confrontarsi quotidianamente col peso di una storia i cui effetti non cessano di riprodursi nel presente:

BILLIE: (*Quietly at first*) Yes, you can forget it, can't you. I don't have that... that luxury. When I go into a store, I always know that I'm being watched. I can feel it. They want to see if I'm gonna slip some of their stuff into my pockets. When someone doesn't serve me, I think it's because I'm Black. When a clerk won't put the change into my held-out hand, I think it's because I'm Black. When I hear about a crime, any crime, I pray to God the person who they think did it isn't Black. (HD 56)

¹⁸¹ Per un raffronto col tema dell'antenato in rapporto alla figura materna in *D*, cfr. *supra* II.3.1.

In questo breve monologo, Billie fornisce una lucida descrizione di un fenomeno che Elijah Anderson (1990) ha definito “nigger moments”, quei momenti in cui agli afroamericani viene ricordato, in modo talvolta involontario ma pur sempre inequivocabile, quale posto occupino nell’ordine razziale, a prescindere dal livello d’istruzione, dalla professione, dal censo, dalla classe sociale alla quale sentono di appartenere o dalle convinzioni *post-Black* che desiderano affermare. Se è vero, infatti, che la *Blackness* – come la razza – è un “significante fluttuante [...] in un mare di differenze relazionali” (S. Hall 1997: 9), è altrettanto comprovato che essa sia sempre stata “costruita in relazione a specifici contesti storici e sociali” (Desmond e Emirbayer 2015: 51) e che, dunque, vada letta “in rapporto alla storia” (S. Hall 1995: 225) e ai discorsi che l’hanno plasmata, anziché essere ridotta a una mera scelta soggettiva. In *HD*, attraverso uno scontro intersoggettivo, Billie esorta Othello a riconoscere la dimensione storica e dialogica della *Blackness*, dimensione che Sears amplifica ulteriormente attraverso il ricorso combinato alla tecnica compositiva della polifonia e alla strategia retorica del *Signifyin(g)*.

III.1.4 “I had a dream”: Blackness, polifonia e Signifyin(g)

In un saggio del 1990 intitolato “Talking Black”, Gates scrive che “non esiste una sola voce nera, bensì tante voci, diverse e mutevoli [...] che la storia rende come perline su un filo; non è detto che esse si somiglino, eppure, non è possibile separarle” (Gates 1990: 46-7). Attraverso questa metafora, il critico intende suggerire che la *Blackness* è il risultato di un processo di giustapposizione e accumulazione delle diverse voci soggettive che ne hanno esteso il senso nel corso della storia. Sebbene ognuna delle singole voci esprima la propria unicità, nessuna può essere pienamente compresa se non in rapporto a quelle che l’hanno preceduta: la loro orchestrazione genera una polifonia che restituisce il carattere molteplice e contraddittorio della *Blackness*. L’immagine di Gates contiene un elemento ludico su cui vale la pena soffermarsi: infilare perline su un filo per modificare la forma e ampliare lo spettro cromatico di un oggetto preesistente, altro non è che una metafora del *Signifyin(g)*, il gesto letterario attraverso il quale autrici e autori afroamericani ‘giocano’ ad accrescere la propria tradizione riformulando tropi e alterando strutture formali e strategie retoriche identificabili

nei testi canonici. Così come “le scrittrici e gli scrittori neri hanno letto, ripetuto, imitato e revisionato in misura considerevole” i lavori dei loro predecessori, le personalità nere che hanno espresso pubblicamente il proprio punto di vista sulla *Blackness* hanno costruito i propri discorsi sull’eredità del passato, contribuendo ad allargare una “rete di filiazione” (Gates 1988: xxii) in cui tutti gli enunciati sono interconnessi.

In *HD*, Sears riproduce il prisma della *Blackness* immettendo nella drammaturgia una componente polifonica che lascia risuonare all’interno del testo una moltitudine di voci discordanti di leader politici e religiosi, artisti, attivisti e intellettuali afroamericani che hanno contribuito a generare, plasmare e modificare il concetto di *Blackness* a partire dalla prima metà degli anni Cinquanta. Le didascalie dell’opera contengono indicazioni affinché nei cambi scena e durante la quarta scena del secondo atto, la musica suonata dal vivo si sovrapponga alla riproduzione di stralci di discorsi pronunciati da Martin Luther King Jr., Malcolm X, Marcus Garvey, Paul Robeson, Louis Farrakhan, Jesse Jackson, Michael Jackson e Langston Hughes. Tra le tracce audio menzionate dall’autrice figurano anche “Christopher Darden as he asks O. J. Simpson to approach the jury and try on the bloody glove” (*HD* 75), “sound bites from the Anita Hill and Clarence Thomas hearings, the L.A. riots, the O. J. Simpson trial” (*HD* 92) e “the sound of a commentator describing the scene at the Million Man March” (*HD* 110), eventi avvenuti tra il 1991 e il 1995 che hanno rappresentato per Sears un’importante fonte di ispirazione nel ricollocare *Othello* in un contesto nordamericano contemporaneo. L’autrice si astiene dal riprodurre sulla pagina scritta i testi degli estratti, limitandosi nella maggior parte dei casi a fornire delle coordinate essenziali per consentire a lettori e lettrici di individuarne la fonte. Il suo intento principale è quello di lasciar emergere la frammentarietà di una categoria simbolica che viene costruita e decostruita in modo relazionale e discorsivo: “[a]ll those voices talk about blackness, they comment on blackness as a way to define what it is, how black people respond to the world, but they’re all quite different, they’re not all saying the same thing. So, the notion of blackness is in itself fragmented, it’s not monolithic”.¹⁸² Oltre a demolire infondate concezioni

¹⁸² Sears *infra* V.2.2.

monolitiche della *Blackness*, la polifonia creata da Sears ha lo scopo di materializzarne il carattere mutevole e dialogico in modo non-prescrittivo:

Those speeches are not meant to tell the audience ‘This is the right way to look at blackness’, or ‘This is the wrong way of looking at it’. It’s really just supposed to be a commentary, because this is the barrage of things that’s coming at us about blackness, and especially from a black point of view, it feels like everyone has an opinion. But what’s the reality of it?¹⁸³

La realtà della razza, semplicemente, non esiste; si tratta, piuttosto, di una *illusio* (Bourdieu 1995), una sorta di incantesimo collettivo sotteso ai sistemi di potere, le cui origini storiche ed economiche risalgono ai cosiddetti viaggi di scoperta e all’espansionismo coloniale, un’epoca durante la quale le potenze europee estesero il proprio dominio al resto del mondo e generarono un “ordine razziale globale che organizzava le relazioni sociali, le classificazioni simboliche e addirittura le emozioni collettive sulla base della polarità bianco/non-bianco” (Desmond e Emirbayer 2015: 16). In *HD*, la consapevolezza da parte di Billie dell’*illusio* della razza e della *Blackness* inizia a emergere già nella quarta scena del primo atto:

BILLIE: I’m even suspicious of the world Black. Who called us Black anyway? It’s not a country, it’s not a racial category, it is not even the colour of my skin. (*HD* 56)

Se la parola *Black* non designa né una nazionalità, né un insieme di caratteristiche biologiche, né – a ben vedere – il colore della pelle degli afroamericani, ne consegue che essa rappresenta un’idea astratta – seppur storicamente determinata – che finisce con l’essere implicitamente scambiata per una realtà solida e indagabile. Tale *illusio* costituisce la *conditio sine qua non* affinché si verifichi la *collusio* (Bourdieu 1995), vale a dire lo scontro dialogico che vede gli appartenenti al “campo della nerezza” (Desmond e Emirbayer 2015) intraprendere delle battaglie ideologiche sui significati da assegnare alla *Blackness* e sulle caratteristiche intrinseche che ne determinano l’autenticità. Nell’elaborazione teorica di Desmond e Emirbayer, il campo della nerezza è “un microcosmo sociale relativamente autonomo [...] dal quale gli afroamericani ricavano le proprie identità razziali” (Desmond e Emirbayer 2015: 93). Secondo gli studiosi, esso occupa una posizione subalterna all’interno del più ampio spazio sociale americano, poiché il “capitale nero (quanto neri si è in senso simbolico)

¹⁸³ *Ibidem*.

che lo contraddistingue e che viene prodotto al suo interno, è subordinato e inversamente proporzionale a quello politico ed economico, nonché a quello culturale” (Desmond e Emirbayer 2015: 93). All’interno del campo della nerezza, le posizioni dei singoli sono determinate non solo dall’intersezione multipla di più fattori identitari (classe, genere, nazionalità, orientamento sessuale), ma anche dal convincimento personale e dal coinvolgimento emotivo nell’*illusio* della *Blackness*, la quale a sua volta viene alimentata e tenuta in vita da tutto quanto viene formulato attorno a essa, vale a dire dalle dinamiche discorsive della *collusio*.

Nelle diverse produzioni teatrali di *HD*, Sears ha restituito il dinamismo e il costante divenire della *Blackness* incorporando di volta in volta nuove voci, di cui la versione pubblicata dell’opera non reca traccia.¹⁸⁴ In occasione dell’allestimento californiano del 2008 presso la Stanford University, ad esempio, il paesaggio sonoro dello spettacolo includeva stralci di un discorso sulla razza di Obama,¹⁸⁵ mentre nella produzione presso lo Stratford Festival, alle voci di Martin Luther King Jr., Malcolm X, Paul Robeson e Louis Farrakhan, l’autrice ha aggiunto quelle di Colin Powell e Stokely Carmichael e, per la prima volta, quelle di due donne afroamericane: Condoleeza Rice e Oprah Winfrey. La scarsità di voci femminili nella polifonia immaginata da Sears è legata al fatto che, nel campo della nerezza, le “dinamiche di dominazione maschile giocano un ruolo importante” (Desmond e Emirbayer 2015: 93). Come ha notato la stessa Sears, “the notion of blackness has mostly been shaped by black men in the public sphere, and those speeches are what we often respond to when we think about, and dialogue around, blackness”.¹⁸⁶ In *HD*, tuttavia, la posizione marginale cui i contributi femminili e femministi neri sono stati relegati all’interno del campo della nerezza, è compensata dal ruolo centrale che Sears assegna alle donne nella propria drammaturgia.¹⁸⁷ Inoltre, l’accumulazione di voci maschili è un modo per mettere a tema l’invisibilizzazione del soggetto femminile nero nella retorica antirazzista: dopo tutto, il testo si propone di esplorare “the effects of race *and* sex on the lives of people of African descent” (*Notes* 14, *corsivo mio*) attraverso la

¹⁸⁴ Il *promptbook* consultato presso gli Stratford Festival Archives, invece, contiene le trascrizioni degli stralci dei discorsi di Martin Luther King Jr., Malcolm X, Colin Powell, Paul Robeson, Louis Farrakhan e Stokely Carmichael usati nello spettacolo.

¹⁸⁵ Sears *infra* V.2.2.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ Cfr. *infra* IV.1.2.

storia di Billie, una donna afroamericana che, dopo essere stata tradita da un uomo nero, fatica a ricostruire la propria idea di *Blackness* – e a rintracciare la propria identità nera – nell’ambito di un apparato discorsivo a predominanza maschile. La polifonia, dunque, viene utilizzata da Sears anche in quanto tecnica espressionista per offrire squarci sul mondo interiore della protagonista e sul suo profondo turbamento psichico; “[i]t’s as if all the speeches around blackness and the black experience are conflicting”, spiega l’autrice, “not agreeing with each other. It’s a way to highlight that Billie has different notions of blackness within herself, even though she believed the Harlem-black reductionist-Malcolm X one excluded all the others”.¹⁸⁸

Nel corso del dramma, dunque, Billie è costretta a revisionare la propria idea di *Blackness* al fine di esorcizzare le “obsessions”, “phobias”, “notions of persecution” e, soprattutto, le “delusions” (*HD* 52) che percorrono trasversalmente il campo della nerezza. Per lei, il riconoscimento dell’*illusio* corrisponde al risveglio da un sogno che, sul piano retorico, Sears restituisce attraverso il *Signifyin(g)* di “I Have a Dream”, discorso iconico dell’immaginario collettivo afroamericano che in *HD* viene ripetuto più volte, con una variazione finale significativa. Se nella prefazione a *HD* la citazione del testo di King è funzionale a dichiarare l’utopia teatrale di Sears,¹⁸⁹ nella drammaturgia essa assolve un doppio scopo: da una parte, Sears cita King per sottolineare la “ricorsività di uno schema esperienziale” (Scheiber 37) esperito da tre coppie in altrettanti momenti storici, dall’altra ne altera le parole per mostrare le contraddizioni del sogno americano e la disillusione generata dal fallimento dei controdiscorsi elaborati nell’ambito del movimento per i diritti civili.

Per quanto riguarda il primo scopo, nella quarta scena del primo atto Sears fa ripetere a Othello le stesse battute pronunciate da Him nella seconda:

OTHELLO: God you’re so beautiful. (*He kisses her. She does not resist*)

BILLIE: I... don’t... I feel... (*He kisses her again*) What are you doing?

OTHELLO: I... I’m... I’m exploring the heightening Alleghenies of Pennsylvania. (*He kisses her again*) The curvaceous slopes of California. (*He kisses her again*) The red hills of Georgia, the mighty mountains of New York. Such sad eyes (*He kisses her again*). (*HD* 58)

Qui, le parole di King creano uno scenario di seduzione in cui l’America viene riscritta sul corpo femminile nero e il desiderio di “make real the promises of

¹⁸⁸ Sears *infra* V.2.2.

¹⁸⁹ Cfr. *supra* II.2.1 p. 72.

democracy” (King 105) accende quello sessuale. Se la *captatio benevolentiae* tentata da Othello solo qualche battuta prima non era andata a buon fine, questo secondo e più audace tentativo coglie perfettamente nel segno: i due ex-coniugi, infatti, finiscono di nuovo a letto insieme, circostanza che rinvigorisce, seppur brevemente, il sogno di Billie:

(Same day: early afternoon. The stringed duet croons gently as Malcolm X speaks about the need for Blacks to turn their gaze away from Whiteness so that they can see each other with new eyes. Othello is lying in bed. Billie is in the living room, smoking a cigarette.)

OTHELLO: I've missed you. [...]

BILLIE: Sometimes... Sometimes when we make love. Sometimes every moment lines up into one moment. And I'm holding you. And I can't tell where I end, or you begin. I see everything. All my ancestors lined up below me... like a Makonde statue, or something. It's like... I know. I know I'm supposed to be here. Everything is here.

OTHELLO: Sound crowded to me.

BILLIE: It's actually quite empty.

OTHELLO: Not as empty as this bed is feeling right about now.

BILLIE: I'm coming. I'm coming. *(She hurriedly stubs the cigarette out, and heads toward the bedroom. The apartment buzzer rings. Billie goes to the intercom)* Hi Magi... I... er... I'm kinda busy right now.

MONA: *(Through intercom)* It's Mona. Could I have a word with Othello?

OTHELLO: *(Overlapping)* Shit!

BILLIE: One second please. *(He rushes to the intercom, while attempting to put his clothes back on. Billie tries to hold back her laughter. Her laughter begins to infect Othello. He puts a finger over his mouth indicating to Billie to be quiet)*

OTHELLO: Hey Mone... Mone, I'm not done yet. There's more here than I imagined. Why don't I call you when I'm done. *(Mona does not respond. Othello's demeanour changes)* Mone? Mone? I'm coming, OK? I'll be right... Just wait there one second, OK? OK? *(Billie is unable to hide her astonishment)*

MONA: *(Through intercom)* OK.

OTHELLO: OK. *(He steps away from the intercom to finish putting on his clothes. Billie stares at him)* I'll be back in... Uh... I just have to go straighten... Uh... She wants to help... help pack. You'll have to get used to her sometime. I mean... I... *(Billie continues to stare steadily at Othello as he struggles with the buttons on his shirt)* I'm sorry... Well... I'll be right... I'll be back. *(He exits. Billie does not move)*. *(HD 60-1)*.

L'irruzione di Mona infrange definitivamente le speranze di Billie di ricongiungersi a Othello, riconducendola, piuttosto, a una realtà molto diversa da quella che aveva immaginato di poter vivere appena trasferitasi a Harlem:

BILLIE: I thought I was living that life.

AMAH: Maybe you were just dreaming.

BILLIE: Remember when we moved in? The day Nelson and Winnie came to Harlem, remember? Winnie and Nelson, our welcoming committee. They'd blocked off the whole 125th – it took us 45 minutes to

convince the cops to let us through. And me and you and Othe and Drew went down to hear them speak. And Drew went off in search of some grits from a street vendor. And you asked me to hold baby Jenny while you went to the restroom, when this man came up to us and took our picture. Asked to take our picture. Jenny in my arms. Othello beside me. ‘The perfect Black family’. That’s what he called us. ‘The perfect Black family’. (HD 42-3)

La “perfect Black family” che Billie si era illusa di costruire con Othello nel “sanctuary” (HD 103) nero di Harlem è ormai solo un sogno da coniugare al passato:

BILLIE: I had a dream. A dream that one day a Black man and a Black woman might find... Where jumping a broom was a solemn eternal vow that... I... Let’s... Can we just get this over with? (HD 56)

In Billie, inizia a farsi strada un desiderio di andare oltre le promesse disattese per affrontare il fallimento di una storia coniugale nel quale rimbomba quello più eclatante della storia americana. La quarta scena del primo atto, infatti, si apre con “Martin Luther King [who] continues to assert his dream, its relationship to the American Constitution, and the Declaration of Independence” (HD 47):

When the architects of our republic wrote the magnificent words of the Constitution and the Declaration of Independence, they were signing a promissory note to which every American was to fall heir. This note was a promise that all men, yes, black men as well as white men, would be guaranteed the unalienable rights of life, liberty, and the pursuit of happiness. (King 104)¹⁹⁰

In un momento successivo della scena, Billie riprende il discorso di King nel punto esatto in cui si era interrotto, espediente che consente a Sears di articolare la disillusione e la rabbia della protagonista attraverso parole il cui scopo originario era stato quello di mettere a nudo la retorica vuota del sogno americano:

BILLIE: “America has defaulted on this promissory note insofar as her...
OTHELLO
& BILLIE: ... citizens of colour are concerned.
OTHELLO: Instead of honouring this sacred obligation, America has given its
coloured people a...
OTHELLO
& BILLIE: bad cheque...
BILLIE: ... a cheque that has come back marked...
OTHELLO
& BILLIE: ... ‘insufficient funds’.”
BILLIE: The man was a... a...
OTHELLO: Poet... Visionary.
BILLIE: A prophet. (HD 54)

¹⁹⁰ L’estratto è stato estrapolato dal *promptbook* consultato presso gli Stratford Festival Archives.

Se Othello preferisce rimarcare gli aspetti poetici e visionari del discorso di King, Billie scorge in esso una bruciante profezia sul suo destino individuale e su quello collettivo degli afroamericani. A oltre trent'anni dalla marcia su Washington, infatti, l' "invigorating autumn of freedom and equality" e il "bright day of justice" (King 105) invocati da King non sono ancora arrivati; i neri d'America, piuttosto, continuano a essere intrappolati nelle "quicksands of racial injustice" (King 105), un'ingiustizia "sistemically supported by the larger sociey" che li rende "pshychologically dysfunctional" (HD 52). Nella settima scena del primo atto, Billie mette a fuoco un aspetto di tale disfunzione che riguarda il suo personale coinvolgimento emotivo in un'idea della *Blackness* di cui non riesce più a percepire l'autenticità:

BILLIE: I've lived all my life believing in lies. [...] I don't want anything... Believe in anything. Really. I've gotta get out of here. I don't even believe in Harlem anymore.

MAGI: Come on...

BILLIE: It's all an *illusion*. All some imagined idealistic... I dunno.

MAGI: When I go out my door, I see all the beauty of my Blackness reflected in the world around me.

BILLIE: Yeh, and all my wretchedness by the time I get to the end of the block. (HD 66, *corsivo mio*)

Billie manifesta la consapevolezza di una "wretchedness" storicamente determinata, che i sistemi egemonici di potere hanno sospinto verso i margini dell'ordine sociale e confinato nei perimetri dei ghetti neri. Tale consapevolezza provoca la necessità di affrancarsi da un ideale essenzialista della *Blackness* che Billie ha maturato cullandosi nell'*illusio* della razza e alimentando un sogno che – come quello di King – ha finito col rivelarsi un abbaglio. Sul piano drammaturgico, il risveglio traumatico dal sogno comporta uno squilibrio psichico¹⁹¹ che Sears restituisce attraverso la variazione di un passo del discorso di King. Nella settima scena del secondo atto, infatti, Billie scivola gradualmente in un delirio che distorce al tempo stesso le sue percezioni sensoriali e alcune delle frasi pronunciate dal leader afroamericano il 28 agosto del 1963:

BILLIE: I see roaches all around me. In me. Blue roaches. Green roaches. Aah! Get off! Get it off. I eat roaches. I pee roaches. Help! I'm losing... I don't don't... I'm falling...

MAGI: Billie? Billie?

¹⁹¹ La reazione di Billie ricorda quella di Rachel nel dramma eponimo di Angelina Grimké (1920) e, dunque, attesta una relazione intertestuale con uno testo teatrale fondante della tradizione drammaturgica afroamericana e femminile del Novecento.

BILLIE: I have a dream today.
 MAGI: You had a dream?
 BILLIE: I have a dream that one day every valley shall be *engulfed*, every hill shall be exalted and every mountain shall be made low... oh... oh... the rough places will be made plains and the crooked places will be made... [...] straight and the glory of the lord shall be revealed and all flesh shall see it together... [...] This is our hope... [...] with this faith we will be able to hew out of the mountain of despair a stone of hope... (*HD* 104-05, *corsivo mio*)¹⁹²

Se nel discorso formulato a nome della popolazione nera, King auspicava che “one day every valley shall be exalted” (King 106), nella revisione allucinata di Billie non resta molto spazio per metafore che alludano alla possibilità di trascendere “le restrizioni imposte alla *Blackness* dall’esterno della cultura afroamericana” (Touré 30). Le speranze destinate dall’ottenimento dei diritti civili sono state inghiottite (“engulfed”, *HD* 104) da un razzismo pervasivo che nel 1996, in modo più subdolo ma non del tutto diverso da quanto accadeva nel 1860 e nel 1928, può ancora “lead directly to an overworked heart” e “tear the lining blood of vessels” (*Notes* 15). Nel reparto psichiatrico in cui Sears ambienta la scena finale di *HD*, il sogno di King subisce un’ultima, inquietante trasformazione:

BILLIE: I had this dream. Lucinda – she’s my main doctor. Lucinda was sitting at the edge of a couch and I asked her a question. But she couldn’t answer because her eyes kept flashing. Like neon lights. Flash, flash, flash. That was it. That was the dream. I knew it was important, but I didn’t get it. And I told her. And she didn’t get it either. But it gnawed away at me... For days... The flashing eyes. And that was it! The eyes were flashing blue. Her eyes were flashing blue. She could only see my questions through her blue eyes. (*HD* 115)

In questo incubo che sfrutta un’allusione al romanzo d’esordio di Morrison (*The Bluest Eye*, 1970) per raccontare la violenza dello sguardo bianco e la vulnerabilità del corpo nero, si compie la variazione che Sears apporta al sogno di King; un gesto letterario/teatrale che esprime pienamente la doppia voce della letteratura nera, in quanto altera la strategia retorica di un discorso canonico della tradizione afroamericana nell’ambito di un’appropriazione teatrale di un’opera del canone shakespeariano.

¹⁹² Il testo originale di King recita: “I have a dream that one day every valley shall be exalted, every hill and mountain shall be made low, the rough places shall be made plain, and the crooked places shall be made straight and the glory of the Lord will be revealed and all flesh shall see it together. This is our hope. This is the faith that I go back to the South with. With this faith we will be able to hew out of the mountain of despair a stone of hope” (King 106-07).

III.2 Desdemona

III.2.1 *Revisione tropologica in Desdemona*

In “The Site of Memory” (1987) saggio pubblicato nello stesso anno di *Beloved* (1987), Morrison descrive le strategie retoriche utilizzate dagli autobiografi afroamericani per sostenere la causa dell’abolizionismo attraverso il racconto della schiavitù:

Over and over, the writers pull the narrative up short with a phrase such as, ‘But let us drop a veil over these proceedings too terrible to relate’. In shaping the experience to make it palatable to those who were in a position to alleviate it, they were silent about many things, and they ‘forgot’ many other things. [...] But most importantly – at least for me – there was no mention of their interior life” (Morrison 1987: 70)

Nelle *slave narratives*, la *captatio benevolentiae* di lettrici e lettori bianchi passa obbligatoriamente per una triplice censura che riguarda alcuni tra i soprusi subiti, i torti eventualmente commessi e le emozioni più autentiche provate durante la cattività. Se le autrici e gli autori dei racconti di schiavitù erano costretti a omettere dalle proprie narrazioni esperienze significative per preservare la propria credibilità, il compito che Morrison assegna a sé stessa in quanto scrittrice contemporanea è quello di erodere la patina della rispettabilità “to find and expose a truth about the interior life of people who didn’t write it (which doesn’t mean they didn’t have it); [...] to fill in the blanks that the slave narratives left – to part the veil that was so frequently drawn, to implement the stories I heard” (Morrison 1987: 70).

In *D*, Morrison colma i numerosi vuoti della narrazione che Othello fa di sé stesso nella tragedia shakespeariana, violando a una a una le ingiunzioni al silenzio sottese alle *slave narratives*. Se per gli ex-schiavi che scrivevano la storia della propria vita “it was extremely important [...] to appear as objective as possible – not to offend the reader by being too angry, or by showing too much outrage”(Morrison 1987: 67), il suo Othello – come tanti dei personaggi che animano i suoi romanzi – non si astiene dal raccontare episodi brutali, né dall’esprimere tutto lo spettro delle emozioni umane. Per Morrison, l’adattamento dell’ipotesto shakespeariano passa per quella che Gates ha definito “revisione tropologica” (Gates 1988: xxvii), una tipologia di relazione intertestuale eminentemente afroamericana che prevede la ripetizione, con una variazione significativa, di alcuni tropi immediatamente riconducibili alle *slave narratives*.

Morrison, inoltre, rielabora dei *topoi* afferenti al genere della scrittura di viaggio della prima modernità, dando così vita a un testo i cui antecedenti letterari possono essere rintracciati tanto nella tradizione afroamericana, quanto in quella occidentale.

III.2.1 Othello e il black Atlantic

In uno studio sulla progressiva autonomia retorica dell'io narrante nel primo secolo¹⁹³ dell'autobiografia afroamericana, William L. Andrews (1986) attribuisce a Olaudah Equiano¹⁹⁴ il ruolo di padre e profeta di un genere letterario eminentemente statunitense, la cui evoluzione, avviata nell'ambito del movimento abolizionista sotto la supervisione di curatori bianchi, è stata e continua a essere intrinsecamente legata al processo identitario di coloro che hanno vissuto, o che conservano nella propria memoria individuale o familiare, l'esperienza del *Middle Passage*, della schiavitù e della discriminazione razziale. Nella sua autobiografia, pubblicata nel 1789, Equiano ripercorre le vicende traumatiche e rocambolesche che dall'Africa lo hanno condotto in America, per poi vederlo approdare, da uomo libero, in Inghilterra. L'itinerario triangolare e transatlantico descritto da Equiano, ivi compresi gli orrori delle navi negriere, lo stupore suscitato dalla tecnologia dell'uomo bianco, il riscatto sociale dello schiavo attraverso il lavoro nelle piantagioni, sui campi di battaglia o sulle navi militari, era già stato tracciato da altri afroamericani che, prima di lui, avevano consegnato alla pagina scritta il ricordo del proprio viaggio verso la libertà; ed è proprio nelle testimonianze di uomini come Briton Hammon (1760), James Albert Ukawsaw Gronniosaw (1770) o Quobna Ottobah Cugoana (1787) che andrebbero rintracciate le prime manifestazioni letterarie del *black Atlantic*, quello spazio interculturale e transnazionale che nella prospettiva di Gilroy (1993) si configura come un elemento distintivo dell'identità nera. Pur non essendo il primo ex-schiavo a raccontare una vita trascorsa a oscillare tra una sponda e l'altra dell'*Atlantic rim*, Equiano elabora in modo più consapevole dei suoi predecessori il vissuto e le ripercussioni dello sradicamento, della diaspora e della migrazione, giungendo a

¹⁹³ Periodo compreso tra il 1760, anno di pubblicazione di *A Narrative of the Uncommon Sufferings, and Surprising Deliverance of Briton Hammon, a Negro Man*, e il 1865, anno in cui termina la guerra di secessione americana (1861-65), e in cui la schiavitù viene formalmente abolita in tutti gli Stati Uniti d'America.

¹⁹⁴ Olaudah Equiano (1745 o '47 - 1798) è stato il più famoso scrittore di lingua inglese di origini africane del diciottesimo secolo.

sfruttare a proprio vantaggio, sotto il profilo retorico, l'identità ibrida che si ritrova ad abitare. Nel costruire il proprio sé autobiografico, Equiano ascrive le sue origini a una famiglia africana di alto lignaggio e al contempo si descrive come un *self-made man* che, grazie a un'invincibile resilienza e a una straordinaria capacità di osservazione ed emulazione della cultura occidentale, riesce a procurarsi i mezzi materiali e intellettuali per intraprendere una solida ascesa sociale, il cui suggello consiste, in modo tutt'altro che casuale, nel matrimonio con una donna bianca, l'inglese Susannah Cullen. Consapevole della propria appartenenza simultanea a due culture, Equiano rifugge ogni essenzialismo e, dalla posizione liminale che occupa, osserva il mondo occidentale e cristiano da una prospettiva duplice o, piuttosto, sdoppiata. L'aspirazione di Equiano ad armonizzare aspetti dicotomici in una sintesi unitaria e malleabile del sé anticipa di oltre un secolo le riflessioni di Du Bois (1903) sulla *double consciousness*,¹⁹⁵ quell'intima conflittualità che contraddistingue l'identità afroamericana e che, nell'ambito degli studi postcoloniali, trova il suo corrispettivo nella nozione di ibridismo.¹⁹⁶ Ciò che, come rilevato da Gilroy (1993), Bhabha (1994) e Loomba (1998a), accomuna gli afroamericani alle comunità non bianche che hanno subito il controllo coloniale, è proprio l'esperienza della contaminazione – fisica, psichica, linguistica, culturale – e l'ambivalenza che ne deriva, quel sentirsi divisi a metà che reca in sé il fantasma dell'alterità, il desiderio di riscatto dalla subalternità¹⁹⁷ e un complesso di inferiorità che ingenera forme funzionali¹⁹⁸ e disfunzionali di imitazione della cultura dominante.¹⁹⁹

¹⁹⁵ Du Bois definisce così la *double-consciousness*: “this sense of always looking at one’s self through the eyes of others, of measuring one’s soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity. One ever feels his two-ness, – an American, a Negro; two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder. The history of the American Negro is the history of this strife – this longing to attain self-conscious manhood, to merge his double self into a better and truer self” (Du Bois 1903: 5).

¹⁹⁶ Per una definizione della nozione di ibridismo in ambito postcoloniale corredata da riferimenti alla formulazione di *black Atlantic* elaborata di Gilroy (1993), si veda Loomba (1998a: 145-53). Sull'evoluzione del concetto di *hybridity* e sulla sua migrazione semantica dal campo biologico a quello culturale, si veda R. J. C. Young (1995).

¹⁹⁷ Sulla condizione di subalternità esperita dai soggetti colonizzati e sull'intersezione delle categorie di razza e genere nei contesti coloniali e post-coloniali, si veda Spivack (1985).

¹⁹⁸ Tra queste la *mimicry*, intesa da Bhabha (1994: 121-31) come strumento e pratica di resistenza alle egemonie culturali.

¹⁹⁹ Per una lettura in chiave psicoanalitica della condizione coloniale e post-coloniale, seppur caratterizzata da un'elisione significativa delle soggettività femminili, si veda Fanon (1952).

Tra gli autori di origini africane che hanno fatto intenzionalmente riferimento alla figura di Othello, Equiano è stato il primo a paragonare in modo esplicito le proprie vicissitudini a quelle del Moro, con l'intento di tracciare una genealogia letteraria che lo ponesse in un rapporto di ascendenza diretta col personaggio shakespeariano. A partire dal 1792, Equiano correda la propria autobiografia di una lettera in cui annuncia le nozze imminenti con Susannah Cullen appropriandosi del discorso di Othello. Felicity A. Nussbaum ha rilevato la funzione retorica e la valenza seduttiva di tale appropriazione:

The character of Othello carried enormous valence for all black men in the eighteenth century whether or not they married white women [...] In the fifth edition of his narrative published in 1792, the year of his marriage, Equiano ventriloquizes Othello's words to justify his action. Like the Shakespearean hero, he claims that love is the only witchcraft he applied in wooing a Desdemona [...], he protests that his 'round unvarnished tale' is a magical but 'true' tale, and thus by analogy his autobiographical narrative becomes a love letter to the white feminized reader. (Nussbaum 2003: 206)

Al di là della comune capacità di affabulazione e del matrimonio interrazziale, le analogie più significative tra Othello ed Equiano vanno rintracciate soprattutto altrove: nelle loro origini africane, nel riscatto dalla schiavitù attraverso l'adesione a un sistema di valori occidentale, e nelle loro numerose avventure "by flood and field" (I.3.136). In questa ottica, il personaggio di Othello, l'"extravagant and wheeling stranger / Of here and everywhere" (I.1.136-137) che percorrendo rotte presumibilmente transatlantiche approda nelle terre abitate dai "cannibals that each other eat" (I.3.144), può essere immaginato come l'antesignano di quella figura emblematica del *black Atlantic* che è Equiano.

Morrison, da sempre narratrice attenta ai temi della genealogia e della discendenza e ai *topoi* dello spettro e dell'antenato, ha colto l'analogia tra Othello ed Equiano e, per estensione, il nesso tra la tragedia shakespeariana e la storia dello schiavismo negli Stati Uniti d'America. In *D*, l'autrice fa perno su questa corrispondenza e specula sui presunti episodi transoceanici della "travailous history" (I.3.140) di Othello per creare un ponte tra l'Inghilterra della prima modernità – culla del teatro shakespeariano e di fallimentari tentativi coloniali – e l'America prebellica, una nazione in divenire popolata da padroni debosciati e schiavi fuggiaschi; terra potenzialmente meravigliosa e tuttavia dilaniata

dall'orrore di cui gli autobiografi afroamericani hanno fornito testimonianza diretta.

In *D*, la commistione di stupore, meraviglia e orrore che caratterizza tanto i resoconti di viaggio dei primi esploratori del Nuovo Mondo quanto i racconti del *Middle Passage* e della schiavitù, viene ricreata da Morrison nel segmento centrale dell'opera, vale a dire nella narrazione autobiografica di Othello. In questo crocevia testuale, l'autrice lascia convergere elementi formali, tematici e retorici afferenti al genere letterario del *travel writing* e a diversi sottogeneri dell'autobiografia afroamericana. Partendo da una suggestiva aporia dell'ipotesto shakespeariano, Morrison cala il proprio Othello in una dimensione transatlantica, lasciandolo al contempo insinuare nel discorso coloniale eurocentrico della scoperta e della conquista, al fine di sovvertire in modo radicale la strategia retorica per eccellenza dell'autobiografia afroamericana: il sentimentalismo.²⁰⁰

III.2.2 La narrazione di Othello nell'ipotesto shakespeariano tra autobiografia e scrittura di viaggio

Nella tragedia shakespeariana, la componente autobiografica e i racconti di viaggio emergono come elementi distintivi della narrazione del protagonista e dell'immagine di sé che egli desidera proiettare sul proprio uditorio bianco. Nel corso dell'azione drammatica, Othello riferisce informazioni biografiche, avventurose peregrinazioni e circostanze guerresche che restituiscono una visione d'insieme, seppur lacunosa ed enigmatica, della sua vita. Nel primo atto, egli rivela a Iago le sue origini regali e riferisce ai senatori di essere stato iniziato all'arte della guerra all'età di sette anni e di non aver mai cessato di misurarsi sul campo di battaglia, se non nei nove mesi precedenti.²⁰¹ Una quarantina di versi dopo, mentre sostiene la propria difesa dalle accuse di stregoneria rivoltegli da Brabanzio, Othello riferisce brevemente gli episodi che afferma di aver raccontato più e più volte, con dovizia di particolari e accenti vibranti, al padre oltraggiato e

²⁰⁰ Si intende qui la parola 'sentimentalismo' nelle accezioni attribuitegli nell'ambito del linguaggio filosofico, vale a dire "ogni dottrina che risulti caratterizzata dalla prevalente importanza data alla funzione del sentimento nell'economia dello spirito; *significato etico*: teoria che assegna la scelta morale piuttosto al sentimento che all'intelletto; *significato psicologico*: la considerazione del contenuto della coscienza come avente la sua forma originaria e indifferenziata nell'esperienza del sentimento". <<http://www.treccani.it/vocabolario/sentimentalismo/>>. Web. 05 febbraio 2017. Sul sentimentalismo come strategia retorica nell'autobiografia afroamericana, si vedano Andrews 1986, Moody 2001, Fisch 2007 e Pelletier 2015.

²⁰¹ Con ogni probabilità, si tratta del lasso di tempo trascorso presso la corte veneziana, durante il quale ha incontrato e sedotto la giovane Desdemona.

alla donna che ha appena preso in sposa. È in questo celebre monologo che il generale accenna a peripezie belliche e colpi di fortuna, ai pericoli mortali corsi in battaglia, alla cattura da parte di nemici che lo avrebbero venduto come schiavo, al suo riscatto e alla storia dei suoi viaggi e degli incontri con esseri aberranti e mostruosi. Nel terzo atto, Othello narra le sue imprese militari per poi evocare la figura della madre da cui avrebbe ereditato il fazzoletto.²⁰² Nel delirio suicida della scena finale del quinto atto, infine, si sofferma ancora sul suo spessore marziale, sulla lealtà dimostrata alla Repubblica veneziana e sugli atti eroici compiuti contro i Turchi in nome della causa cristiana.

Questi tratti biografici compongono un'immagine imprecisa e parziale della vita di Othello, in cui tuttavia è possibile scorgere l'abbozzo dell'autobiografia di un ex-schiavo. Nel rilevare ciò, s'intende suggerire che una lettura incrociata della tragedia di Othello e di *slave narratives* come quelle di Equiano, Gronniosaw o Cugoano, può rivelare illuminanti sintonie diacroniche e diatopiche tra le opere in questione. La narrazione discontinua di Othello potrebbe essere letta come una sorta di *slave narrative ante litteram* che si apre al discorso coloniale inglese ed europeo, ospitando al proprio interno due figurazioni del diverso tipiche dell'immaginario della prima modernità, i cannibali e gli acefali,²⁰³ la cui menzione lascia supporre che Othello possa aver solcato l'Atlantico, visitato il Nuovo Mondo e vissuto l'esperienza del *first encounter* con le popolazioni native.

La compresenza di dati autobiografici e di *topoi* della scrittura del viaggio e della scoperta all'interno dell'ipotesto shakespeariano non è sfuggita a Morrison. Nel rielaborare la narrazione di Othello, l'autrice tiene conto di entrambi gli elementi, attingendo alle rispettive tradizioni letterarie di riferimento. Nella sua revisione, dunque, *slave narrative* e *travel writing* fungono da dispositivi per veicolare una versione più ampia e particolareggiata di quei "parcels" (I.3.155) della vita di Othello divorati dalle avidi orecchie di Desdemona; Morrison sceglie di dilatare questi frammenti per addentrarsi tanto nelle pieghe del discorso del Moro quanto negli "antres vast and deserts idle" (I.3.141) dell'immaginario del Bardo. Ciò che nella tragedia originale viene disseminato in una manciata di versi sparsi, o compresso e trattenuto nel monologo ellittico della terza scena del primo

²⁰² Sulla provenienza del fazzoletto Othello si contraddice, dichiarando in un primo momento che la madre lo avrebbe ricevuto da una *charmer* egiziana in quanto amuleto (III.4.57-69), per poi asserire che fu il padre a regalarlo alla madre come pegno d'amore (V.2.214-215).

²⁰³ "men whose heads / Do grow beneath their shoulders" (I.3.145-146).

atto, nel dramma di Morrison occupa uno spazio testuale più vasto e compatto, nel quale l'autrice lascia deflagrare i versi di Shakespeare per moltiplicarne e amplificarne gli echi. Nel fare ciò, Morrison ricrea *ex-novo* uno scenario di seduzione e affabulazione che nell'ipotesto shakespeariano è collocato al di fuori dei margini dell'azione drammatica, dove viene liquidato da Iago come un tripudio di "fantastic lies" (II.1.221) e additato da Brabanzio come un coacervo malefico di "drugs or minerals" (I.2.74), "spells and medicines" (I.3.62), "foul charms" (I.2.73), "practices of cunning hell", "mixtures powerful o'er the blood" (I.3.103-05), "arts inhibited and out of warrant" (I.2.79) e, naturalmente "witchcraft" (I.3.65). Nella versione di Morrison, Othello figura come l'abile narratore che dichiara di essere nella tragedia shakespeariana al fine di scagionarsi dalle accuse di stregoneria.

La commistione di realtà e fantasia che caratterizza la narrazione di Othello tanto nel testo originale quanto nell'ipertesto, ricalca uno schema peculiare della scrittura di viaggio del periodo rinascimentale, un genere letterario contaminato dalle tipologie testuali più disparate, marcatamente ibrido, in cui l'attendibilità di chi scrive viene ossessivamente ricondotta al valore inconfutabile della testimonianza oculare e al tempo stesso suffragata da racconti che sconfinano nell'inverosimiglianza.²⁰⁴ Il valore dell'esperienza diretta, l'aver vissuto sulla propria pelle, in senso brutalmente letterale, i fatti esposti nella propria narrazione, è un prerequisito imprescindibile delle *slave narratives* cui gli autobiografi afroamericani dovevano attenersi con rigore prescrittivo; le divagazioni nei territori della mostruosità e dell'antropofagia che paradossalmente conferivano autorità ai resoconti dei viaggi nel Nuovo Mondo, non sarebbero state ammissibili nei racconti di schiavitù, pena la delegittimazione dell'autore. Come interpretare, dunque, tali digressioni da parte di Othello nel testo di Morrison? Se, in Shakespeare, la menzione di cannibali e uomini senza testa espone il protagonista all'accusa di essere un fabbricante di menzogne, in *D* la dissonanza tra il supposto realismo del dato autobiografico e lo sconfinamento utopico in isole di pura finzione narrativa riflette una profonda scissione psichica, nella quale è possibile rintracciare la radice della brutalità di Othello, la cagione dei suoi gesti estremi, nonché il movente della tragedia stessa.

²⁰⁴ Sulle strategie retoriche impiegate nei racconti e resoconti di viaggio della prima modernità, si vedano Fuller 1995, Hulme e Youngs 2002 e Sherman 2002.

III.2.3 La narrazione autobiografica di Othello in Desdemona

In *D*, la narrazione autobiografica di Othello è innestata al centro del testo e occupa tutta la sesta e parte della settima scena. Morrison, dunque, la incastona nel più ampio discorso teatrale in dieci quadri in cui Desdemona, come suggerito dal titolo eponimo, occupa un ruolo preminente. Tale configurazione formale, in cui il nucleo della narrazione risulta incorniciato in un'ampia struttura periferica contenitiva, richiama l'organizzazione testuale dei volumi all'interno dei quali venivano pubblicate le autobiografie degli ex-schiavi, in particolar modo quelle redatte e date alle stampe durante il periodo che ha preceduto la guerra di secessione americana. Affinché le vicende traumatiche, le torture disumane e le crudeltà al limite dell'inverosimile rivelate nelle autobiografie potessero essere ritenute credibili – e con esse coloro che le avevano subite e raccontate – le *slave narratives*, che fossero dettate a curatori bianchi o redatte di proprio pugno da autori neri, venivano corredate da autorevoli apparati: si trattava di prefazioni, lettere o dichiarazioni firmate, in cui note e affidabili personalità, spesso afferenti al movimento abolizionista, garantivano l'attendibilità della fonte e la conseguente veridicità dei fatti esposti. Spesso queste presenze ai margini del testo finivano col sovrapporre la propria voce a quelle dei narratori, intervenendo su aspetti formali e retorici per amplificare la reazione empatica dei lettori. Un'analoga sovrapposizione avviene anche in *D*, poiché la narrazione di Othello, seppur caratterizzata da un io narrante intradiegetico, viene veicolata attraverso la voce della protagonista femminile bianca che assume temporaneamente il sé dell'altro e si appropria delle sue parole facendosene al tempo stesso garante. L'espedito utilizzato da Morrison per dipanare il racconto di Othello consiste, infatti, nel far rievocare a Desdemona i “tales of horror and strange” (36) ascoltati durante il corteggiamento; si tratta di sei unità testuali distinte, più precisamente di quattro storie e due confessioni, che vanno a comporre una narrazione marcatamente ibrida ed ellittica. Le quattro storie sono inanellate in una sequenza serrata e inframmezzate dalla medesima battuta (“And this is what he told”), che funge da strategico *memento* atto a rimarcare lo scarto tra l'io intradiegetico e la voce narrante, tra il passato e la sua rievocazione rituale. Una sottile ma significativa variazione di questo contrappunto (“And this is what he confessed”) introduce la prima confessione, seguita a breve distanza dalla seconda. Come già

accennato, nel riscrivere la narrazione di Othello, Morrison ricorre a elementi formali, tematici e retorici afferenti al genere letterario del *travel writing* e a quello dell'autobiografia afroamericana del primo secolo. Nello specifico, la prima storia e le due confessioni finali recano echi delle testimonianze degli schiavi fuggiaschi, mentre le tre storie centrali ricalcano i resoconti dei primi esploratori delle Americhe. Per tracciare un itinerario sintetico che verrà di seguito dettagliato, si può affermare che la narrazione di Othello si apre come una *slave narrative*, prosegue con tre racconti di terre e genti lontane e ignote e si chiude con una rivisitazione della *black confession narrative*. Il modello dell'autobiografia afroamericana, dunque, sostiene la parte iniziale e quella conclusiva, come si evince già nell'incipit della prima storia:

As an orphan child a root woman adopted
me as her son and sheltered me from slavers.
I trailed her in forests and over sere as she
searched for medicinal plants, roots, and
flowers. She taught me some of her science.
How to breathe when there is no air.

Where water hid in cactus and certain vines.
She worshipped the natural world and
encouraged me to rehearse certain songs to
divine its power. (D 31)

La storia della vita di Othello, come quella della maggior parte degli schiavi nati da stupri perpetrati da padroni bianchi su donne nere, parte da una voragine genealogica, ovvero dall'impossibilità di risalire alle proprie origini e di stabilire con certezza da dove – e soprattutto da chi – si proviene. L'immagine metaforica delle radici – qui evocata *in absentia* dal topos dell'orfano – richiama per analogia il tema dello sradicamento, quella recisione violenta di legami primigeni e viscerali – siano essi con la terra, la comunità di provenienza, la famiglia, o la madre – insita nel vissuto della diaspora e della schiavitù. Tale strappo traumatico spesso si ripete nelle esperienze della fuga e della migrazione, le quali implicano il medesimo senso di smarrimento e di abbandono. Il vuoto dal quale il neonato Othello emerge in *medias res* viene colmato dalla provvidenziale comparsa di una figura femminile che assume su di sé le funzioni materne. Questa madre putativa, che attraverso una trasmissione di tipo orale impartisce all'infante istruzioni di sopravvivenza e che per un breve periodo di tempo riesce a proteggerlo dalla furia schiavista, somiglia alle vecchie balie nere cui venivano affidati i figli delle

schiaive costrette a tornare al lavoro nei campi subito dopo il parto e a separarsi prematuramente dalla prole; nelle loro autobiografie, gli schiavi fuggiaschi fanno spesso riferimento a queste donne che hanno consumato la propria esistenza nell'accudimento di generazioni di bambini afroamericani, spesso in condizioni di assoluto degrado e indigenza.

La madre adottiva di Othello intrattiene uno stretto rapporto, pragmatico e mistico al tempo stesso, con la natura: conosce le proprietà fisiche e metafisiche delle piante, così come i canti rituali che ne sprigionano i benefici influssi, canti che Othello memorizzerà durante il suo apprendistato e che, come si vedrà, gli torneranno utili in altre circostanze. Attraverso la pratica del canto, la madre/sciamana insegna a Othello a evocare il potere divino della natura, consentendogli di ristabilire, su un piano spirituale e simbolico, un contatto intimo e profondo con le radici. Questa connessione, tuttavia, viene presto turbata da un traumatico sradicamento che interviene a estirpare Othello dalla foresta sacra delle origini per trapiantarli in scenari di assoluta brutalità, alienandolo in modo incontrovertibile dai confini rassicuranti dell'infanzia e dell'innocenza:

Yet soon I was captured by Syrians. I lived
with the camels and oxen and was treated
the same. I ate what I could find. It was
a happy day for me to be sold into an
army where food was regular and clothes
respectable. There I learned quickly the art
of arms and the strength of command. In
my first battle, I pointed my childish anger
with a daring completely strange to me. I
was happy, breathless and hungry for more
violent encounters. Only as a soldier could
I excel and turn the loneliness inside into
exhilaration. (D 31)

In questo segmento testuale, Morrison attinge a due sottogeneri dell'autobiografia afroamericana; i primi tre versi, in cui Othello racconta la cattura da parte dei siriani, presentano delle analogie con la *black Indian captivity narrative*, mentre la seconda parte, in cui narra del proprio arruolamento in un esercito salvifico, è una distorsione audace della *black conversion narrative*. La *black Indian captivity narrative* è la versione afroamericana dei racconti di cattura di uomini e donne bianche – esploratori, pionieri, o colonizzatori – che venivano rapiti da popolazioni native e trascorrevano un periodo di prigionia lontani dalla civiltà, spesso patendo la fame e altri supplizi e rischiando la vita, salvo poi

riuscire a fuggire o essere riscattati. Il breve accenno che Othello riserva ai connotati subumani assunti durante la cattività siriana, reca una vaga eco della storia di Briton Hammon, catturato e trattenuto per cinque settimane da una tribù di nativi della Florida, che nella propria autobiografia l'autore non esita a stigmatizzare come "Devils" e "barbarous and inhuman Savages" ([1760] 2001: 6). Tuttavia, la manciata di parole che Othello sceglie per narrare il brusco passaggio dalla libertà alla schiavitù, può anche essere letta come un resoconto asciutto delle condizioni aberranti che per la maggior parte degli schiavi, degradati da sadici padroni a uno stato bestiale, rappresentavano la mera quotidianità. Tale lettura è suffragata dal successivo *turning point* della narrazione, che ancora una volta coincide con un evento ricorrente nella vita degli schiavi: si tratta degli imprevedibili stravolgimenti della sorte – talvolta felici, talaltra disastrosi – connessi al passaggio di proprietà. Nelle *slave narratives*, quando una congiuntura di questo tipo si rivela positiva, il protagonista riceve immancabilmente il conforto della soddisfazione di necessità umane basilari, quali il mangiare e il vestirsi. E cibo e abiti, difatti, vengono immediatamente offerti a Othello nel momento in cui viene venduto come bambino-soldato.

Sotto il profilo narrativo, questo punto di svolta determina una virata verso una variante alterata della *black conversion narrative*, in cui la salvezza di Othello non coincide con la conversione religiosa – come previsto dalle convenzioni del genere –, bensì con una metamorfosi marziale che assume le proporzioni di una rinascita. Sono i ranghi dell'esercito e il mestiere delle armi – non il rassicurante pulpito di una chiesa, né i versetti della Bibbia – a fornire a Othello un'occasione di riscatto che comporta la scoperta esaltante di una virilità dirompente e distruttiva, innescando al contempo la rincorsa compulsiva di mischie e battaglie che esorcizzano l'alienazione, sublimandola in uno stato di perpetua euforia.²⁰⁵

A questo punto, la prima storia si interrompe per cedere il passo alla lunga digressione centrale nella scrittura del viaggio di esplorazione e scoperta e la narrazione – come si vedrà nel paragrafo successivo – devia bruscamente dai "violent encounters" per approdare agli scenari terrificanti e meravigliosi del *first encounter* di Othello con uomini invisibili, aborigeni con le facce piantate nel

²⁰⁵ Notevoli, sotto questo aspetto, le similitudini con Frank Money, il reduce afroamericano della guerra di Corea protagonista di *Home* (2012), romanzo di Morrison pubblicato nello stesso anno di *D*.

petto e amazzoni guerriere. Conclusa la divagazione nei territori del *travel writing*, la narrazione precipita di nuovo nel crudo realismo raccordandosi sul piano formale alla storia iniziale; il tono torna dunque marcatamente autobiografico, ma gli accenti diventano esplicitamente confessionali, con la colpa e il desiderio di espiazione che ne derivano. Nella prima confessione, Othello associa la bramosia di sangue e la libido del combattimento agli effetti allucinatori delle “fresh green leaves” (D 36) somministrate a lui e agli altri soldati e liquida gli stupri di guerra come inevitabili incidenti di percorso che sarebbero inammissibili nell’esercito dell’onorevole Repubblica veneziana, dal quale è stato assoldato solo in un successivo momento. Tuttavia, nella seconda confessione, quello stesso esercito che gli ha offerto un’occasione di salvezza e rinascita viene spogliato di tutto il suo glorioso splendore; il “glint of honor” (D 36) si riduce a un misero abbaglio e la “virtue” (D 36) di quei guerrieri apparentemente retti e giusti si rivela una patina luccicante che, una volta erosa, lascia emergere gli aspetti più deteriori del cameratismo. La virilità incontenibile nel solco della quale Othello ha cercato il proprio riscatto e inseguito la propria libertà, lo ha reso complice di crimini atroci che nelle *slave narratives* vengono tradizionalmente perpetrati dai bianchi sui neri e che, al contrario, nel testo di Morrison, Othello confessa di aver volontariamente compiuto insieme a Iago, ricavandone “shame, yes, but [...] pleasure, too” (D 38), un godimento tutto maschile legato al possesso e all’esercizio indiscriminato della violenza:

Aroused by bloodletting, Iago and I entered
a stable searching for food and drink. What
we found were two women cowering, after
a first glance, they never looked at us again.
They lowered their eyes and whimpered.
They were old, so old. Fingers gnarled by
years of brutal work; teeth random and softly
withering flesh. No matter. We took turns
slaking the thirst of our loins rather than
our throats. [...]
Once sated, we
heard a noise behind us coming from a
heap of hay. We turned to see a child, a boy,
staring wild-eyed at a scene that must have
seemed to him a grotesque dream. [...]
There was a look between us. Before our
decision to do no more harm our eyes met,
Iago’s and mine, in an exchange of secrecy. [...]
The look
between us was not to acknowledge shame,

but mutual pleasure. Pleasure in the degradation we had caused; more pleasure in leaving a witness to it. We were not only refusing to kill our own memory, but insisting on its life in another. (D 37-8)

Lo stupro commesso da Othello e Iago ai danni di due anziane infertili è al contempo un gesto pornografico grottesco e un abuso sessuale del tutto privo di intento ed esito procreativi. Il seme riversato nei grembi delle donne morirà dentro di loro senza generare una prova vivente della violazione. Tuttavia, l'immagine di quei corpi brutalmente penetrati si impianta nello sguardo pietrificato del bambino che assiste alla scena e ne infesta la memoria. In questo segmento testuale, Morrison si confronta con il più noto e celebrato autobiografo afroamericano del canone statunitense, Frederick Douglass; l'ultima confessione di Othello si configura infatti come una versione ribaltata dello stupro inferto alla zia Hester da un padrone feroce in *The Narrative of the Life of Frederick Douglass* (1854).²⁰⁶

I was quite a child, but I well remember it. I never shall forget it whilst I remember any thing. It was the first of a long series of such outrages, of which I was doomed to be a witness and a participant. [...] It was the blood-stained gate, the entrance to the hell of slavery, through which I was about to pass. It was a most terrible spectacle. [...] Before he commenced whipping Aunt Hester, he took her into the kitchen, and stripped her from neck to waist, leaving her neck, shoulders, and back, entirely naked. He then told her to cross her hands, calling her at the same time a d——d b—h. After crossing her hands, he tied them with a strong rope, and led her to a stool under a large hook in the joist, put in for the purpose. He made her get upon the stool, and tied her hands to the hook. She now stood fair for his infernal purpose. Her arms were stretched up at their full length, so that she stood upon the ends of her toes. He then said to her, "Now, you d——d b—h, I'll learn you how to disobey my orders!" and after rolling up his sleeves, he commenced to lay on the heavy cowskin, and soon the warm, red blood (amid heart-rending shrieks from her, and horrid oaths from him) came dripping to the floor. I was so terrified and horror-stricken at the sight, that I hid myself in a closet, and dared not venture out till long after the bloody transaction was over. I expected it would be my turn next. It was all new to me. I had never seen any thing like it before. I had always lived with my grandmother on the outskirts of the plantation, where she was put to raise the children of the younger women. I had therefore been, until now, out of the way of the bloody scenes that often occurred on the plantation. (Douglass 1845: 19-20)²⁰⁷

In questo passaggio, si assiste a una sovrapposizione perfetta tra autore, istanza narrativa intradiegetica e personaggio: il punto di vista del giovane schiavo che,

²⁰⁶ La scena dello stupro raccontata da Othello ricorda anche quella in cui Sethe, protagonista di *Beloved* (1987), viene seviziata dal padrone sotto lo sguardo del marito Halle, il quale osserva senza essere visto.

²⁰⁷ Douglass torna a raccontare l'episodio anche nelle successive autobiografie, *My Bondage and My Freedom* (1855: 176-77) e *Life and Times of Frederick Douglass* (1881: 496-7).

sprofondato in un angolo buio, osserva il corpo martoriato della zia, coincide con quello di Douglass. Il lettore viene chiamato ad allineare il proprio sguardo nella medesima direzione, così come previsto dalla strategia retorica per eccellenza delle *slave narratives*: il sentimentalismo. Il ricordo dell'iniziazione agli orrori più atroci della schiavitù viene evocato attraverso il filtro impressionabile della pupilla di un bambino col quale le lettrici e i lettori bianchi sono chiamati a identificarsi per contattare la parte più vulnerabile di sé; è questo processo di immedesimazione con la vittima nera vessata e impotente a spronare la condanna categorica della condotta dell'oppressore bianco.

In *D*, accade esattamente il contrario: se da una parte Othello, come Douglass, è istanza narrativa intradiegetica, dall'altra il suo punto di vista e il suo ruolo all'interno della narrazione sono diametralmente opposti a quelli del bambino che scorge nella stalla: da osservatore diventa osservato, da schiavo, stupratore, da vittima si tramuta in un carnefice meritevole dell'altrui biasimo e disprezzo. Perché Morrison attribuisce a Othello un crimine tanto cruento e bestiale? Cosa ha motivato un ex-schiavo divenuto – grazie alle sue virtù marziali – generale di un potente esercito europeo e – grazie alle sue capacità di affabulazione – marito di una nobile e giovane veneziana, a compiere uno stupro tanto osceno? Nella decima e ultima scena, è lo spettro di Othello a fornire la risposta a quello di Desdemona, durante il dialogo finale del dramma in cui la questione della discriminazione razziale viene affrontata per la prima volta:

Have you any idea
what it took to get the position I held?
Who sabotaged me, delayed promotions,
took credit for my victories? Who fed
rumors about my intelligence, my virility,
my character? [...]
I was
doubted and deceived at every turn. Why?
Because I am African? Because I was sold
into slavery? Or because I was better than
they? Whatever the reason, I had to prove
myself over and over again. (*D* 51-3)

Quella di Othello è la collera di chi ha logorato la propria esistenza nel bisogno di colmare la distanza tra il pregiudizio e il privilegio, di inseguire una possibilità di sopravvivenza costantemente minacciata dalla propria alterità fisica, di dimostrare il proprio eccezionale valore per conquistare e mantenere una posizione che per altri è un semplice punto di partenza, un diritto di nascita.

L'Othello di Morrison è sì lo spettro di sé stesso, ma al contempo è abitato da quella pervasiva ombra psichica individuata da Fanon (1952), quel complesso di inferiorità che attanaglia l'inconscio dell'uomo dalla pelle scura, esortandolo a sbiancare il proprio volto indossando maschere metaforiche – linguistiche, comportamentali, religiose – per contrastare la soggezione nei confronti della bianchezza. In questa ottica, lo stupro perpetrato da Othello *insieme* a Iago – così come gli sguardi complici, l' "exchange of secrecy" e il "mutual pleasure" (D 38) che i due condividono – si inserisce in un quadro più ampio di assimilazione della cultura dominante. Sotto il profilo narrativo, questo processo di mimetizzazione avviene attraverso l'appropriazione strategica dell'apparato retorico e delle figurazioni simboliche dell'altro, o meglio, del discorso *dell'altro sull'altro*.

III.2.4 Stupore, meraviglia e orrore: la "travailous history" di Othello

L'Othello immaginato da Morrison è un uomo tormentato dalle colpe commesse sotto le armi,²⁰⁸ bisognoso di rimettersi al giudizio di una vergine bianca e di riceverne l'amorevole perdono, il gesto assolutorio definitivo che lo liberi dal male e ne purghi la coscienza. Se, da una parte, questo Othello confessa di essere capace di crimini che nelle *slave narratives* vengono perpetrati dai padroni di schiavi, dall'altra dimostra che l'esercizio indiscriminato della violenza non è l'unico aspetto ad aver mutuato dall'uomo bianco. Nelle tre storie centrali della narrazione, Othello dà prova della sua capacità di raccontare il Nuovo Mondo e le genti che lo popolano proprio come lo hanno raccontato gli esploratori, i pionieri e i colonizzatori delle Americhe; nell'offrire la propria rappresentazione del diverso, Othello mira a costruire, per negazione, un'immagine del sé; ponendo una distanza tra sé stesso e coloro con i quali potrebbe essere confuso, egli tenta di accedere ai privilegi connessi alla bianchezza.

Già nell'ipotesto shakespeariano, Othello afferma di aver conquistato Desdemona raccontandole la storia della sua vita e dei suoi viaggi in terre abitate da "Cannibals that each other eat" (I.3.144), "Anthrophagi" (I.3.145) e "men

²⁰⁸ Per un'utile comparazione, si rimanda di nuovo al romanzo *Home* (2012), in cui il senso di colpa del protagonista per un crimine sessuale contemplato, seppur non commesso, ai danni di una bambina coreana, si intreccia ai temi della mascolinità e della virilità in rapporto alla nerezza, per approfondire i quali si rimanda a hooks 2004a e 2004b, Collins 2005 e Mutua 2006. Sulla mascolinità nell'opera di Morrison dagli esordi al 2006, si veda Mayberry 2007.

whose heads / Do grow beneath their shoulders” (I.3.145-146). Morrison espande e rielabora tali riferimenti per raccontare con parole nuove il *first encounter* di Othello, conservando o eliminando elementi presenti nell’originale e aggiungendone di nuovi; nella sua versione, aleggiavano per la prima volta minacciose e invisibili presenze nemiche (prima storia) e tornano a figurare gli uomini con le facce piantate nel petto (seconda storia), mentre i feroci cannibali vengono rimpiazzati dalle amazzoni (terza storia). Le tre storie di Othello, ben distinte da brusche cesure ellittiche, sono incastonate al centro della narrazione, tra l’incipit autobiografico e le due confessioni finali.

Laddove il racconto iniziale si era concluso sulla terraferma, con la menzione di esaltanti “violent encounters” (*D* 31) in scenari di guerra continentali, la storia successiva inizia in mare aperto, liquido campo di battaglia in cui la nave che trasporta Othello subisce un attacco dalla costa per poi affondare, lasciandolo naufrago in un territorio abitato da creature ostili che non si lasciano scorgere. Ecco dunque che l’azione si sposta di colpo in una zona oltremare, lontana e ignota. Come nella tragedia shakespeariana, l’ambientazione mediterranea si apre a una topografia duale che abbraccia l’Atlantico e che accoglie al suo interno le coste americane e isole caraibiche di colombiana memoria. Raccogliendo una suggestione lanciata da Peter Hulme a proposito di *The Tempest* e delle sue migrazioni postcoloniali, giova notare che, tanto in *Othello* quanto in *D*, “la contrapposizione tra l’Europa e l’Africa tradizionalmente formulata nell’ambito del discorso mediterraneo, viene complicata da un terzo fattore: l’America” (1986: 109). Morrison, in quanto autrice statunitense, coglie e amplifica la dimensione transoceanica di *Othello* e, in quanto afroamericana, ne sottolinea un aspetto scarsamente indagato tanto dalla critica, quanto dai cronisti europei della scoperta e della conquista: il *first encounter* tra gli schiavi africani e le popolazioni aborigene.²⁰⁹ Le isole atlantiche, infatti, oltre a essere il luogo fisico in cui avviene l’incontro tra il Vecchio e il Nuovo Mondo, sono anche, come ricorda Hulme “l’area in cui le popolazioni native sono state rimpiazzate con gli schiavi portati dall’Africa”; inoltre, “la dominante socioeconomica dell’area stessa, vale a dire la piantagione, ha prodotto un’eredità transnazionale i cui effetti sono ancora

²⁰⁹ Nel romanzo *A Mercy* (2008), Morrison aveva già esplorato il tema della convivenza tra coloni europei, nativi americani e schiavi di origine africana nelle colonie nordamericane della fine del diciassettesimo secolo.

tangibili” (Hulme 1986: 5). In *Desdemona*, dunque, la migrazione di Othello si interseca e si sovrappone tanto alla nozione di *black Atlantic* formulata da Gilroy (1993), quanto alle riflessioni sul commercio triangolare e sulla diaspora di George Lamming (1960). Nella revisione di Morrison, Othello – per dirla con Greenblatt – è un “go-between”, una figura che attraversa lo spazio fluido che sta *in mezzo* a due coste, due culture, due lingue diverse, un tramite che, proprio come i testimoni oculari della scoperta del Nuovo Mondo, “diventa il punto di contatto, il mediatore tra ‘noi’ e ciò che si trova lontano dal nostro sguardo” (Greenblatt 1992: 122). Attraverso i suoi racconti, Othello produce per un uditorio europeo – simbolicamente rappresentato dalle avido orecchie di Desdemona – un surrogato orale dell’esperienza somatica dello stupore, indulgiando su una serie di rappresentazioni esotiche finalizzate ad assimilare l’altro nella cultura dominante.

Ma di che tipo di rappresentazioni si tratta? Quali figurazioni artificiose di terre e genti selvagge costruisce e veicola l’Othello di Morrison nelle tre storie centrali della narrazione? Nel suo immaginario alberga una visione duale e ambivalente degli aborigeni che ricalca la netta, consueta *divisione* eurocentrica tra nativi mansueti, ossequiosi e civilizzabili e indigeni inospitali, ostili e feroci. Tale percezione dicotomica delle popolazioni autoctone riflette a sua volta quelle manifestazioni antitetiche dello stupore, vale a dire la meraviglia e l’orrore, messe a fuoco da Greenblatt (1992) in una prospettiva neostoricista. In entrambi i casi, l’identità del nativo viene rimossa da uno sguardo incapace di contemplarla e di contenerla; il soggetto storicamente determinato viene ridotto a oggetto, ad allegoria del diverso da inserire nel repertorio simbolico europeo. Nel ricorrere a tali convenzioni, Othello persegue un obiettivo identitario cruciale (provare di essere simile ai bianchi) attraverso una strategia duplice: da una parte dimostra di vedere l’altro esattamente come lo vedono gli europei, o quantomeno di conoscere i loro schemi di rappresentazione dell’alterità; dall’altra, stabilisce in modo inequivocabile una differenza tra sé stesso e le creature che descrive, approssimandosi così al suo uditorio bianco. Ecco allora che nella prima storia si ravvisano *topoi* ricorrenti nella *Indian captivity narrative*: il naufragio, il terrore della cattura e della morte e, naturalmente, l’inintelligibilità delle tribù locali, che qui assume la forma simbolica dell’invisibilità e della mimetizzazione:

I had heard the people of this place were
invisible. Others said they were not invisible

- they were chamaleons able to assume
The shades they inhabited. They could be
detected only by their smell which meant
in order to encounter their odor, one had
to get close enough to be killed. I chose not
to discover which was true: invisibility or
camouflage. (D 32)

Se a questi nemici invisibili e impalpabili, da cui ci si può solo difendere o fuggire, viene negata ogni possibilità di materializzazione che non sia adattamento funzionale a forme preesistenti o odore di morte, i nativi innocui dell'isola edenica su cui Othello approda nella seconda storia abitano un corpo pseudo-umano, ancorché mostruoso:

There is an island surrounded by a lavender
ocean where fish leap into your boat, or you
can reach into the waves and catch them in
your hand; where trees bear fruit year round;
where birds speak as humans; where the
islanders have no heads and their faces are
settled in their chests. Once, desperate for
food and water, I was cast upon their shores.
Although they laughed at my deformity, at
the hilarity of my own head rising awkwardly
and vulnerably above my shoulders, they
were generous. They fed me and tended to
my needs. All human attributes were theirs
except for one: they could not sing for they
had no throats. When I sang for them the
songs the root woman had taught me, they
crowded about. Tears rolled down to their
waists as they wept their pleasures, it was
difficult to sail away, so awed was I
by their civilization. (D 33)

In questa seconda storia, Othello racconta il suo *first encounter* con la tribù degli Acephali, già menzionata da Plinio nella *Historia Naturalis*,²¹⁰ da John Mandeville nei *Viaggi*,²¹¹ e da Sir Walter Raleigh in *The Discoverie of the Large*,

²¹⁰ Nel libro sesto Plinio menziona gli Antropofagi, mentre nel settimo descrive i Blemmyae come esseri senza testa con gli occhi situati nelle spalle.

²¹¹ Nei suoi *Viaggi*, Mandeville menziona creature antropomorfe mostruose simili a quelle descritte da Plinio, inclusi esseri che mangiano carne umana, con occhi e bocche piantati nel petto. Mandeville sostanzialmente copia da Plinio, attribuendo le caratteristiche degli Antropofagi e dei Blemmyae a una tribù delle isole delle Indie orientali, nel sud-est asiatico. Illustrazioni dei Blemmyae o Acephali sono riportate in alcune *mappae mundi* medievali, proprio ai margini esterni dell'*orbis terrarum*. Antropofagi e Blemmyes situati in Africa compaiono anche in *Decades of the New World* (1555) di Richard Eden, testo inserito nella monumentale antologia di Richard Hakluyt, *The Principall Navigations, Voiages, and Discoveries of the English Nation* (1589).

Rich and Bewtiful Empyre of Guiana.²¹² Queste creature a metà tra l'uomo e la bestia si meravigliano alla vista della testa di Othello, che ai loro occhi piantati nel petto appare come un'appendice anomala.²¹³ Ma al di là della suggestiva difformità iconografica, tale differenza corporea spalanca una voragine comunicativa: l'assenza del collo, sede di quei vibranti canali di raccordo dell'apparato fonatorio che sono le corde vocali, impedisce di fatto l'emissione del suono e l'articolazione del senso. L'isola nella quale Othello approda è uno spazio/tempo accuratamente circoscritto che, se da una parte precede ed esclude pericolosi fraintendimenti, dall'altra preclude ogni possibilità di contatto e di scambio verbale. E infatti, il primo amichevole approccio di questi aborigeni privati del linguaggio e condannati a una svantaggiosa asimmetria, consiste nell'offerta rituale di cibo e acqua, secondo uno schema ricorrente nei resoconti di viaggio europei; i corpi dei nativi sono muti, non possono parlare, ma solo offrire – al limite offrirsi – in quanto privi del collegamento fisico tra il corpo e la mente, tra la fisicità bassa e le facoltà superiori dell'intelletto che consentono di trascendere la componente istintuale per accedere alla parte più nobile dell'essere umano, quella fatta a immagine e somiglianza del modello divino col quale, non a caso, gli isolani sembrano confondere Othello. Ecco dunque che l'uomo arrivato dal mare – o forse, dal cielo – dà prova dei suoi attributi soprannaturali intonando i canti propiziatori imparati da bambino dalla donna/madre/sciamana africana, in un rito di sopravvivenza che ricorda la lezione di Levi Strauss (1958) sul complesso magico-sciamanico; una cerimonia efficace, di grande impatto emotivo, durante la quale, parafrasando Bhabha (1985), la *performance* di Othello si risolve in una sequenza prodigiosa di “*songs taken for wonders*”, vale a dire canti ipnotici che finiscono per incantare chi li ascolta: i nativi, certo, ma anche Desdemona, nella quale evocano il ricordo delle melodie ascoltate dalla defunta balia africana Barbary. Vale la pena ricordare che il racconto dei canti di Othello è parte di una studiata strategia seduttiva orientata a rendere Desdemona *incline*²¹⁴ a

²¹² “They are called *Ewaipanoma*: they are reported to have their eyes in their shoulders, and their mouths in the middle of their breasts, & that a long train of haire growth backward between their shoulders.” (Raleigh 1596: 178).

²¹³ Lo sbalordimento suscitato dall'apparente deformità di Othello è un'eco shakespeariana di quello provato da Caliban al cospetto degli italiani, in particolare di Stefano.

²¹⁴ Così Othello nella tragedia shakespeariana: “This to hear / Would Desdemona seriously incline, / But still the house affairs would draw her thence, / Which ever as she could with haste dispatch / She'd come again, and with a greedy ear / Devour up my discourse” (I.3.146-51).

dare credito alle parole di un uomo che ancora si descrive come retto, inflessibile, saldo nei propri principi e capace di contenersi: un modello di eroismo e virtù marziale ben diverso dallo stupratore delle confessioni successive, un devoto cavalier servente – ricalcato sul Raleigh della *Discoverie* – impegnato a stupire e affabulare una vergine bianca.

Non a caso, il racconto successivo di Othello è interamente dedicato alle amazzoni,²¹⁵ figure mitologiche assenti nell'ipotesto shakespeariano e tuttavia centrali nell'immaginario dell'Inghilterra della prima modernità, tanto da comparire nel resoconto che Raleigh fa del suo primo viaggio nei territori del “large”, “rich” e “bewtiful” – nonché fantomatico – impero della Guiana. Othello non può che suggellare così la sua divagazione nel Nuovo Mondo, con l'evocazione di una tribù di donne sanguinarie che minacciano di cannibalizzare il genere maschile e la cui terrificante presenza precede, giustifica e legittima la profanazione e l'annientamento del corpo femminile che si compiono nello stupro della seconda confessione.

There are armies of women who kill men
in battles so fierce the moon itself hides from
the ribbons of shed blood. They cut off their
right breasts to ease the arrow shots of their
long bows to lethal precision. For this they
are called No-Breast or A-Mazoon and must
remain virgins until after the first time they
kill a man. With male blood they stain their
hair and with his bone they sharpen their
arrowheads. Whole regiments fall before
them. They rule wooded nations and desert
kingdoms. Waters and precious stones have
their names. I have seen them and marveled
at their war skills. (*D* 34)

Se, da una parte, la comunità ginocentrica delle amazzoni – guerriere fiere e autodeterminate che detengono il controllo della propria sfera sessuale antepoendosi al patriarcato – non può che infiammare l'immaginazione di Desdemona, dall'altra essa evoca paure ancestrali nell'inconscio maschile, orrori dai quali Othello è tutt'altro che immune. L'amazzone incarna un prototipo di femminilità incontenibile e incontinente che dispone dell'altro sesso in modo arbitrario, dispotico e brutale e che abdica dalla funzione materna rifiutandosi di

²¹⁵ Sulle amazzoni nel teatro inglese del Seicento e nella cultura inglese della prima modernità si vedano, rispettivamente, Shepherd 1981 e Schwarz 2000.

accogliere e nutrire; è la donna votata alla guerra, dal sesso inaccessibile e dai seni recisi, che anziché sgorgare latte proiettano frecce letali. La compresenza di elementi maschili e femminili in un unico corpo impenetrabile e inintelligibile, provoca un corto circuito simbolico, una paralisi della virilità, un radicale sconvolgimento dell'apparato normativo della condotta sessuale che minaccia l'ordine sociale. Sono dunque le "armies of women who kill men" (*D* 34), e non gli innocui, ospitali e civilissimi isolani senza testa, a innescare quel meccanismo di difesa e attacco che Greenblatt definisce "blockage" (1992: 131), quell'epifania dell'irriducibile diversità dell'altro che porta alla rottura definitiva dell'illusione di reciprocità, legittimando la violazione, il sopruso, la distruzione di ciò che viene artificialmente costruito come moralmente abietto e pericoloso. È necessario spezzare l'incanto della meraviglia per lasciarsi nuovamente stupire dall'orrore inconcepibile del diverso e intraprendere senza ripensamenti quel "path of penetration" (Greenblatt 1992: 135) che ne assicura l'annientamento e ne garantisce il possesso, di cui lo stupore non è che un preludio.

Non sorprende, dunque, che la confessione di Othello della penetrazione brutale di corpi vecchi, aridi e infertili come terre di conquista depredate dalla cupidigia di avidi invasori, avvenga poco dopo l'ammissione della meraviglia suscitata dalle terrificanti gesta belliche delle amazzoni ("I have seen them and marveled at their war skills", *D* 34); e, tutto ciò considerato, non sorprende neanche che Othello si sia potuto macchiare di un crimine tanto osceno, giacché lo stupro è una pratica che rientra non solo nell'esercizio del più becero cameratismo, ma anche in quella logica androcentrica del desiderio coloniale che, attraverso la sua narrazione, egli dimostra di aver così profondamente assimilato. In *D*, la violenza sessuale è un atto deliberato inferto su corpi inermi in un teatro di guerra e, in quanto tale, richiama la connessione ineludibile tra la profanazione del corpo femminile e la penetrazione in un territorio di conquista, come sottolineato da Louis Montrose in un saggio seminale sulla sessualizzazione della Guiana nella *Discoverie* di Raleigh:

The sexual conduct of European men in the New World is sometimes explained away as the unbridled expression of an essential male lustfulness. It might be more useful to understand it as an ideologically meaningful (and overdetermined) act of violence. This violence is impelled by, enacts, and thus reciprocally confirms the imperatives of appropriation, possession, and domination that characterize the colonialist project in general, imperatives that are themselves discursively figured in gendered violence. [...] The topic of sexual conduct can become a point of

convergence for a multiplicity of discourses – among them, gender, ethnicity, nationality, and social estate. (Montrose 195)

Othello e Iago perpetrano lo stupro congiuntamente, in un accesso di depravazione maschile che travalica ogni distinzione razziale, e si compiacciono della presenza fortuita di un testimone muto e inerme, che ai loro occhi appare paralizzato dalla visione di un “grotesque dream” (*D* 38), un po’ come devono essere apparsi i nativi di San Salvador a Cristoforo Colombo durante la lettura di quell’osceno abuso linguistico che è il Requerimiento, o come l’adulto ed emancipato Frederick Douglass ha visto e raccontato il suo sé bambino. Ecco che il cerchio viene a chiudersi, dunque, sul punto di vista diametralmente opposto assunto da Othello nella scena dello stupro, inversione radicale e scioccante che si fa specchio di quel sovvertimento della strategia retorica del sentimentalismo messo in atto da Morrison. Se le tecniche narrative che determinano tale ribaltamento risultano, al termine dell’analisi qui presentata, meno opache, ciò che resta da chiarire sono le motivazioni che hanno spinto l’autrice a restituirci un Othello ben più ferino e feroce del Moro tramandatoci da Shakespeare.

III.2.5 Una sola umanità, due generi

Lo spunto per una proposta speculativa funzionale a illuminare il fondamento concettuale della strategia retorica di Morrison è rintracciabile nel breve monologo di Desdemona che precede la confessione dello stupro:

My husband knew Iago was lying,
manipulating, sabotaging. So why did he
act on obvious deceit? Brotherhood. The
quiet approval beamed from one male
eye to another. Bright, tight, camaraderie.
Like-mindedness born of the exchange of
musk; the buck’s regard of the doe; the mild
contempt following her capture. The wide,
wild celebrity men find with each other
cannot compete with the narrow comfort of
a wife. Romance is always overshadowed
by brawn. The language of love is trivial
compared to the hidden language of men
that lies underneath the secret language they
speak in public. (*D* 37)

La fratellanza che tiene uniti Othello e Iago – e, per estensione, la comunità maschile – è un vincolo saldo, impresso nella fibra muscolare, che incatena gli

sguardi e allinea il pensiero e gli intenti.²¹⁶ È un legame esclusivo che non ammette l'intrusione di un femminile concepito come preda da inseguire, circuire, catturare e annientare. Ciò che Morrison suggerisce attraverso le parole di una Desdemona ormai lucida, ancorché spettrale, è che ogni uomo, a prescindere dal colore della pelle e dall'appartenenza etnica, politica o religiosa, può assumere le sembianze di un "black ram" (I.1.87) che si contrappone vi(ri)lmente a una "white ewe" (I.1.88).²¹⁷ Il cameratismo produce un linguaggio segreto che resta precluso al genere femminile, un idioma inaccessibile che in *Othello* confina la vittima sacrificale – innocente e tuttavia colpevole di aver trasgredito ai precetti paterni – nell'ammonitorio *rigor mortis* di un cadavere gelido e marmoreo, di una lingua immobile che può solo tacere. Ecco allora che, nella propria revisione, Morrison interviene a invertire il segno, a conferire a Desdemona una forma fluida, fluttuante e una voce capace di articolare "words that in earth life were sealed or twisted into the language of obedience" (*D* 14); ed è proprio in queste parole disubbidienti che si concretizzano le trasgressioni retoriche della revisione di Morrison, un gesto orientato non solo a riconfigurare e sconvolgere le convenzioni dell'autobiografia afroamericana, ma anche, come esplicitamente annunciato nel titolo, a mettere in discussione e a ridefinire le dinamiche di genere dell'ipotesto shakespeariano.

²¹⁶ Sulla nozione di mascolinità e sulla sua performatività, si vedano Buchbinder 1998 e Reeser 2010.

²¹⁷ In *D*, tanto la mascolinità bianca quanto quella nera si definiscono attraverso la *performance* di uno stupro razziale. Sul rapporto tra mascolinità e bianchezza nella letteratura afroamericana, si veda Armengol 2014.

IV. Race, gender, and class

IV.1 Harlem Duet

IV.1.1 *Performing stages of resistance to racial surveillance: mobility, minstrelsy, mimicry, and miscegenation*

On 26 June 1996, while Sears was working on the final draft of *Harlem Duet*,²¹⁸ the late African American playwright August Wilson delivered a keynote address at the Theatre Community Group National Conference at Princeton University. Among the predominantly male, white attendees, sat the most influential members of the League of Resident Theatres (LORT), the largest professional association in American theatre. Wilson took the opportunity to remark that, one hundred and thirty-three years after the Emancipation Proclamation (1863), and more than three decades after the Civil Rights Act (1964), skin colour was still a highly discriminating factor in the national theatre industry. He pointed out that only one in sixty-seven LORT venues was committed to producing plays by or about African Americans, a paucity that attested to persisting forms of economic, political and symbolic oppression that could be traced back to slavery. Clearly, the end of *de jure* segregation had not resulted in the advancement of black theatre, because “[t]he economics are reserved as privilege to the overwhelming abundance of institutions that preserve, promote, and perpetuate white culture” (Wilson 495). Twenty years after the speech, Wilson’s words still provide a reasonably accurate description of the racial bias affecting North American theatre, a public domain to which non-white practitioners continue to be denied equal access. In a supposedly post-racial, colourblind society, only 12% of the plays presented across American theatres between 2012 and 2015 were written by black playwrights, while black actors who performed on the Broadway stage in the 2014-15 season, either in plays or in musicals, accounted for somewhere around 15% of roles, a ratio that has seen little fluctuation over the past ten years.²¹⁹

²¹⁸ Hereafter, *HD*. The play was developed between 1995 and 1996 during artistic residencies at the Joseph Papp Public Theatre (New York) and Nightwood Theatre (Toronto).

²¹⁹ Since The Broadway League does not draw up statistics on the ethnic and racial make up of its casts, the Asian American Performers Action Coalition (AAPAC) has tracked demographic data on Broadway performers since its foundation in 2011. Their detailed statistical reports can be accessed on the AACAP website <<http://www.aapacnyc.org/stats-report.html>>.

The situation is not that different in Canada, where in 2015 Matthew Jocelyn, artistic director of Canadian Stage, did not engage a single person of colour in any key creative position for any of the following season's eighteen shows. This happened despite his overt commitment "to push each boundary we encounter to engage our country with the world through the eyes of today's most innovative artists."²²⁰ Drawing on statistical data (Equity in Theatre 2015), Sears argued that Jocelyn's decision reflects a systemic bias affecting the vast majority of North American theatre institutions, whose "tendency is to rely on the non-traditional casting²²¹ of one or two actors of colour per season to address any diversity concerns" (Sears 2016). As a black Canadian citizen born in England to a Guyanese father and a Jamaican mother, Sears embodies the "poly-consciousness" (Clarke 40)²²² of African Canadians, something that is rarely seen in North American theatre.²²³ Notwithstanding Sears' prolonged efforts to spread knowledge of, and give visibility to, the work of African Canadian playwrights,²²⁴ theatre in Canada – as well as in the United States – continues to be mostly by, about, and for white men, largely mirroring white male viewpoints, experiences and concerns. In fact, discrimination in the Canadian theatre industry is directed mainly against people of colour (irrespective of their gender)²²⁵ and women²²⁶

²²⁰ Matthew Jocelyn, "Artistic Directors' Circle". *canadianstage.com*. Canadian Stage. Web. 12 Apr 2016.

<<https://www.canadianstage.com/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=adc>>.

²²¹ Non-traditional casting is an umbrella term that refers to four approaches to racial and gender diversity in theatre: societal casting, conceptual casting, cross-cultural and cross-gender casting, and colourblind casting. Although seemingly fair-minded, non-traditional casting takes an oversimplified approach to racial diversity, leaving aside, as it does, the specificity of black history and black cultural heritage. On non-traditional casting, see Newman 1989, Deboo 1990, Pao 2010, Catanese 2011, P. Anderson 2013, and Thompson 2006 and 2011.

²²² The term 'poly-consciousness' was used by African Canadian writer George Elliott Clarke (2002) to refer to his adaptation of Du Bois' notion of double consciousness to the African Canadian context. In Canada, being black implies not only an awareness of one's own oppression in a predominantly white society, but also a complicated negotiation with African Americanness, which, according to Clarke, is the normative model of blackness in North America.

²²³ In 1987, Sears was the first black woman to explore her diasporic identity on a Canadian stage in *Afrika Solo* (1987). The autobiographical play is an account of her one-year trip in Africa, a transformative and performative journey at the end of which she acknowledges her hybridized identity as African Canadian.

²²⁴ See Sears' biographic profile in V.2.1.

²²⁵ According to a statistical report drafted by Rebecca Burton for the Playwrights Guild of Canada, in the 2004/2005 season "playwrights of color made it into the main-stage repertoires only 9% of the time" (Burton 17).

²²⁶ According to a report drafted by Equity in Theatre (EIT) in April 2015, "although women form the majority of theatre school graduates, support workers, and audience members, when it comes to key creative roles in Canadian theatre, their numbers diminish substantially, dropping below 35%. For example, women form 50% of Playwrights Guild of Canada's membership, but they do

(especially if they are non-white). As Gayatri Chakravorty Spivack put it when discussing the subaltern condition within colonial settings, “[t]he question of ‘woman’ seems most problematic in this context. Clearly, if you are poor, black, and female you get it in three ways” (Spivack 1988: 282). Spivack’s insight is particularly germane to any discussion of the multiple systems of oppression that operate in the white, male-dominated arena of North American theatre where, if the black man and “the white woman [are] seen to be two steps removed from the power, [...] the Black woman is three steps removed” (Carroll 124), due to her race, gender, and class.

It is often said that theatre holds a mirror up to the society that produces it, relying, as it does, on the gaze of the spectator, be it complacent or “oppositional” (hooks 1992). Bearing in mind the impact of intersectionality (Crenshaw 1983; Carastathis 2014) on the North American stage, as well as the mirroring function of theatre, three preliminary remarks can be posited that pave the way for an analysis of intersecting oppressions, racial surveillance and resistance practices in Sears’ *HD*. Firstly, the scarcity of opportunities of self-representation for black theatre artists in North America mirrors persisting forms of overt and covert discrimination that affect society at large. Secondly, theatre is a realm of symbolic representation where racial segregation can be enacted or resisted through the representation and the subversion of racial stereotypes respectively. Thirdly, the simultaneous act of watching and being watched underlies both theatrical performance and – as Foucault (1975) pointed out writing on disciplinary power – surveillance activities, including those aimed at maintaining white privilege by exerting control over non-white subjects.

It is no coincidence that the laws enacted in the southern United States during the Reconstruction period in order to enforce white hegemony by policing and punishing black bodies were named after Jim Crow, a popular nineteenth-century minstrel show character recognizable by his ill-fitting clothes, giant lips and eyes, awkwardness, nonsensical chatter, and foolish laughter. Played mostly by white

not account for even one quarter of the nation’s produced playwrights (the numbers for women of colour are lower yet), and rates of representation are regressing rather than improving over time” (EIT 6). The greatest disparity in gender equity occurs in the playwright category. According to Playwrights Guild of Canada’s Annual Theatre Production Survey for the 2016/17 season, out of 804 productions, 64% were written by men, 26% by women, and 10% by mixed gender partnerships.

actors in blackface,²²⁷ Jim Crow “perfectly fulfilled the racist phantasy because it was nothing less than blackness under complete white control [...], blackness excreted from the (white) social body in the shape of a minstrel” (Desmond and Emirbayer 2016: 283). However, the lazy, ignorant, and subservient Jim Crow was not the only stereotype that purported to represent authentic black American life. In fact, since its inception racial segregation relied on controlling images applied to both black men and women that originated during the era of legalized slavery. These “iconic representations” (L. Anderson 1997: 8) were subsequently used to keep anti-black sentiments alive in a racist society where the symbolic, political and economic dimensions of oppression mutually sustained and reinforced one another. In order to prevent racial and social mixing, certain assumed qualities were associated, both discursively and visually, with black people, and used to construct models of black and white masculinity and femininity that justified ongoing surveillance, subordination and segregation. The harmless, loyal and sexless stereotype of mammy, for instance, legitimized the exploitation of black women in care-related work, especially childrearing and housekeeping.²²⁸ On the other hand, the promiscuous Jezebel type allowed white men to disguise domestic violence, sexual assault and rape behind a mask of mutual consent. Conversely, black men were routinely associated with the oversexed Black Buck,²²⁹ an “intimidating stereotype of virility, savagery, and power that kept miscegenation laws on the books until 1967 [...] and was used to justify countless lynchings” (Taylor and Austen 8). These racialized gender templates fostered the dichotomy between sexually charged black bodies and their restrained white counterparts. In this discursive configuration, civilized white men had the duty to protect the female white body from the sexual threats posed by savage black men, a gesture which also preserved the body politic of the American nation from the danger of miscegenation. The reality, however, was strikingly different, since “affluent white men typically enjoyed access to the bodies of all women and removed other men from sexual competition”, while “[b]lack women’s sexuality found no protections” (Collins 2000: 144) at all.

²²⁷ The character of Jim Crow was first performed in the early 1830s by white actor Thomas D. Rice in blackface.

²²⁸ Due to their class status and racial identity, rich white women occupied a position of power that allowed them to delegate time-consuming tasks to a black female labour force.

²²⁹ In minstrel shows, the stock character of the Black Buck was also known as Stagolee or Nat.

Therefore, the myth of the white man's burden as well as the cult of true womanhood were grounded on discursive practices and binary oppositions that relied on sexuality as a "conceptual glue [to] bind intersecting oppressions together" (Collins 2000: 145), and to perpetuate patterns of exploitation and segregation.

According to civil rights lawyer Michelle Alexander, the set of mutually reinforcing misconceptions contained within white hegemonic discourse during the Reconstruction "proved far more durable than [slavery], the institution that gave birth to it" (Alexander 26). Today as in the past, racial stereotypes have been instrumental in maintaining a racial caste system that, drawing on the rhetoric of security to justify intrusive surveillance practices, fosters both white economic privilege and black exclusion. In her book *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*, Alexander explains that the American racial caste system has been "tailored to the needs and constraints of the time" (Alexander 16). It first evolved from slavery to segregation, and then, when overt racism was banned from institutional discourse in favor of a race-neutral language, it morphed into mass incarceration, "a stunningly comprehensive and well-disguised system of racialized social control that functions in a manner strikingly similar to Jim Crow" (Alexander 4), damning, as it does, large segments of the African American population to permanent second-class citizenship. In a previous study, Christian Parenti (2003) had already argued that the history of surveillance in America dates back to slavery, an institution that relied on the social construct of race for its very subsistence. Therefore, surveillance in America is inherently racialized and racializing. According to Simone Browne (2012), racial surveillance is a set of security-oriented activities grounded in othering discourses and practices that structure relations and institutions upon the social construct of race, thus reifying boundaries and borders along racial lines, and making the discriminatory treatment of people of colour not only acceptable, but also legitimate. From settler colonialism to the so-called post-racial era, this kind of surveillance has been a thread which has run through American history. In the antebellum South, plantation owners relied on a system based on written slave passes, organized patrols, and wanted posters for runaways to keep potentially rebellious or fugitive slaves in check (Parenti 2003), while black women were subjected to gender-specific forms of racial discipline through domestic abuse,

sexual assault and rape. When slavery was abolished it actually continued in disguise, as thousands of black American men were re-enslaved through perfectly legal means such as the convict lease system and the chain gang system (Blackmon 2009). New ways of controlling black bodies were devised or periodically revised, so as to prevent African Americans from crossing physical, social, economic and political boundaries, and to continue to exploit them as a free labour force. Among the legal and illegal security measures adopted after the Civil War to watch, discipline and punish people of African ancestry, were segregation and anti-miscegenation laws, disenfranchisement, exclusion from public office, unequitable treatment in the criminal justice system, lynching, as well as segregated schools to ensure that a quality education for blacks remained the exception rather than the rule.

Concomitant with these surveillance practices – most of which figure in Sears’ *HD* – different strategies of resistance have emerged over time as African Americans have come to terms with the material and psychological repercussions of white panopticism. As Parenti has pointed out, “if domination, control, and bureaucratic organization are ubiquitous, then so too are the counterforces of resistance, protest, sabotage, non-cooperation, and liberty” (Parenti 11). However, strategies of resistance such as black minstrelsy and mimicry – not to mention interracial relationships – trigger ambivalent feelings, reactions and frictions among the African American population, because they are seen by some of its members as the result of automated forms of bio-political power such as self-regulation, self-monitoring and self-discipline. In other words, some argue that those who willfully resorted to these strategies in order to defy and elude racial surveillance, have simply internalized the white gaze and conformed to it, instead of casting “the displacing gaze of the disciplined” (Bhabha 1994: 127) towards the dominant face of power.

In *HD*, a theatrical appropriation of Shakespeare’s *Othello* that “explores the effects of race and sex on the lives of people of African descent”²³⁰, Sears casts an oppositional gaze towards a long-lasting tradition of white actors playing Othello

²³⁰ Sears, Djanet. “nOTES oF a cOLOURED gIRL: 32 sHORT rEASONS wHY i wRITE fOR tHE tHEATRE.” Preface to *Harlem Duet*. Toronto: Scirocco Drama, 1997, p. 14. Hereafter, *Notes*. All subsequent citations in the text appear in brackets.

in blackface,²³¹ and puts black women and their side of the story at center stage, thus countering their double invisibility (Spivack 1988) through the highly visible vehicle of theatrical performance. In “nOTES oF a cOLOURED gIRL: 32 sHORT rEASONS wHY i wRITE FOR tHE tHEATRE”, her preface to the published version of *HD*, Sears asserts her desire to fulfill a theatrical dream, “[a] dream that one day in the city where I live, at any given time of the year, I will be able to find at least one play that is filled with people who look like me, telling stories about me, my family, my friends, my community” (*Notes* 14).²³² By acknowledging that she “must write to save [her own] life” (*Notes* 15) from the detrimental effects of structural racism and symbolic violence, Sears aligns her work with that of other black North American women writers who have used theatre as a “safe space” (Collins 2000: 121) to disrupt racial stereotypes by creating more authentic representations of black men and women on stage.

The play is set in three different historical periods – the early 1860s, 1928, and 1996 – all featuring a black couple whose union is disrupted by the man’s interracial desire for a white woman. In the same theatrical space, four different stages of resistance to racial surveillance are juxtaposed: mobility, black minstrelsy, mimicry and miscegenation. Albeit diachronically distinct, the first three rely on racial performativity, while all four are animated by the desire to either “enter the Whiteness” (*HD* 91) or partake of the privileges connected to it. Within the counter-discourse of Sears’ play, however, they are also experienced as sites of insubordination and emancipation where black men can start to claim an autonomous identity for themselves, whereas black women, due to the gender specific implications of their oppression, have to resort to different strategies.

²³¹ The play originated as a response to the 1965 film adaptation of *Othello* starring Sir Laurence Olivier in blackface. Sears saw the film at the age of eleven while she was still living in London. She mentions the episode in her preface to *HD*: “As a veteran theater practitioner of African descent, Shakespeare’s *Othello* had haunted me since I first was introduced to him. Sir Laurence Olivier in black-face” (*Notes* 14)

²³² Sears’ statement is reminiscent of Du Bois’ ideas on African American theatre: “The plays of a real Negro theatre must be: 1. ‘about us’. That is, they must have plays which reveal Negro life as it is. 2. ‘By us’. That is, they must be written by Negro authors who understand from birth and continued association just what it means to be a Negro today. 3. ‘For us’. That is, the theatre must cater primarily to Negro audiences and be supported and sustained by their entertainment and approval. 4. ‘Near us’. The theatre must be in a Negro neighborhood near the mass of ordinary Negro peoples” (Du Bois 1926). Sears’ words also chime with Wilson’s 1996 keynote address at the Theatre Community Group National Conference at Princeton University, subsequently published as “The Ground on Which I Stand” (1997).

In the scenes set in the early 1860s, Him and Her are two nameless slaves in a southern plantation in Harlem, Georgia. In an attempt to escape perpetual exploitation and achieve full freedom and rights, they plan to flee to Canada via the Underground Railroad, but their mutual dream goes awry when the *Othello* paradigm infiltrates the story. Him decides to stay with Miss Dessy – the mistress he has fallen in love with – while her father goes fighting the Civil War in the Confederate Army. Him abandons the plans for escape he shared with Her due to his desire for a white woman. As Frantz Fanon wrote in *Black Skin, White Masks* (1952), “[f]or the black man there is only one destiny. And it is white. Long ago the black man admitted the unarguable superiority of the white man, and all his efforts are aimed at achieving a white existence” (Fanon 1952: 178). In his attempt to achieve vicarious whiteness through the protection and affection of a white woman, Him is lynched and hanged, and Her, holding his dead body in her arms, is left to explain his tragic destiny in Fanonian terms:

HER: (*Caressing him*) Once upon a time, there was a man who wanted to find a magic spell in order to become White. After much research and investigation, he came across an ancient ritual from the caverns of knowledge of a psychic. “The only way to become White,” the psychic said, “was to enter the Whiteness.” And when he found his ice queen, his alabaster goddess, he fucked her. Her on his dick. He one with her, for a single shivering moment became... her. Her and her Whiteness. (*HD* 91)

Him’s desire for a white woman proves to be lethal in an age when interracial relations are labelled as miscegenation, a danger that had to be avoided by policing racial boundaries in order to maintain the homogeneity of racial groups. Him receives the ultimate punishment of death precisely because he dares to cross the ultimate boundary of the white female body – the most secured and surveilled stronghold of white patriarchy. It would be well to stress here that in Shakespeare’s *Othello*, Desdemona, the “fair warrior” (II.1.179) who managed to elude her father’s surveillance to marry a black man, is finally killed by her very husband. In Shakespeare’s Venice – that is, in early modern England – a white woman’s desire for a black man, her self-reliance and self-determination, are tantamount to *hubris*, an unforgivable slight for which she deserves to be spectacularly punished with a tragic death at the hands of “an extravagant and wheeling stranger” (I.1.134-35) who in the course of the play is also labelled a “black ram” (I.1.87) and “a Barbary horse” (I.1.109). In the late nineteenth-

century America represented in *HD*, when two heavily surveilled and policed entities such as a black man and a white woman clash, the harshest punishment is reserved to the man, while the woman is instrumentally portrayed as a fragile creature who needs to be protected at any cost.²³³ Sears' reversal of the victim/perpetrator paradigm is noteworthy, as it entails a significant departure from the source text and foregrounds its relocation to an American racist context where lynching is legitimized through an act of symbolic juxtaposition between the vulnerable white woman as potential prey and the hypersexualized black man as quintessential predator.

In the 1928 section, Him and Her become He and She, a black minstrel and a black woman living at the height of the Harlem Renaissance. The shift from object to subject pronouns signals their progress towards subjectivity and their struggle to be acknowledged as fully human, as well as American citizens entitled to full civil rights and equal opportunities. In an effort to overcome what Wilson referred to as “vestige of slavery”, “abuse of opportunity”, and “truncation of possibility” (Wilson 1996: 495), He uses black minstrelsy to his own advantage, that is, to gain access to the otherwise closed arena of mainstream American theatre. In their controversial study on black minstrelsy, Yuval Taylor and Jake Austen (2012) argue that blackface was a “two edged sword” (49) for black performers. On the one hand, it was “demeaning, in that it painted them as figures of ridicule”, while on the other hand it was “liberating, in that it enabled them to escape the oppressive strictures of racist America while on stage” (49). In line with Bhabha's notion of the stereotype as a “complex, ambivalent, contradictory mode of representation” (Bhabha 1994: 100), Taylor and Austen maintain that “rather than simply reenacting stereotypes invented by whites, blacks used these stereotypes to momentarily liberate themselves and their audiences from white oppression” (Taylor and Austen 2012: 20). In *HD*, the character of He distinguishes himself as an extremely skilled black minstrel of the Bert Williams²³⁴ type, or, as he says of himself, “of Ira Aldridge stock” (*HD* 99), in order to prove that he can be cast in major Shakespearean roles. While He

²³³ David Wark Griffith's 1915 film *The Birth of a Nation* is a blatant example of this patriarchal attitude.

²³⁴ Bert Williams (1874-1922) was the most famous American black minstrel and vaudeville star of the late nineteenth and early twentieth centuries.

willingly embraces minstrelsy, signifies on it, and uses it as an empowering professional opportunity to earn both money and popularity, She – a blues singer who embraces racial and sexual difference and puts them at the core of her art – regards it as a humiliating show in which dehumanizing stereotypes of blackness are offered to the white gaze for mere entertainment. After all, derision is just another way to instill discipline. The divide between He and She widens when he tells her that he has fallen in love with a white actress who has offered him to play the role of the Prince of Tyre in Shakespeare’s *Pericles*. History repeats itself, although in significantly different ways. Instead of being lynched as Him in the 1860s section, He is killed by She, who ends up cutting his throat with a razor. He dies in the very dressing room where he used to cover his face with clownlike greasepaint, turning his lips and eyes into giant cartoon features while dreaming of playing Hamlet and Othello in mainstream theatre circuits. He gets punished for his *hubris*, but the perpetrator of the punishment is neither the Ku Klux Klan nor a violent white mob, but a black woman. By betraying her with a white actress to gain access to white power, She feels that He has denied their common cultural roots, as well as betraying both their community and their ancestors. Through this further, revisionary reversal of *Othello*’s tragic finale, Sears conjures up a blues portraiture (Gussow 2008) of a bold blueswoman with a “capacity for violence”, thus articulating the “differing interests of black men and women [...] within the context of urban social relations” (Carby 477, 472), as well as the struggles in power relations that stem from the African American great migration. As noted by Jerry Wasserman, in the final lines of the monologue that She delivers after the murder, Sears quotes from “Tain’s Nobody’s Bizness If I Do”, a famous blues song first recorded by Bessie Smith in 1923 and subsequently covered by Billie Holiday in 1949:

SHE: Deadly deadly straw little strawberries it’s so beautiful you kissed my fingers you pressed this cloth into my palm buried it there an antique token our ancient all these tiny red dots on a sheet of white my fingernails are white three hairs on my head are white the whites of my eyes are white too the palms of my hand and my feet are white you’re all I’d ever and you my my I hate Sssshh. Shhhhh Ok. Ok. Ok. I’m OK alright don’t don’t don’t don’t my eyes on the shadow sparrow my sense in my feet my hands my head shine the light there please scream no sing sing (*SHE tries to sing.*) and if I get a notion to jump into the ocean, ain’t nobody’s business if I do do do do If I go to church on Sunday then shimmy down on Monday t’ain’t nobody’s business if I... (HD 72) [*emphasis added*]

According to Wasserman, by singing this song She “asserts identification and solidarity with a tradition of [...] independent black women blues singers, women who don’t apologize for being black and strong” (Wasserman 2009: 53).

The classic blues themes of love, jealousy, betrayal, male infidelity, and female rage, as well as the thread of intraracial conflict recur in the 1996 section of the play where Othello (a newly appointed Professor at Columbia University) and Billie (the black wife he left for Mona, a white colleague) are coping with “the fact of blackness” (Fanon 1952: 82) in widely different ways. While Billie holds on to her black, female identity, Othello – who used to share her separatist views when they were married – has come to dismiss both his colour and his roots and has adopted an integrationist attitude. He defines himself as “a very intelligent, very employed [...] middle class educated man” (*HD* 71, 73) whose culture is rooted in Wordsworth and Shaw, someone who has no connection with Africa, the Middle Passage and slavery. He claims “at a deeper level we’re all the same”, and accuses Billie of being unable to “see beyond my skin” and “hear my educated English” (*HD* 73). In line with Fanon’s notion of language as a “key that can open doors” (Fanon 1952: 25), Billie sees Othello’s academic achievements as the result of mimicry, a practice that entails the imitation of the linguistic and cultural norms of the dominant class to gain access to the power its privileged members hold on to. In fact, she describes Othello as a “black man afflicted with Negrophobia [who] refers to other Blacks as ‘them’” (*HD* 66). In doing so, she refuses the idea that mimicry can be “at once resemblance and menace” (Bhabha 1994: 123), as Bhabha remarked with reference to the ambivalence of dominant discourses. By successfully appropriating white discursive practices to his own advantage, Othello is, in fact, exploiting what Bhabha sees as the subversive potential of mimicry. As it turns out, Othello uses “knowledge [...] that distant thing I know nothing of, but yearn to hold for my very own” (*HD* 73), to occupy a prominent position in a prestigious academic institution, and he does so by clinging on to his desire for a white woman. Here, no corner of the Foucauldian power-knowledge-desire triangle is left unexplored, nor are the intersections of race, gender and class in terms of identity politics and self-discipline overlooked. If, on the one hand, Othello can pride himself in saying “I am not my skin. My skin is not me” (*HD* 74), Billie objects by insisting that “skin holds everything in”

(*HD* 44), and reminds him how crucial it proves to be when it comes to security issues and surveillance practices:

BILLIE: (*Quietly at first.*) Yes, you can forget it, can't you. I don't have that... that luxury. When I go into a store, I always know that I'm being watched. I can feel it. They want to see if I'm gonna slip some of their stuff into my pockets. [...] When I hear about a crime, any crime, I pray to God the person who they think did it isn't Black. I'm even suspicious of the word Black. [...] While Susan Smith... She blamed some imaginary Black man for the murder of her two boys and that's why authorities didn't suspect her for nearly two weeks. Stopping every Black man with a burgundy sedan from Union, South Carolina, to the Oranges of New Jersey. And you're still wondering what made her do it. What was she going through to make her feel that this was her only way out. (*HD* 56, 75)

Billie's point here is quite clear. When it comes to disciplinary power, security, surveillance, and the criminal justice system, the "way out" (*HD* 75) is heavily dependent on skin colour. In *HD*, Sears pinpoints gender as an additional layer in the African American struggle for subjectivation and against discrimination, and she does so by showing that, while black men can resort to mobility, (black) minstrelsy, mimicry and interracial sexual relations to defy and elude different kinds of white surveillance, these strategies are either not practicable or less effective for black women. They must, therefore, find other "ways out" of the economic, political, and symbolic prisons they have been confined to not only by the white gaze, but also by the gaze of men, irrespective of their position on the colour line.

IV.1.2 Intraracial conflicts and class struggles: black women and black men in Harlem Duet

Throughout the twentieth century, controlling images of blackness that had originated in nineteenth-century minstrelsy continued to circulate in both cultural and public discourses, thus reinforcing stereotypes about African Americans. As countless Mammies, Jezebels, tragic mulattas, Aunt Jeminas, Uncle Toms, Jim Crows, Black Bucks, coons, and tricksters repeatedly made their appearance on stage and screen, black playwrights engaged in a sustained effort to replace such "iconic representations" (L. Anderson 1997: 8) with more authentic black characters that better represented the broad spectrum of African American life. Countering stereotypical images has contributed to undermine dominant ideas about black femininity and masculinity that have legitimated white supremacy

since the days of legalized slavery. Considering the pivotal role of symbolic representation in upholding intersecting systems of domination and oppression, today as in the past “[t]he creation of alternatives to the icons is not merely an aesthetic exercise, but part of greater cultural and political resistance to anti-black racism” (L. Anderson 1997: 122). Since the second decade of the twentieth century, resistance to the racist stereotypes produced within white hegemonic discourse has been the driving force behind black women’s theatrical expression. Starting from Angelina Weld Grinké’s play *Rachel* (1920), an increasing number of women playwrights of African descent have written plays that depict black women and men more accurately, thus challenging the racist and sexist images created by the dominant culture.

As a theatre artist who has endeavored to portray the variety of black experience in North America, Sears is part of a tradition of black women playwrights who have resisted monolithic stereotypes by representing blackness as a “multisided sculpture, with many faces on it”.²³⁵ In *HD*, Sears gives life to four male characters (Him, He, Othello, and Canada – Billie’s father) who confute the racist idea of the hypersexualized black man. Furthermore, she counters the “mammy-mulatto-jezebel trio” (L. Anderson 1997: 120) by creating two alternative triads, the first made up of three diachronic or genealogical personifications of the same female character (Her in the early 1860s, She in 1928, and Billie in 1996), and the second comprising Billie, her sister-in-law Amah, and her landlady Magi. These diversified characters enable Sears to explore different kinds of intra- and interracial conflicts that originate in the gender-specific surveillance practices to which black men and black women have been respectively submitted from chattel slavery to the present. The tensions and friction between the characters reveal how systemic racism has affected blacks in their dealings with one another, especially within the context of heterosexual relationships, while affective bonds based on mutual commitment, respect and racial solidarity are posited as empowering resistance strategies against internalized racism, sexism and classism.

The sisterly bonding between Billie, Amah and Magi, for instance, provides a “womanist” space of shared recognition and understanding where, through serious

²³⁵ See interview with Sears in V.2.2.

or humorous daily conversations, the three women can voice their respective struggles, receive comfort and affirm one another's identity. "What I liked about Billie, Amah, and Magi", says Sears, "is that they were different from each other. They were at different stages of their reproductive lives, and they would have different kinds of relationships with black men. Even though they were representations, they felt like actual people on a stage, or versions of human beings".²³⁶



Karen Robinson (Billie) and Barbara Barnes-Hopkins (Magi) in *Harlem Duet*, 2006. Photographer: David Hou.

From the very opening of Act One, 41-year-old Magi expresses her yearning for a steady, sexual and loving relationship with a black man, as well as for a family of her own. She also signals her discontent at not having either of these things. Over the course of the play, she repeatedly talks of her relationship failures to Amah and Billie, who lend an attentive ear to their unfortunate, yet deeply ironic, friend. In her various attempts to find a life partner, Magi has met very different, but equally unreliable black men, who have either disappointed, betrayed or deserted her. Thus, she has ended up alone, coping with a sense of rejection that she tries to make sense of by confiding in her female friends. "I look at my life", she tells Amah in a moment of depression, "I'm more than halfway through it, and I wonder, what do I have to show for it?" (*HD* 39). Despite feeling low on the scale of desirability, Magi continues to express hope that one day she will be married to a good black man who will satisfy her craving for motherhood:

²³⁶ *Ibidem*.

MAGI: Sun up in Harlem. (*She spots the postman*) Morning Mister P.! Don't bring me no bill now – I warned ya before, I'm having a baby. Don't need to get myself all worked up, given my condition... I'm gonna have me a Virgo baby, makes me due 'bout this time next year... I can count. I just haven't chosen the actual father/husband candidate as yet. Gotta find me a man to play his part. I wanna conceive in the middle of December, so I've booked the Convent Avenue Baptist church for this Saturday. The wedding's at three. You sure look to be the marrying kind. What you up to this weekend, yourself sweetness? Oh well then, wish your wife well for me. (*HD 24*)

When Canada, Billie's father, unexpectedly enters the scene at the very end of Act One, Magi's hopes of finding a soulmate are rekindled. The empathy and growing intimacy between the two become manifest halfway through Act Two, when Magi shares a family memory that uncovers a legacy of seduction and rejection, as well as recurring patterns of physical and emotional abuse that run through her ancestral line:

CANADA: So you've lived here all your life?

MAGI: And my mother before me, and her mother before her. My great grandmother, worked for the family that lived here, most of her life. She never married, but she had two children by the man she worked for – seems his wife never knew they were his. One brown baby looks just like another to most White folks. And when the wife died, my great grandmother just stayed on. Everybody thinking she's just the maid, but she was living like the queen of the manor – him being her babes' father and everything. And his other children were all grown by then. So when he died, he left everything to his White children, 'cept this house. He left it in my grandmother's name, and it's been in my family ever since. (*HD 95*)

As a young black woman working for a wealthy white New York family at the turn of the twentieth century, Magi's great grandmother found herself at a critical juncture where individual and political oppression meet. Although slavery in New York State had been abolished in 1827, blacks continued to be relegated to positions of servitude, experiencing *de facto* racial segregation, an early form of Jim Crow that had already begun in the North “as an effort to prevent race-mixing and preserve racial hierarchy” (M. Alexander 30). Those blacks who had journeyed to freedom in the North soon found themselves subjected to alternative forms of economic and political domination. As Matthew D. Lassiter has argued, Southern exceptionalism was nothing more than a myth, since there were plenty of laws that disciplined and punished people of colour in the North. This

peculiarly Northern hypocritical attitude towards Southern slavery resonates in Magi's speech. Her memory of her great grandmother's concubinage aggravates a collective sore spot, in that it calls to mind how master/slave relationships were perpetuated through the control of black women's sexuality in the private as well as in the public sphere. In fact, stereotypes such as the sexually promiscuous Jezebel were publicly circulated so as to mask the power differential between white men and black women, and to provide the illusion of consent regarding abuses that occurred within domestic walls. As Barbara Omolade has argued, "[w]hite men used their power in the public sphere to construct a private sphere that would meet their needs and their desire for black women, which if publicly admitted would have undermined the false construct of race they needed to maintain public power" (Omolade in Collins 2000: 145). In a racist context, public disclosure of domestic abuse at the hands of white men could expose poor, underprivileged black women to further acts of violence. Therefore, their sexual oppression was embedded in, and reinforced by, a culture of dissemblance that fostered automated forms of self-monitoring and self-discipline, namely, silence. Self-censorship was further induced through laws that banned interracial marriage and rendered the mixed-race offspring of black mothers propertyless, thus ensuring the conservation of white capital. The historical relationship between white men and black women, therefore, has been one of legal, but not sexual rejection, a relationship that has reinforced the subaltern condition of African American women. However, "to characterize interracial sex purely in terms of the victimization of black women would be a distortion, because such depictions strip black women of agency" (Collins 2000: 176). As Patricia Hill Collins has argued, even though "few delusions of enjoying the privileges attached to white male power have existed among black women, [...] some of them successfully cut bargains with their masters" (Collins 2000: 176), thus securing a share of white male capital for themselves and for their descendants.

If at the dawn of the twentieth century Magi's great grandmother had to figure out how to get economic security from sexual exploitation, a hundred years later African American women are faced with different challenges, as new ways of preventing them from overstepping social and economic boundaries have been devised. Since the post-World War II period, black women have won increasing autonomy and they have been able to counter sexual objectification. However,

bureaucracy has emerged as an important feature of the disciplinary domain of power and a major mechanism of surveillance aimed at thwarting their talents and ambitions in order to continue to exploit them as low-cost labour force. In *HD*, 33-year-old Amah expresses her frustration to Magi, whose premises she intended to rent to open a hairdressing salon. As she explains to her older friend, she is forced to postpone her entrepreneurial project for bureaucratic reasons:

AMAH: Oh, I can't rent your ground floor. They won't give me any insurance 'cause I don't have a licence. And I can't get a licence until I get a cosmetician's certificate. And I can't get a cosmetician's certificate until I finish this two-year course on how to do White people's hair and make-up. I told them ain't no White people in Harlem. I'd learn how to do work with chemical relaxers and Jheri curls. Now, I do dreadlocks. And do they teach that? Oh no. They're just cracking down on people who do hair in private homes – something about lost tax revenues. I don't know... I want my own salon so bad I can taste it. (*HD* 26-7)

Amah's dream gradually turns into a nightmare as she encounters a series of interlinked bureaucratic obstacles. Albeit not overtly racist, the procedure she describes seems designed to keep black women out of professional ventures. In this case, the disciplinary domain of power operates through a bureaucratic system that relies on normative standards of beauty (symbolic violence) to exclude racialized others from the labour market (economic violence) and, therefore, from full participation in public life (political violence). Amah suffers from the impossibility of asserting her own ideal of black beauty in a white-dominated society that imposes its own aesthetic parameters through a bureaucratic mechanism that discriminates and marginalizes non-whites. Unless she abides by the aesthetic and administrative diktats superimposed by white culture, she will not be allowed to start her own business. On the contrary, her clandestine activity will continue to be subject to the scrutiny of tax collectors, that is, those charged with enforcing white authority through surveillance activities and punitive measures.



Karen Robinson (seated, Billie) and Sophie Walker (Amah) in *Harlem Duet*, 2006. Photographer: David Hou.

Albeit experiencing systemic obstructionism in her work life, Amah – unlike Magi – is sentimentally fulfilled. She has been married for seven years to Drew, Billie’s brother, who never appears on stage, but is described as a very reliable, faithful and trustworthy man. They have a daughter, Jenny, and in Act One there are hints that they are expecting a second child. Billie, on the contrary, is in a very different situation. As the play opens, she has recently been left by Othello, her husband of nine years and the father of her two aborted children. In describing Billie’s psychological state to Amah, Magi compares her to “[a] discarded fruit sitting in a dish, surrounded by its own ripening mould” (*HD* 30). As for Sears, she explained Billie’s flaws in the following terms:

One of the reasons that we open up with Billie in bed, is that she’s in bed! She’s not been doing anything for months, she’s not one of those black women like ‘I can do everything, I can get over it, give me a lorry to carry’. Sometimes I think Sisyphus is a black woman: ‘I’m not going to stop, roll down’. But no, it’s not like that. Sometimes we just can’t manage. When I think about the kind of views of white womanhood that I have internalized, is that white women cannot be able to make it, they can be fragile, while black women can’t be fragile. So, something really tickled me about having this fragile, imperfect character which really challenges the notion that black women can manage and overcome everything, and

we can only present good parts of ourselves. No. Flawed characters are far more interesting.²³⁷

As the most visible and articulate female character in the play, Billie embodies the boldest reversal of stereotypical images of black womanhood produced by white hegemonic culture. Devastated by the failure of her marriage, she spends her days in bed, “buried under [an] ocean of self-help books [...] that tell her she really ain’t out of her mind” (*HD* 25, 31). Notwithstanding her attempts to recover, she becomes more and more dysfunctional, as “[e]ach of her emotions sprout new roots, long, tangled things, *intersecting* each other like strangle weed” (*HD* 30, *emphasis added*). Over the course of the play, it becomes increasingly clear that Billie’s self-destructive emotions stem from the intersecting oppressions of race, gender and class that undercut her relationship with Othello. African American writer and activist Toni Cade Bambara remarked that “one of the most characteristic features of our community is the antagonism between our men and our women” (Bambara 106). By exploring the intraracial conflicts between Billie and Othello, Sears shows how deeply and effectively overarching systems of power have shaped black heterosexual relationships. The antagonism that animates daily interactions between black men and women emerges during an embittered exchange of views on the divergent politics of white and black feminisms:

BILLIE: I thought you hated feminists.

OTHELLO: Well... I didn’t mean that. I mean... the White women’s movement is different.

BILLIE: Just Black feminists.

OTHELLO: No, no... White men have maintained a firm grasp of the pants. I mean, white men have economic and political pants that White women have been demanding to share.

BILLIE: White wisdom from the mouth of the mythical Negro.

OTHELLO: Don’t you see? That’s exactly my point. The Black feminist position as I experience it in this relationship, leaves me feeling unrecognized as a man. The message is, Black men are poor fathers, poor partners, or both. Black women wear the pants that Black men were prevented from wearing... I believe in tradition. You don’t support me. Black women are more concerned with their careers than their husbands. There was a time when women felt satisfied, no, honoured being a balance to their spouse, at home, supporting the family, playing the role.

²³⁷ *Ibidem*.

BILLIE: Which women? I mean, which women are you referring to? Your mother worked all her life. My mother worked, her mother worked... Most Black women have been working like mules since we arrived on this continent. Like mules. When White women were burning their bras, we were hired to hold their tits up. We looked after their homes, their children... I don't support you? My mother's death paid your tuition, not mine... (*HD 70-1*)

Othello's endorsement of white liberal feminism is undermined by a certain blindness. A few lines after he advocates white women's right to share "economic and political pants [...] White men have maintained a firm grasp of" (*HD 70*), he blames black women who have put on "the pants that Black men were prevented from wearing" (*HD 70*), and eulogizes an unrealistic, ahistorical model of black domesticity. This double standard stems from a deep-seated acceptance of patriarchal notions of white masculinity. By asserting that black women should repress their advancement in society and assume an ancillary role, Othello equates black male liberation with the right to participate fully within a white patriarchy. What lurks behind this assumption is "the idea that black women who are not willing to assist black men in their efforts to become patriarchs are 'the enemy'" (hooks 1990: 76), those who perniciously contribute to their emasculation. This narrative of victimization relies on the false belief that black men have routinely experienced a more severe form of racial oppression than black women, a falsification that obliterates how sexism has empowered black men despite the impact of racism on their lives. While Othello promotes a politics of blame, accusing his ex-wife of having let him feel "unrecognized as a man" (*HD 70*), Billie reminds him how she actually supported him by giving up "her share of the trust from her mother's life insurance to send him through school" (*HD 31*). Ultimately, it is Billie who ends up in a critical situation, since Othello refuses to cover the costs of her tuition fees, which he had solemnly undertaken to pay. If Billie had not prioritized Othello's ambitions, and if Beryl, her mother, had not worked all her life in the low-status job that white capitalist society had imposed on her, Othello would not have found himself in the position of power he now enjoys. It is Canada who finally clarifies how much black women have been forced to sacrifice on the altar of white capitalism. In a long monologue he delivers halfway through Act Two, he reminds Billie of how Othello was able to attain a quality education and pursue an academic career:

CANADA: I wished your mother was here. I really wished for her... Her wisdom. I mean Beryl would know what to do. [...] You've got her moods. I used to call them her moods. Once 'bout every three months, on a Friday, when she'd have the weekend off, she'd come home from that hospital, take off her clothes and lay down in her bed and stay there 'till Sunday afternoon. She'd say she'd done turned the other cheek so many times in the past little while, she didn't have no more smiles for anybody. She'd say, better she just face God and the pillow than shower me and the children with the evil she had bottled up inside her. See, if you spend too much time among White people, you start believing what they think of you. So I'd take you and Drew and we'd go visiting. We'd take the whole weekend and visit all the folks we knew, in a fifteen mile radius... When we'd get home, she'd have cleaned the house, washed the clothes, and even made a Sunday dinner. And after I'd pluck the guitar... And she'd start to sing... And you'd dance... You remember? You'd dance. You'd stomp on that floor like you were beating out some secret code to God or something... I know you – we don't see eye to eye. (HD 97)

Like the vast majority of African American women, Beryl worked for low wages in circumstances where she was daily humiliated and mistreated. She died young, leaving a devastated husband and two orphans behind, as well as an emotional void that Canada has been unable to fill. After Beryl's death, he became an alcoholic and an absent father, leaving a legacy of affective deprivation that had a long-lasting impact on Billie. Now that she has been abandoned by her husband, her father reappears in her life to claim the parental role he once deserted:

CANADA: I know you haven't wanted to see very much anything of me lately. But I've known you all your life. I carried you in my arms and on my back, kissed and spanked you when you needed, and I watched you start to talk, and learn to walk, and read and I just wanted to come... I just wanted to come. And I know I can't make everything alright. I know. But I was there when you arrived in this world. And I didn't think there was space for a child, I loved your mother so much. But there you were and I wondered where you'd been all my life, like something I'd been missing and didn't know I'd been missing, and I don't know if you've loved anybody that long. But behind your mother's face you're wearing, I still see the girl who shrieked with laughter, and danced to the heaven sometimes... (*Canada slowly approaches Billie. She does not move. He takes her in his arms. He holds her in his arms for a long time.*) (HD 97-8)

As Cornell West maintains, “partnerships between black men and black women can take on real substance and content when we learn how to be supportive” (hooks 1990: 208). By showing a black father who willingly engages

in love and care work, not only does Sears counter prevailing stereotypes of black masculinity, but she also posits racial solidarity between black males and females as “a redemptive subversive challenge to white supremacist capitalist patriarchy” (hooks 1990: 77). By reminding Billie of the girl that she was, the one “who shrieked with laughter, and danced to the heaven” (*HD* 97-8), he also reminds the audience that the corrupting and distorting positive feelings that human beings have of themselves and for each other are at the core of multiple systems of domination. An essential, albeit not exclusive, component in resisting intersecting oppressions, is the disruption of prescriptive notions of black masculinity and femininity, and the creation of a large number of contrasting and alternative images. In *HD*, Sears opposes the long-standing “iconic representations” of Uncle Tom, Jim Crow and the Black Buck, as well the “mammy-mulatto-jezebel trio” (L. Anderson 1997: 8, 120), thus positing drama and theatre as “prime locations for resisting objectification as the Other” (Collins 2000: 111) and symbolic realms where black women and men can successfully elude white surveillance by constructing independent and diversified images of blackness.

IV.2 Desdemona

IV.2.1 Othello and the contours of kinship

Written some time between 1601 and 1604,²³⁸ *Othello* occupies an in-between space in both English history and Shakespeare’s career. Its uncertain dating has led scholars to believe that it might have been composed during the last two years of Elizabeth I’s reign, or shortly after King James I ascended the throne. In either case, the tragedy of the Moor of Venice is embedded in a broader spectrum of discursive production that refracts domestic anxieties stirred by the kingdom’s momentous transition from the insular to the global. Late sixteenth-century travel writing anthologies such as Richard Hakluyt’s *Divers Voyages Concerning the Discovery of America* (1582), or *The Principal Navigations, Voyages, Traffiques, and Discoveries of the English Nation* (1589), attest to a growing euphoria

²³⁸ On how scholars have drawn on philological and historical sources to date the writing of *Othello*, see “Appendix 1. Date” in *The Arden Shakespeare* edition edited by E. A. J. Honigmann. The 1997 original edition was reissued in 2016 with a new introduction by African American academic Ayanna Thompson.

concerning the onset of England's overseas ventures,²³⁹ as well as the importance of the colonial enterprise within the larger project of national identity formation. As Ania Loomba has pointed out, via Hakluyt's compilation of a long line of English travelers and discoverers, "English readers were invited to look at the rest of the world from a shared perspective, to believe in their common investments in [...] colonization", since "the drive to overseas expansion and the desire to create a 'pure' national self were two sides of the same coin" (Loomba 2002: 12, 16). In an early modern era of emerging colonialism, empire, and the slave trade, the shaping of a national identity based on lineage was contemporaneous with the emergence of color-based racism. Concerns about the securing of geopolitical borders, the policing of domestic boundaries, and the purity of the body politic overlapped, triggering a redefinition of the contours of kinship. At the turn of the sixteenth century, racializing discourses pairing blackness and otherness started to circulate in Elizabethan England. In three open warrants issued by the Privy Council between 1596 and 1601,²⁴⁰ dark skin was discursively constructed as a negative feature of a visibly distinct group described as subaltern to, and estranged from, the white English population. The following extract from the third warrant expounds on the overlapping of global trade, internal affairs, household arrangements, and emergent discursive practices which aimed at othering black people:

Whereas the Queen's majesty, tendering the good and welfare of *her own natural subjects*, greatly distressed in these hard times of dearth, is highly discontented to understand the great number of Negroes and blackamoors which (as she is informed) are carried into this realm since the troubles between her highness and the King of Spain; who are fostered and powered here, to the great annoyance of *her own liege people* that which co[vet?] the relief which these people consume, as also for that the most of them are infidels having no understanding of Christ or his Gospel: hath given a special commandment that the said *kind of people* shall be with all speed avoided and discharged out of this her majesty's realms. [...] These shall therefore be to will and require you and every of you to aid and assist the said Casper van Senden or his assignees to taking such Negroes and blackamoors to be transported as aforesaid as he shall find within the realm of England; and if there

²³⁹ England's voyages of discovery and her colonizing expeditions were belated compared to those of other European countries such as Spain and Portugal. As W. H. Sherman has noted, "English travelers had made sporadic voyages to Brazil, the Caribbean, Newfoundland, and Northern Russia from 1480s to 1550s, but few of their forays had any lasting impact and as late as the 1550s they had not yet made a concerted effort to travel to, write about, or take possession of other parts of the globe" (2002: 18).

²⁴⁰ The first warrant is dated July 15, 1596, the second, July 18, 1596. The third warrant, which survived in draft form in Sir Robert Cecil's papers, is undated. However, as Emily Weissbourd has noted, "its position in the Cecil papers suggests that it was written in 1601" (2015: 4).

shall be any person or persons which be *possessed* of any such blackamoors that refuse to deliver them in sort aforesaid, then we require you to call them before you and to advise and persuade them by all good means to satisfy her majesty's pleasure therein [*emphasis added*].²⁴¹

Besides involving the Privy Council in the trade of black Africans (Weissbourd 2015),²⁴² a closer reading of the warrant reveals the nexus between nationalism, the rhetoric of kinship, and the structuring of a social hierarchy founded on a concept of racial difference that legitimizes asymmetric domestic relations based on white privilege and black subservience. “Negroes and blackamoors” were labeled as a “kind of people” different to the Queen’s “own natural subjects” owing to their lack of whiteness, Christianity, and agency.

At this juncture, it is worth pointing out that in Elizabethan England ‘nation’, ‘race’, and ‘kind’ were often used as interchangeable terms that evoked notions of communality of blood, lineage, and land. In John Florio’s *A Worlde of Wordes, Or Most copious, and exact Dictionarie in Italian and English* (1598), the entry ‘razza’ corresponds to “a kind, a race, a broode, a blood, a stocke, a name, a pedigree.”²⁴³ Similarly, as the OED indicates, the word ‘kind’ stood for either “the ancestral line or stock from which a person [was] descended”; “parentage, lineage, ancestry”; “origin, descent”; or “character inherited from or appropriate to one’s ancestry.”²⁴⁴ This amalgam of overlapping meanings in analogous words, suggests how the concepts of consanguinity, lineage and national identity informed and complicated one another in the years between the issue of the first open warrant (1596) and *Othello*’s first recorded performance (1604).²⁴⁵ The increasing number of black servants²⁴⁶ infiltrating the “realm” via the Spanish and Portuguese slave-trades, threatened both the stability of the State and the purity of

²⁴¹ Hughes, Paul L., and James F. Larkin, eds. *Tudor Royal Proclamations. Volume 3. The Late Tudors, 1588-1603*. New Haven, London: Yale University Press, 1964-1969: 221. Web. 16 Jan 2017.

<http://www.nationalarchives.gov.uk/pathways/blackhistory/early_times/transcripts/deportation_van_senden.htm>. The National Archives website.

²⁴² For a reading of the warrants in the context of Anglo-Spanish relations, see Bartels 2006. See also Ungerer 2008.

²⁴³ Quoted in Hendricks 2000: 21.

²⁴⁴ “kind, n.” 12a. *OED Online*. Oxford University Press, December 2016. Web. 21 Jan 2017.

²⁴⁵ The first recorded performance of *Othello* took place on November 1, 1604, at the Banqueting House of the Palace of Whitehall (London). For more details on *Othello*’s early performance history, see the “Introduction” to The Oxford Shakespeare edition edited by Michael Neill.

²⁴⁶ On the presence of black people in early modern England, see also, among others, Jones (1965; 1971), D’Amico 1971, Loomba 1989, K. Hall 1995, Floyd-Wilson 2003, Viktus 2003, Iyengar 2005, Loomba and Burton 2007.

its 'race,' compelling the Privy Council to reassert the distinctiveness of the English 'kind' by publicly proclaiming the 'un-kind-ness' of the black population. If, as Elizabeth I feared, there was an exceeding number of "Negroes and blackamoors [...] within the realm of England", then not only was a clear statement about the superiority of "her own liege people" mandatory, but it also became imperative to order "any person or persons which be possessed of any such blackamoors" to hand over "those in their possession", despite being their "masters."²⁴⁷

Bearing in mind the racially inflected meaning of the word 'kind', as well as the fact that 'master' generally stood for *pater familias* – that is, the male recipient of *auctoritas* within the household – the queen's injunctions provide important insights not only into the lives of black people, but also into how the idea of family was changing in late sixteenth- and early seventeenth-century England. Firstly, the warrants suggest that blacks were in subaltern positions not only of service, but also of servitude; secondly, they stigmatize the proximity of dark-skinned servants and white-skinned subjects as an outrageous practice that defies both royal authority and the rules of kinship. In a time of global exchange, when an unascertainable number of non-English, non-white individuals was illegally transported and sold into the "realm" to occupy positions of servitude, both household structures and family relations had to be disciplined in order not to conflate strangers with kin. It is no coincidence that the meaning of the family itself underwent substantial change in early modern England, with the main focus shifting from shared space (proximity) to shared blood (consanguinity). As Urvashy Chakravarty has noted, servants – irrespective of their skin color – found themselves in a paradoxical position of "familiarity and foreignness" (Chakravarty 24). As workers and caregivers, they partook in the life of the household, but, since they belonged to a different "kind of people", they also remained estranged from it. They were "something like 'blood strangers': strangers to blood, family whose estrangement from consanguinity both delimit[ed] and regenerate[d] concepts of kinship." (Chakravarty 23)

²⁴⁷ The expression "those in their possession" and the word "masters" appear in the second warrant. Dasent, John Roche, ed. *Acts of the Privy Council of England. Volume 26, 1596-1597*. London: His Majesty's Stationery Office, 1902: 1-25. *British History Online*. Web. 21 Jan 2017. <<http://www.british-history.ac.uk/acts-privy-council/vol26/pp1-25>>.

Bearing in mind these historical and etymological remarks, and the fact that Othello is a professed ex-slave and a black man in a position of service (Weissbourd 2013), Desdemona's elopement with him is indeed an "act of astonishing disobedience [...] that unsettles the orthodox schema of hierarchical obedience" (Greenblatt 1980: 240). By contracting a clandestine marriage with a dark-skinned "erring barbarian",²⁴⁸ Desdemona not only defies patriarchal authority by infringing prescriptive marriage rules, but also conjures up the specter of miscegenation, thus threatening both the purity of her 'kind' and the racial order of the Venetian state. The contamination of the white female body, as well as the consequent disruption of genealogy, are thus closely linked to the poisoning of the body politic in Shakespeare's play. When Brabantio finds out about his daughter's interracial marriage, which he deems a "treason of the blood" (I.1.167), he calls for his "people" (I.1.140) and his "kindred" (I.1.165), to rescue his "white ewe" (I.1.88) from the "sooty bosom / Of such a thing as" (I.2.70-1) Othello. He can hardly believe that Desdemona, "Against all rules of nature" (I.3.104), declined the courtship of "the wealthy curled darlings of our nation" (I.2.68) to marry "an old black ram" (I.1.87), "a Barbary horse" (I.1.109), "an extravagant and wheeling stranger / Of here and everywhere" (I.1.134-35). The Venetian senator is terrified at the prospect of having "coursers for cousins and jennets for germans" (I.1.112), and he warns his "brothers of the state" that "if such actions may have passage free / Bond-slaves and pagans shall our statesmen be" (I.2.98-9). The most striking instance of Othello's 'un-kind-ness' occurs in Act Three, scene three:

IAGO: Ay, there's the point: as, to be bold with you,
 Not to affect many proposed matches
 Of *her own clime, complexion, and degree*,
 Whereto we see, in all things, nature tends—
 Foh! one may smell in such a will most rank,
 Foul disproportions, thoughts unnatural.
 But pardon me, I do not in position
 Distinctly speak of her, though I may fear
 Her will, recoiling to her better judgment,
 May fall to match you with *her country forms*,
 And happily repent [*emphasis added*]. (III.3.232-42)

²⁴⁸ *Othello* I.3.355. This and all subsequent quotations are from the 2016 Arden Shakespeare edition. Hereafter, all citations will appear parenthetically in the text.

Iago's strategy of racializing has a profound effect on Othello, even though it does not trigger any outspoken reaction. Instead of reprimanding his ensign, Othello hastily dismisses him, without objecting to his racist assumption that Desdemona's attraction towards a black man is "foul" and "unnatural"; indeed, Iago may well be Othello's subordinate in terms of military rank, but when it comes to racial hierarchy, it is Othello who is his inferior. Later on in the play, his painful awareness of being – as Homi Bhabha would put it – a "recognizable Other, [...] a subject of a difference that is almost the same, but not quite" (122), drives him to look obsessively for "ocular proof" (III.3.362) of Desdemona's unfaithfulness, that is, of his own 'un-kind-ness'.

Othello's acceptance into the army of Venice and the Duke's solicitous approval of his marriage may be explained by military necessity and political opportunism. However, his ability to serve the state is not in itself enough for Desdemona to "seriously incline" (I.3.147) towards him. In fact, we should take into account the spectral presence of another African in Shakespeare's tragedy who is also in a position of service: Barbary, the black maid whose "willow song" Desdemona recalls shortly before she is killed by her husband:

DESDEMONA: My mother had a maid called Barbary,
 She was in love, and he she loved proved mad
 And did forsake her. She had a song of 'willow',
 An old thing 'twas, but it expressed her fortune
 And she died singing it. That song tonight
 Will not go from my mind. I have much to do
 But that go hang my head all at one side
 And sing it like poor Barbary. (IV.3.24-31)

As geographical maps from the early modern period show, the word 'Barbary' referred to all Saracen countries along the north coast of Africa, the home of the Berbers or Moors. Given the historical context above, and the fact that Othello himself is referred to as an "erring barbarian" (I.3.355) and a "Barbary horse" (I.1.109), it is more than plausible that Shakespeare conceived of Barbary as a black servant, a subaltern member of Senator Brabantio's household, whose proximity and 'kind-ness' with the infant Desdemona allows her, once she has become a "super-subtle Venetian" (I.3.357) lady, to see "Othello's visage in his mind" (I.3.253), and recognize his "passing strange[ness]" (I.3.161-62) as 'kind of' familiar.

IV.2.2 “*I was your slave*”: revisioning kinship in *Desdemona*

In *Desdemona*, Morrison offers an in-depth consideration of the title character’s act of disobedience by focusing on her relationship with Barbary. This approach allows her to rearticulate early modern notions of race, kinship, and family embedded in the tragedy by shining a spotlight on what Imtiaz Habib (2008) has termed “imprints of the invisible”. Thus, she unearths what is unseen not only in the canonized text, but also in the English archives:

Black people casually brought in [...] were not legal in the sense that they were not the objects of law but the exceptions of it and irrelevant to it. This anomalous location, where the law cannot identify black people because it does not know how to see them, describes the particular compounded spectrality of black people in the Elizabethan period. (Habib 70)

If the archival spectrality Habib refers to is traceable in *Othello*, where Barbary is evoked as a phantasm haunting Desdemona’s memory, in Morrison’s revision it becomes a governing principle that permeates both text and performance. The afterworld that Desdemona lingers in, and speaks from throughout the entire course of the play, is a liminal, in-between space of confrontation with one’s own earthly self, as well as with other ghostly beings: the events and relationships of human life can be looked at retrospectively from the distance conferred by eternity.²⁴⁹

It is worth pointing out that the play itself provides a textual arena where an intertextual dialogue between *Othello* and *Desdemona*, as well as a key encounter between Shakespeare and Morrison, take place. In the closing lines of her description of the Hades-like setting, Desdemona states that she “can speak, at last, words that in earth life were sealed or twisted into the language of obedience.” (Morrison 2012: 14).²⁵⁰ The language she refers to is not only that imposed on women by the patriarchal culture of sixteenth-century Venice, but also the crystallized idiom of the Shakespearean hypotext, where the female voices are either absent or marginalized.

As the play opens, the protagonist traces the etymology of her name in an effort to explain how it encapsulates both her kindred’s expectations and the

²⁴⁹ The minimal stage set, consisting of empty jars and bare light bulbs, was inspired by African-Atlantic altars. For the most comprehensive comparative study on the latter, see R. F. Thompson 1993.

²⁵⁰ Hereafter, all parenthetical citations by page number in which author’s name is not mentioned refer to Morrison’s *Desdemona*.

prevailing ideology of a society in which “subjugation of the female Other is not simply a convenient domestic arrangement but a fundamental building block of the [...] state” (Mason Vaughan 1996: 6). Desdemona means “misery”, “ill fated”, “doomed” (13). The name was deliberately chosen by her parents as a sign of the hopeless, alienating existence a Venetian girl was bound to live in order to fulfill the ambitions of her “clan” and “increase its length and its profit” (22). The social context Desdemona describes is one in which “[m]en made the rules” and “women followed them,” a gender biased “system” (13) that considered young females as exchangeable commodities, or a “womb to be seeded” (22).

As such, Desdemona was brought up by Madam Brabantio, a draconian mother figure who was completely estranged from her daughter’s affective life:

DESDEMONA: My mother was a lady of virtue whose practice and observation of manners were flawless. She taught me how to handle myself at table, how to be courteous in speech, when and how to drop my eyes, smile, curtsy. As was the custom, she did not tolerate dispute from a child, nor involve herself in what could be called my interior life. There were strict rules of deportment, solutions for every problem a young girl could have. And there was sensible punishment designed for each impropriety. Constraint was the theme of behavior. Duty was its plot. (17)

Despite being kin by procreation, Desdemona and Madam Brabantio are emotionally alien to one another. Their biological kinship lacks all the essentials of what anthropologist Marshall David Sahlins (2013) has termed “mutuality of being”, that is, what comes about when two people who are in “an intersubjective relation of being [...] participate in each other’s existence by a variety of meaningful attributes besides the presumed connections of ‘biology’ or even common substance” (Sahlins 62). According to Sahlins, mutual beings are “transpersonal unities of bodies, feelings, and experience [...] who belong to one another, who are parts of one another, who are co-present in each other, whose lives are joined and interdependent” (Sahlins 21). Notwithstanding their consanguinity and genealogically constructed kinship, Desdemona does not acknowledge her mother as kin. Instead, it is on the performative ‘kind-ness’ of

Barbary – her elective mother figure – that she molds her notion of kinship, since – as Sahlins notes – “any relationship constituted in terms of procreation, filiation, or descent can also be made postnatally or performatively by culturally appropriate action” (Sahlins 2). Whatever her mother denies her in terms of love and care, Barbary supplies with her affective labour.

DESDEMONA: My solace in those early days lay with my nurse, Barbary. [...]
Barbary alone conspired with me to let my imagination run free. She told me stories of other lives, other countries. [...]
Where nature is not a crafted, pretty thing, but wild, sacred and instructive. Unlike the staid, unbending women of my country, she moved with the fluid grace I saw only in swans and the fronds of willow trees. To hear Barbary sing was to wonder at the mediocrity of flutes and pipes. She was more alive than anyone I knew and more loving. She tended me as though she were my birth mother: braided my hair, dressed me, comforted me when I was ill and danced with me when I recovered. I loved her. Her heart, so wide, seemed to hold the entire world in awe and to savor its every delight. (18)

Barbary’s performative mode of relatedness fosters a “postnatal, ‘made’ kinship” (Sahlins 65) that exceeds Desdemona’s relations of procreation, as well as those with her high-ranking blood relatives. Black, thoughtful, indulgent Barbary is very much *un-like* the white, unsympathetic, uncompromising Madame Brabantio and the “staid, unbending” (18) Venetian women Desdemona is expected to emulate. Besides being her caregiver, Barbary provides her young mistress with intellectual nourishment and food for the soul; in other words, her performative motherhood is concomitant with, and heightened by, her performative skills as a storyteller and singer. The imagery evoked through her songs and “stories of other lives, other countries” (18) constitute a symbolic legacy far more enduring and powerful than biological imprinting, a mark that will determine Desdemona’s life-changing choices and, ultimately, her destiny. But whose are those lives, and where are those countries? As the ghost of Barbary reveals later in the play, the “wider world” (22) she told Desdemona about in their lifetime, is the continent she was born in: Africa. Just as Barbary is Desdemona’s

ideal mother figure, the “wild, sacred, instructive” (18) nature she tells and sings about becomes a glorified alterity, or rather an idealized fantasy of an exotic, “wider world” (22) that Desdemona experiences exclusively through the singing and storytelling of her African maid. In scene four, the protagonist will come to recognize a similar “accented language” (23) in Othello’s voice, which will, of course, sound very *familiar* to her.

However, before finding Othello, Desdemona loses Barbary, who has been abandoned by her lover and dies of a broken heart. Her sudden death impacts traumatically on the teenage girl, who in a single blow loses an experienced nurse, a skilled companion, and, most crucially, the sole source of affective and emotional support available to her within the household. Very soon, she starts craving for the mutuality of being that she once experienced with her maid. At the time of Barbary’s death, Desdemona has already reached a marriageable age and her father is eager to transfer her “profitably and securely, into the hands of another man” (20). There is a series of greedy suitors impatient to take hold of her dowry, but in spite of Senator Brabantio’s rising annoyance at her stubborn resistance to a forced marriage, Desdemona continues to refuse them. Her exclusive concern is to retrieve what she has lost after her beloved maid’s departure, that is, an intersubjective relation – or, as we shall see, a surrogate for it – built on, and cemented by, stories and songs about “beasts and gods unimagined within these walls”, and “populations living other ways, speaking languages of music and roar” (22). When Othello finally arrives in Venice, Desdemona’s desire materializes before her. Besides being Barbary’s male counterpart, “this mass of a man. Tree tall. Glittering in metal and red wool” (23), is the personification of the stories the black woman used to enchant her with when she was a child. In his dark pupils, Desdemona catches “a glint of brass [...] identical to the light in Barbary’s eyes” (23); in his voice, she recognizes the same “accented language” (23) as her maid’s. To Desdemona, Othello is the embodiment of an ideal, masculine mutual being.

Very soon, she comes to realize that the black general, just like Barbary before him, is a master in the art of storytelling. His ability to craft words and to use them in creative ways to fashion his persona, intensify Desdemona’s affection towards him. Her interior life, dulled and unresponsive since Barbary’s death, is finally revived by Othello’s intriguing stories, which complement those

previously told by the black nurse, thus reinforcing Desdemona's belief that Othello is more *kin* to her than anyone of her *kind*. In scene six, Desdemona recalls the very first tale he told her:

OTHELLO: As an orphan child a root woman adopted
 me as her son and sheltered me from slavers.
 I trailed her in forests and over sere as she
 searched for medicinal plants, roots, and
 flowers. She taught me some of her science. [...]
 Where water hid in cactus and certain vines.
 She worshipped the natural world and
 encouraged me to rehearse certain songs to
 divine its power. (31)

Othello's story about his adoptive mother, her expertise with herbs and propitiatory rites, her chants, ritualistic outlook and animist spirituality, as well as her role as a faith healer and a shaman, is reminiscent of both Barbary's tales and her performative skills. In this passage, an important, albeit partial, analogy between Desdemona's and Othello's childhood is drawn: both of them found a black, elective mother figure after losing their biological one. However, their conditions could hardly be more different. Othello was a real orphan, abandoned in the woods in his infancy and then sold into slavery, whereas Desdemona was emotionally and psychologically neglected by her mother before forging a bond with Barbary. The girl envisaged Barbary as an adoptive mother, but the black woman was always her maid, a stranger in blood, and nothing more than a servant in the household. Desdemona's fatal flaw is her propensity to mistake forced proximity with actual intersubjectivity, and thus her beliefs are bound to be belied. The ideals of kinship she fantasizes about in her lifetime will collide with a harsh, uncompromising reality. In the afterlife, where her soul has remained since Othello slaughtered her, Desdemona finally gets a chance to face what lurks behind this insistence on shared experience. However, in order to look beyond her illusions, she has to engage directly with their spectral personifications. In scene nine, Desdemona encounters the ghost of Barbary, whose real name, Sa'ran, is still unknown to her:

DESDEMONA: Barbary! Barbary. Come closer. How I have missed you.
 Remember the days we spent by the canal? We ate sweets and
 you saved the honey for me eating none yourself. We shared
 so much.

SA'RAN: We shared nothing. [...] I mean you don't even know my name. Barbary? Barbary is what you call Africa. Barbary is the geography of the foreigner, the savage. Barbary? Barbary equals the sly, vicious enemy who must be put down at any price; held down at any cost for the conquerors' pleasure. Barbary is the name of those without whom you could neither live nor prosper.

DESDEMONA: So tell me. What is your name?

SA'RAN: Sa'ran.

DESDEMONA: Well, Sa'ran, whatever your name, you were my best friend.

SA'RAN: I was your slave.

DESDEMONA: What does that matter? I have known and loved you all my life.

SA'RAN: I am black-skinned. You are white-skinned.

DESDEMONA: So?

SA'RAN: So you don't know me. Have never known me.

DESDEMONA: Because of your skin? [...] Listen to me.

SA'RAN: No, you listen. I have no rank in your world. I do what I am told. I brought you what you wanted before you knew you wanted it. I kissed your every cut and bruise. I held you when fever made you tremble, and when your parents made you weep. You never had to wash your hands or feet or face. I did that for you.

DESDEMONA: You blame?

SA'RAN: I clarify!

DESDEMONA: Sa'ran. We are women. I had no more control over my life than you had. My prison was unlike yours but it was prison still. (46-8)

In this heartrending dialogue, Desdemona's various attempts to mobilize the language of likeness in order to erase racial difference and establish empathic contact with the soul of her maid go awry. Once in the afterlife, a metaphysical space devoid of material and social inequalities, Sa'ran overcomes master and servant dynamics, reveals her identity, voices her resentment towards Desdemona and accuses her vociferously. Not only was the white girl ignorant of Sa'ran's real name, but she also called her 'Barbary'. In doing so, Desdemona reduced her to a stereotype, thus committing a linguistic abuse similar to the one that she was subjected to by her parents. "I am not the meaning of a name I did not choose" (13), Desdemona had asserted in the closing line of her opening monologue. Eight scenes later, towards the end of the play, her statement is echoed in Sa'ran's bitter response. By assigning her a fictitious name with exotic resonance, Desdemona imposed on the African woman what Toni Morrison refers to as "the white

gaze”,²⁵¹ and pigeonholed her as foreign, savage, exotic, and strange. In doing so, she committed an arrogant act reminiscent of the colonizer’s practice of banning aboriginal language, costumes, and traditions in order to dismember native populations and deprive them of their sense of identity. In fact, the linguistic imprint that Desdemona leaves on her subdued maid may as well be regarded as a metaphor of the aberrances of colonialism, slavery and racism Sa’ran refers to during the dialogue. For the very first time since the beginning of the play, the alluring otherness that Desdemona has dreamed of her whole life is called by its actual name: “Africa”. Sa’ran does not correspond to Desdemona’s memory of the woman she used to call Barbary, just as the real Africa is very different from the mystical, unspoiled place described by Sa’ran and Othello in some of their stories. It is a country marked by violence, where black natives are brutally captured, turned into slaves, uprooted from their own land and transported abroad in order to satisfy the material needs of their white oppressors, those ostensibly civilized men that Desdemona is related to biologically and culturally. As Sa’ran points out, she could never have been her kin, because she was her slave. Not only did she tend to her physical needs, but she also lent herself to the embodiment of an otherness Desdemona could project herself onto. Far from being authentically intersubjective and mutual, their relationship was rather asymmetric; it was a relationship in which “one party is capable of disproportionately imposing [...] her will on the other and setting conditions, making decisions, taking actions, and exercising control” (P. Hall 310). The asymmetric relationship that Desdemona entertains with Sa’ran is based on a social construct of racial difference that is ideologically crafted, and discursively articulated, to maintain white privilege by generating inequality, domination, and exclusion.

Sa’ran’s demystification of Desdemona’s misleading idea of mutuality of being recurs in Othello’s subsequent recriminations, which he fervently voices in the final dispute with the ghost of his wife:

OTHELLO: You never loved me. You
 fancied the idea of me, the exotic foreigner
 who kills for the State, who will die for the
 State. Everyone I slaughtered was someone

²⁵¹ The AntiIntellect, “Toni Morrison refuses to privilege white people in her novels!”. Interview. *Youtube.com*. YouTube. 20 June 2012. Web. 15 April 2015. <<https://www.youtube.com/watch?v=F4vIGvKpT1c>>

who wanted your head on a pike. How
comforting it must have been – protected
by a loyal black warrior. What excited
you was my strange story: [...]
And you thought that was all there was to
me – a useful myth, a fairy’s tale cut to suit
a princess’ hunger for real life, not the dull
existence of her home.
[...] More than infidelity
my rage was towards your delusion. Your
requirements for a bleached, ultra-civilized
soul framed in blood, for court manners
honed by violence. [...]
you played with my reality; toyed with it;
turned it into – into spectacle. (50, 51)

Desdemona’s earthly idealization of Othello stemmed from her yearning to conflate kin and stranger, similitude and difference, familiar and strange, same and other, proximity and mutuality, local and foreign. However, her desire conflicted with social and cultural norms that insisted on keeping certain “kind[s] of people” out of the margins of kinship. In the afterlife of the play, a counter universe is staged, where early modern notions of womanhood, family, and kinship can be reconceived. Morrison creates a space for Desdemona to look back at her idealized notion of mutuality, and to apologize for a “profound error in judgement” (54) that kept her from acknowledging both white privilege and black subservience. Some of the characters originally imagined by Shakespeare can finally engage in the direct confrontation Othello refers to during his final exchange with Desdemona: “We should have had such honest talk”, he says, “not fantasy, the evening we wed” (54). The honesty he refers to is a crucial aspect of the “complete, whole, fearless” (39) love Desdemona claimed to feel towards him, an all-encompassing sentiment based on compassionate sympathy and mutual acknowledgment, that should have been devoid of the illusions, lies and mystifications inherent in asymmetrical power relations.

Through her revision of *Othello*, Morrison refocuses the original plot and rearticulates nascent discourses on race that are embedded in the tragedy in ways that destabilize and demystify the authority of the canonized text by supplementing it with “what isn’t there” (K. Hall 1993). In *Desdemona*, not only does Morrison put women and their side of the story center stage, but she also counters the double invisibility of the black female subject through the highly

visible vehicle of theatrical performance. In doing so, she enables contemporary audiences to grasp what lies dormant or unseen in *Othello*, and to cast an “oppositional look” (hooks 1992) at Shakespeare from a black feminist perspective. This posits race and class as viable categories that generate different kinds of violence, injustice, and inequalities in the lives of very diverse women.

V. Making meaning: interviews with theatre practitioners

V.1 *Interviewing theatre practitioners*

Theatre is the art of impermanence. However pivotal, successful, or epoch-making a stage production may be, when the last performance is over, it will quickly slide into the predominantly immaterial repository of theatre history. What is left to the scholar to ponder is nothing but a “heap of broken images” (Eliot 55), fragments of the live event that can only be grasped through a sparse documentation generally consisting of a published play, a promptbook, costume and set and prop bibles, a production programme, stage pictures, and possibly a video recording. These primary sources can be supplemented with secondary materials such as reviews and academic articles that provide, respectively, first-hand chronicles and critical evaluation of the play in performance, the opaque and never fully accessible object of inquiry of a seemingly impossible research project.

Theatre practitioners are the only vital elements of a production to outlive the circumscribed here and now of the performance. From the vantage point of their personal involvement in the creative process, they can offer informed insights that enable the researcher to either support or refute a working hypothesis, reach a deeper level of analysis, or discover original lines of inquiry.

The academic interview²⁵² is a practice-based methodology used to gather investigational evidence, as well as to collaboratively generate knowledge while interacting with respondents. The concept of elite developed in qualitative research is particularly germane to discussing interviewing as methodology in literary, theatre, and performance studies. Across the social sciences, elites are broadly understood as high-ranking figures characterised by the position of power, privilege, and prestige they occupy in the field in which they operate. According to Teresa Odendhal and Aileen Shaw, “[e]lites generally have more knowledge, money, and status [...] than others in the population” (299). Drawing on Bourdieu (1993), I contend that in addition to the exclusive knowledge they possess, and irrespective of their wealth, theatre practitioners can be singled out as elites

²⁵² On the difference between journalistic and academic interview in the context of performance studies, see Burke and Innes 2004 (revised 2007). On journalistic interview, see Burke 2003.

mostly because of the cultural capital they hold. Due to their artistic expertise and active engagement in productions, they “can provide ‘authoritative’ information about [...] the subject under study or ‘inside’ understanding of events” (Burke and Innes 5) that can lead to a fuller and richer analysis of a work of art and its conceptual, contextual, and political dimensions.²⁵³

Conducted from a position of specialized scholarship, the academic interview is a valuable methodological tool that allows both researcher and practitioner to create meaning dialogically while exploring their respective views on designated topics, or on issues that emerge in conversation. Once contrasted with primary and secondary sources and set within a wider analytic framework, the knowledge produced at various stages of the interview process can be further conceptualized and written up as research. In the context of a comparative study like the one presented here, the juxtaposition of multiple interviews generates a virtual dialogue among practitioners involved in the same as well as in different productions, encouraging a critical reading aimed at interpreting convergent and diverging attitudes among respondents.

Since no clear-cut methodology for interviewing theatre practitioners has yet been devised, I have forged my own working model based on theoretical principles drawn from sociological literature and practice-led research. My previous experiences in interviewing actors, directors and playwrights as well as my twenty-year involvement in professional theatre have contributed to my conceptualization of a largely undertheorized craft, one that I have always practised instinctively, yet with no less rigour and conscientiousness than more revered intellectual ventures require.

In order to contextualize my working method, I offer a concise overview of the current epistemological status of the interview.

V.1.1 The interview: an orientation map

Interviewing is a complex, multi-layered and diachronically distributed activity fraught with methodological and ethical challenges. Post-structuralism, postmodernism, feminisms and identity politics have all in various degrees determined a major turn in the way sociologists conceive of, and deploy, the interview. A shared focus on multiplicity, relationality, and the constructed nature

²⁵³ On strategies for conducting elite interviews, see Harvey.

of discursive and representational practices has prompted a broad reconceptualization that has resulted in a paradigm shift from an objectivist to an interactionist²⁵⁴ model.

The objectivist model,²⁵⁵ relying as it did on the positivist premise that all phenomena, including sociological ones, can be accounted for by using scientific methods, considered the interview as a straightforward conduit of data collection, or a “unilaterally guided means of excavating information” (Gubrium and Holstein 2014b: 27). The underlying belief was that the words uttered by respondents provided a mirror reflection of a fully cognizable outside reality that could be easily grasped by operating a recorder and following preordained procedures, a misleading assumption that removed both the interviewer and the interviewee as agentic subjects in the process.

Since the interactionist turn has occurred, the interview has no longer been thought of as a search-and-discovery mission, but rather as a meaning-making occasion, a research activity as well as a methodology that enables the interviewer to gather information and to generate reportable knowledge in collaboration with the respondent. The focus on the interview as a social encounter in which meaning is relationally and actively constructed by subjects who share ideas and emotions shaped by their respective experiences, agendas, and expectations, is now a foundational tenet of qualitative academic interviewing.

The transition from the objectivist to the interactionist model and the consequent re-evaluation of the discursive dimension of the interview have triggered two major turns: one relational, the other, rhetorical.

The relational turn entails a renewed understanding of subjectivity. As Christopher Faircloth has pointed out, interview subjects are “seen as historically, culturally, and politically constructed, embedded in a matrix of identities – gender, race, ethnicity, sexuality, class, age groups, and others” (278). Therefore, different subject positions enter the domain of the interview, something that has relevant moral and political implications throughout the process, from how participants are selected to the gathering and presentation of data. Consequently, respondents are no longer conceived of as pure vessels of answers, treasuries of

²⁵⁴ On the interactional bases of interviewing, see Conrad and Schober 2008, and Warren and Karner 2005.

²⁵⁵ The objectivist model is most commonly associated with survey interviewing.

information awaiting excavation, or passive repositories of knowledge, but rather as animate and artful working partners who are actively involved in the construction of meaning. Similarly, interviewers are seen as “fully engaged in the coproduction of accounts” (Gubrium and Holstein 2014b: 37). From the time they draw up a research agenda to the publication of results, they provide meaningful contextual and interpretational references. As Gubrium and Holstein have pointed out, interviewers set “the general parameters for responses, constraining as well as provoking answers that are germane to [their research] interest”. By doing so, they “offer [...] pertinent ways of conceptualizing issues and making connections – that is, [they] suggest possible horizons of meaning and narrative linkages that coalesce into the emerging responses” (1997: 125).

To sum up, the interactionist model is one in which interviewer and interviewee mutually generate knowledge in the exchange of questions and answers, as they repeatedly create and reflexively adapt their roles in conversation. This collaborative practice entails a boundary blurring and, therefore, a redistribution of power, between participants. If both interviewer and respondent are endowed with discursive agency, the interview is necessarily a concerted effort, a dialogic narrative of sorts.

It will be clear by now why the relational turn has necessarily entailed a rhetorical one. The objectivist vision of the interview as a straightforward activity of data collection has given way to the realization that interviewing is a complex practice-led research methodology that activates narrative production in a performative context. This insight has led some scholars to draw interdisciplinary parallels between interviewing and storytelling (Riessman 2014), drama (Pool 1957 and Gubrium and Holstein 1997), or the improvisational nature of jazz performances (Gubrium and Holstein 2014b), and to suggest that interview findings should be reported accordingly, that is by using alternative forms of coding such as poetry (Richardson 2001), so that the idiosyncratic and emotional dimensions of live interaction can be acknowledged and effectively conveyed to final readers.

Although the use of poetry might be regarded as an exceedingly subjective flight from the factuality of the process, this concise outline has clarified that the interview can no longer be considered as an aseptic exercise in information extraction. Scholars who incorporate it in their research methodology should rely

on a flexible, and yet consistent working model that accounts for the epistemological, ethical, and rhetorical quandaries of the craft.

V.1.2 Itera(c)tive interviewing

As previously mentioned, no field-specific methodology for interviewing theatre practitioners has yet been devised. Therefore, in the spirit of cross-fertilization between disciplines that animates my research project, I have forged my own working model by intermingling theoretical orientations developed within the social sciences with insights produced in the field of practice-led research. I have called my method ‘itera(c)tive interviewing’ because my working practice is largely inspired by the theory of active interviewing advanced by Gubrium and Holstein (1997), which I deliberately infused with the principle of iteration, a basic tenet of practice-led research.

Gubrium and Holstein define active interviewing in the following terms:

From the time one identifies a research topic, to respondent selection, questioning and answering, and, finally, to the interpretation of responses, interviewing itself is a concerted project for producing meaning. The imagined subject behind the respondent emerges as part of the project, not beforehand. Within the interview itself, the subject is fleshed out – rationally, emotionally, in combination, or otherwise – in relation to the give-and-take of the interview process and the interview’s broader research purposes. The interview *and* its participants are constantly developing. (Gubrium and Holstein 1997: 121)

In Gubrium and Holstein’s model, both interviewer and respondent are necessarily active. The interviewer plays a crucial role in stimulating the respondent’s discursive agency and narrative resources. By hinting at, or even pointing out, different issues and orientations, he or she “encourage[s] the respondent to shift position [...] so as to explore alternate perspectives and stocks of knowledge” (Gubrium and Holstein 1997: 125).

Iteration is another important factor to play a key role in interviews, as well as in the larger research project they are embedded in. Every stage in an interview process involves decisions that offer both possibilities and constraints in subsequent phases. For example, the formulation of a set of questions based on prior reading might restrict the conversation to predetermined topics. Conversely, unexpected responses might broaden the interviewer’s spectrum of interests and result in a reversion of previous assumptions. Therefore, the interviewer as a scholar, as well as the scholar as an interviewer, should

embrace self-reflexivity and practice iteration to monitor their research and to be able to productively develop their working hypothesis.

The concept of iteration is a cornerstone in practice-led research as well as in research-led practice, which Hazel Smith and Roger T. Dean define, respectively, as “practice leading to research insights” and “creative work [that] acts as a form of research” (5). In both cases, research and practice stand in an iterative relationship that generates hybridized forms of knowledge. Since interviewing is a craft, a practical activity that entails a departure from purely abstract conceptualization, I argue that it falls within the realm of practice-led research. Building on Smith and Dean’s image of an iterative cyclic web where practice-based and conceptual activities support and integrate each other in recursive fashion, the interview can be thought of as a sub-cycle inscribed in the larger cycle of a research process. As the overall project moves on, the researcher “must choose between the alternative results created by the iteration, focusing on some and leaving others behind (temporarily or permanently)” (Smith and Dean 19).

This progression bears striking similarities to the rehearsal process of a theatre production, where each phase implies choices based on technical, economic, aesthetic, and ideological contingencies that further reverberate on the reception of the piece. It shouldn’t come as a surprise that in 1957 Ithiel de Sola Pool defined the interview as an “interpersonal drama with a developing plot” (193). Pool’s dramaturgic metaphor is particularly germane to elucidating my own interviewing model. As we shall see, itera(c)tive interviewing is a practice that takes into account the literary and performative dimensions of the craft. The drafting of questions is, after all, a loose dramaturgy sketched out for future performance. The improvisational and storytelling patterns that emerge in conversation are subsequently transformed into a readable dialogue that incorporates narrative sequences. In the next section, this fascinating process of intersemiotic translation is described in further detail.

V.1.3 The seven stages of itera(c)tive interviewing

Itera(c)tive interviewing unfolds through seven distinct, yet closely interrelated, phases: prior research; conception of a research agenda; drafting of

an interview schema; pre-contact with elite respondent; interview; transcription; and post-interview.

The first phase is characterized by a significant amount of intense research that the interviewer conducts in order to provide a meaningful and informed framework for the interview. Specific areas of interest investigated in this phase include, but are not restricted to, biography and career of the interviewee, critical reception of his/her creative work, and production history of selected works. Parallel research on the aesthetic, cultural, historical, and political corollary of the works under study is also undertaken, in order to position the interviewee's artistic profile in a larger context.

This preliminary phase results in the creation of an indicative research agenda (second phase) in which the different issues and dimensions to be raised during the interview are elucidated, so that the questions can be elaborated with the analytic interests of the interviewer in the forefront. In my research project, for instance, I theorized how the discourse of intersectionality shaped the theatrical adaptations I was studying, and I formulated my questions accordingly.

The third stage consists in the sketching of the interview schema. In my model, I opt for a semi-structured pattern which includes a variety of structured and unstructured questions, so that the dynamic interplay between pre-planned interaction and un-planned conversation is kept alive.²⁵⁶ The structured part springs from the previously determined research agenda and serves to control the range of the interview by determining the main areas of interest to be discussed, whereas the non-structured one is left open to improvisation as well as to unexpected digressions. In a semi-structured schema, the two parts complement each other, so that the research agenda is potentially met and new unanticipated lines of inquiry can be opened up. Keeping Pool's dramaturgic metaphor in mind, it is worth pointing out that in this phase a virtual dialogue between researcher and practitioner takes place, one in which an imagined audience of qualified readers also plays an important role. It is precisely in this phase that interviewers iteratively reflect on the questions they wish to put to their respondents: what to ask? What *not* to ask? How? And in which order? This self-reflexive process is a way to limit questions that might spoil or bias the responses. In fact, the drafting

²⁵⁶ Since Dexter (1970), there has been a general move towards a semi-structured schema in elite interviewing.

of an insightful and sensitive interview schema is essential to “optimize cooperative, mutual disclosure and a creative search for mutual understanding” (Douglas in Gubrium e Holstein 1997: 119). In other words, it is the necessary prelude to an atmosphere conducive to open communication.

In the fourth stage, pre-contact with theatre practitioners is made. Since they belong to cultural/artistic elite, establishing direct contact with them is often difficult. Therefore, interviewers frequently need to identify a mediator, usually an agent or a production manager. Both academic qualifications and purpose must be convincingly communicated, so that the actual encounter may take place. At this stage, a place and a time for the interview are also set up, usually based on the practitioner’s schedule.

During the interview, the absent potential of the preconceived schema happens *in situ*. The blank spaces in the draft are filled in conversation, as a set of questions gradually evolves into a dialogue. As discussed above, identity and subjectivity are crucial to the process. After all, interviewees and respondents are human beings who fit into a number of different categories such as age, gender, class, and race; they respond to each other based on who they are and on what they represent (in the social order, in the cultural field, or in the other’s sphere of interest).²⁵⁷ Therefore “in speaking, [...] respondents not only offer substantive thoughts and feelings pertinent to the topic under consideration, but simultaneously and continuously monitor who they are in relation to the person questioning them” (Holstein and Gubrium 1997: 122). In other words, not only is their discourse related to the issues raised by the interviewer, but it is also constructed in relation to, and runs alongside, “narrative improvisations of biography, perspective, interests, and the immediate pertinences of the process” (Gubrium and Holstein 2014b: 48). In fact, it is not infrequent that interviewees respond to circumscribed questions with lengthy and apparently unrelated narrative accounts. These unexpected digressions are extremely relevant, as oftentimes they reveal meaningful connections between biographical details, artistic practice, historical events, and broader social discourses.²⁵⁸ Moreover, “they momentarily shift power in the conversational dance, from the investigator’s

²⁵⁷ On the impact of identity in the interview process, see Miller and Glassner.

²⁵⁸ In the case of Robinson, the personal trouble she represented in her narratives of the bar encounter is symptomatic of contemporary beliefs about race relations at a particular juncture in North American history.

lead to control by the participant [...] and sometimes [they] force us to confront the very assumptions of our research topics” (Riessman 380, 367). Personal narratives are therefore crucial to the analytic process, as they can be read at different levels: thematic, cultural, political, and performative. As we shall see, they represent a fascinating challenge in the post-interview phase.

The oral flow of the interview is captured through technological devices and transferred to a material support. Transcription is the sixth stage of the process, a particularly delicate and challenging one where the interviewer confronts the many idiosyncrasies of the spoken language and how they appear, or fail to resound, on the written page. In this regard, “the transcript is akin to a script without stage directions, design, direction and actor’s interpretation, requiring the reader to be aware that he/she has not heard the nuances that determine or shape meaning” (Burke and Innes 9). This limitation must be acknowledged and counterbalanced, by supplementing the transcribed conversation with additional contextual information and brief intra-dialogue descriptions of paralinguistic elements such as pauses, gestures, and tone, so as to convey the emotional climate as well as the proxemics, kinesics and chronemics of the interview.

The seventh and last phase of itera(c)tive interviewing is the post-interview. As Faircloth has put it, when it comes to interviewing “[t]he ‘after’ exists very much in the ‘before’”, meaning that both editing choices and how results are presented to final readers are inevitably affected by “theoretical and epistemological stances of the researcher that exist from before the interview and reflexively constitute themselves throughout [it]” (269, 280). Since coding is nothing but an extension of the actual situational encounter, I argue that it should be carried out in the same spirit of itera(c)tive collaboration that animates the interview itself. Not only should practitioners be invited to read the transcript for approval, but they should also be encouraged to comment on it, propose emendations, and add further details in an ongoing dialogue with the researcher. This reflexive back-and-forth process should ideally be iterated twice, so that both content and form can be mutually shaped and agreed on, and the concerted effort of interviewer and respondent can be reflected at its best in the published interview.

As mentioned above, personal narratives are usually challenging in terms of textual representation, especially when fragments of the same story emerge in different moments of the interview, or when a story exceeds the interviewer’s

expectations in terms of length. In conversation, hardly ever is storytelling clearly circumscribed; therefore, textual boundaries must be established and negotiated during the post-interview phase. For example, in my interview with Djanet Sears images and memories of Venice surfaced shortly after the beginning and at the very end of our conversation. During the editing, I realized that those fragments were clearly part of a whole; therefore, I respectfully infiltrated Sears' discourse and I pieced them together in the same textual section. In the interview with Rokia Traoré, since I was offered to interview her just a few hours before our encounter and had no time to carefully set up a semi-structured schema, I struggled to define some boundaries around a long account she gave of her relationship with Ali Farka Touré, which I left intact in the final version.

Although ideally no stage of itera(c)tive interviewing should be left unexplored, research projects are usually much more complex than theoretical or methodological models allow, especially when they involve practice-based activities with other people. If the subjects engaged happen to be elite respondents, members of a cultural/artistic circle with tight schedules and an international profile, things get, predictably enough, even more complicated.

Each one of the five interviews presented in this chapter has its own story and followed its own route, regardless of my committed attempts to abide by a methodological model that I tried to apply with rigor, but that sometimes circumstances forced me to adapt and to use with flexibility. As I will further detail, the interviews were carried out at different stages of my research project; therefore, the earlier ones were more process-driven, that is more “directed toward emergence [and] the generation of ideas”, while the last ones were more goal-oriented, that is “consisting [...] of an ultimate objective or target outcome” (Smith and Dean 23). All of them provided irreplaceable and invaluable opportunities to collaboratively generate meaning with practitioners, as well as to repeatedly reconceive my research based on their perspective and insights; an immersion in self-reflexivity that I have hardly ever experienced in purely conceptual research.

V.1.4 The interviews: a chronological map

When I started to work on my PhD project in January 2014, I determined that my analytic approach to the theatrical pieces I was going to study for the subsequent three years would be an interdisciplinary one. Not only would I frame

the plays in a broader historical, ideological, and literary context, but I would also take into consideration their production history and incorporate aspects of their performance into my research. My methodology would integrate forms of traditional scholarship such as textual, contextual, and comparative analysis, with more empirical field work. The latter would include attending live performances of *Desdemona*, archival research on *Harlem Duet*, and interviews with theatre practitioners of both works under study.

I conducted the first round of interviews in October 2015 at the Centre for the Art of Performance at UCLA (University College Los Angeles), as part of an intensive one-week research stay which included attendance at five performances of *Desdemona* and at a panel discussion about the creation of the piece, themes inherent in *Othello*, and issues of race and gender in literature and performance.²⁵⁹ Before travelling to Los Angeles, I contacted the producer of the show, Diane J. Malecki, to set up an interview with Peter Sellars, which took place on 10 October 2015, after I had seen a dress rehearsal and two public performances of the play. When I met Sellars, I was still at an early stage of my research. I had not yet determined that intersectionality would be the governing paradigm of my thesis, but I had just finished writing a lengthy paper on Othello's autobiographical narrative in *Desdemona* based on close reading of the published script and on a six-month study of early modern travel writing and African American slave narratives. Therefore, my interview schema included questions related to the staging of the play (setting, lighting, acting, directorial choices), as well as to my predominant research focus at the time. Since Sellars has been one of the most highly revered directors in Western theatre over the past thirty years, I struggled to control my inclination to display knowledge and academic competence, but luckily enough my respondent's willingness to create a comfortable atmosphere and to interact in an amiable way went far beyond my highest expectations, so that the speculative function of the interview was kept alive. The "short meeting"²⁶⁰

²⁵⁹ The panel discussion took place on 7 October 2015 at Freud Playhouse, CAP UCLA. It featured Peter Sellars, Toni Morrison (via live video), Yogita Goyal (Associate Professor, UCLA Department of English; specialist in African American literature), Arthur Little (Associate Professor, UCLA Department of English; specialist in Shakespeare, gender studies, African-American studies, and race and ethnicity studies) and Ayanna Thompson (Professor of English, George Washington University; specialist in Renaissance drama and issues of race in performance).

²⁶⁰ Diane J. Malecki in a personal e-mail to Rapetti dated 16 July 2015.

we were supposed to have in the dressing room of the Freud Playhouse evolved in a two-hour conversation under the shade of the sumptuous coral trees that face the entrance of the theatre in flanking rows.

On my third day in Los Angeles I arranged interviews with Rokia Traoré and Tina Benko, whom I met, respectively, shortly before and immediately after the evening performance of 10 October. In both cases, I had very little time to devise an interview schema, therefore I drafted a set of questions on their personal engagement in the performance, on creative teamwork, on their professional relationship with Sellars and Morrison, and on the presence of Shakespeare in their formative years as well as in their careers.

The flow of the conversation with Rokia Traoré was partially affected by the fact that neither of us is a native English speaker. From the beginning of the interview, she proved an extremely collaborative respondent, and since my loosely structured schema offered spaces for improvisation, she generously engaged in personal narratives and freely elaborated on her own view on the role of performers in live stage productions. We ran out of time before I could ask her specific questions on the music and lyrics she composed for the piece. We parted cordially, with the promise that we would continue our interrupted conversation via skype; unfortunately, despite my several attempts to re-establish contact with her, I have not heard back from her, yet.

My first interview with Tina Benko took place on the same evening in a tiny dressing room at Freud Playhouse, while the technical crew was taking the set down and the company was getting ready to fly to Melbourne for the Australian run of *Desdemona*. Despite having just emerged from the last of five two-hour performances over four days, she accepted to be interviewed for over forty minutes, covering a wide range of topics and sharing personal memories and feelings. After we had jointly revised the interview via e-mail, we met again on 20 July 2016 in New York City, during my two-month research stay at Fordham University, where Benko teaches acting and movement. On that occasion, we covered areas we had left unexplored during our first encounter, and we shared insights that benefitted from both the updated and evolving state of my research and her distance from the time of performance. After the transcription, we revised the whole interview via e-mail, and we collaborated on the final version presented here, which includes both the first and the second part.

The second run of interviews conducted in July 2016 included theatre practitioners involved in the 2006 Stratford production of *Harlem Duet*. When I met Karen Robinson and Djanet Sears, my research agenda was clearly established; therefore, the interviews with them were more goal-oriented than those carried out during the first run in Los Angeles. I met Karen Robinson on the afternoon of 27 July 2016 in the rehearsal room of the Avon Theatre, during my one-week research trip to Stratford, Ontario. Before our interview, I had already visited the Stratford Festival archive, where I had seen the video recording and the production pictures of the 2006 production, studied the promptbook and the assistant stage manager script, and browsed the set and props as well as the costume bibles. I had contacted Nancy Lefeuvre, Karen Robinson's agent, who helped to arrange the meeting, which took place between the matinee performance of *Shakespeare in Love* and the dress rehearsal of *The Aeneid*, two Stratford productions in which Robinson was acting. During our forty-five-minute conversation, Ms Robison shared some memories of the 2006 production, as well her views on acting, colour-blind casting, the empowering potential of race-conscious art, and the social impact of individual and collective acts of resistance in the cultural sphere. Her kind, meticulous, and energetic attitude proved extremely valuable in the post-interview phase, during which she slightly revised the edited transcription in a careful and timely fashion.

My interview with Djanet Sears took place on 29 July 2016 in a mid-nineteenth-century wainscot room in the Croft House, home to the University of Toronto Art Centre, where Sears has been teaching playwriting since 2000. A few months earlier I had contacted Gordon Shillingford, her publisher, in order to arrange a meeting which was eventually about to fail, since my brief stay in Toronto fell on Sears' seclusion time, a two-month summer period that she habitually devotes to writing. With the help of Pam Winter, her agent, I was finally able to meet her. She was an expansive, passionate, and generous respondent, truly committed to share the spiritual essence as well as very practical aspects of her creative process. The post-interview stage of our interview fell, again, on Ms Sears' seclusion time; she nevertheless read the edited version of the interview, and decided not to make any amendments.

Two important voices that I wanted to include in this virtual dialogue among practitioners are missing. Fatim Kouyaté and Virginie Dembelé are among the

four²⁶¹ Malian backing vocalists trained by Rokia Traoré who toured internationally in *Desdemonna*.²⁶² Since it was not possible to interview them in Los Angeles, I have repeatedly tried to contact them via Facebook; they answered to my messages and received my written questions (both in English and French), but until now they have not sent their answers back. I interpret their choice as a legitimate refusal to abide by the rules of an academic discourse that, as well-intentioned as it may be, is still entrenched in a dominant Western culture that struggles to acknowledge the validity and depth of other traditions. Those interested in hearing their voices, should ponder their silence first.

Then, they should abandon these pages to listen to their music.

²⁶¹ The other two are Bintou Soumbounou and Naba Touré.

²⁶² Fatim Kouyaté and Virginie Dembelé are presently regarded as two of the most promising contemporary Malian singers. They compose their own songs and have started to tour in Mali, Africa, and Europe. As their mentor Rokia Traoré, they experience singing as nonviolent, creative resistance.

V.2 Harlem Duet

V.2.1 Djanet Sears

Caribbean Canadian playwright, actress and director Djanet Sears (née Janet) has created theatre pieces that explore Canadian manifestations of the African diaspora for over three decades. Born in London in 1959 to a Jamaican mother and a Guyanese father, Sears spent the first fifteen years of her life in England. In the early 1970s, due to incipient economic decline, a rigid class system, and the importance placed on racial difference, Sears' parents decided to emigrate to Canada. In 1974 the family left London and moved to Saskatoon, Saskatchewan, relocating the following year to Oakville, Ontario, where Djanet and her sisters Rosie, Celia, and Terese attended Blakelock High School. In 1977, her performance of a monologue from Lorraine Hansberry's *A Raisin in the Sun* (1959) earned her admission to York University, Toronto. There, she met Jeff Henry, a black professor of drama who encouraged her to write. Among the most inspirational experiences as a young student was a trip to Broadway in 1977, during which Sears attended a performance of Ntozake Shange's *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf* (1978). Shange's choreopoem had a lasting impact on Sears' approach to theatre in terms of both subject matter and formal experimentation. Soon after her graduation in 1979, Sears began to work as an actress in theatre and cinema where, irrespective of her qualifications, she would mostly be offered minor or stereotypical roles. Feeling utterly marginalized in the Canadian cultural arena, in the early 1980s Sears took a one-year trip to Africa; travelling through Tunisia, Algeria, Mali, Kenya, Togo, Benin, Nigeria, Lagos and Zaire (now Democratic Republic of Congo), she gradually came to perceive her blackness as normative, and to discard the racist representations she had been exposed to during her formative years in favour of a more affirmative vision of the self. Once back in Toronto, she renamed herself Djanet, after an oasis city in south-east Algeria, and wrote *Afrika Solo* (1990), an autobiographical piece in which her fictional self moves from a painful awareness of prescriptive notions of blackness produced within white hegemonic discourse to an assertion of selfhood grounded on the transformative power of racial performativity. When *Afrika Solo* premiered at the Factory Theatre Studio Café in Toronto in 1987, Sears rose to national prominence by bringing onstage her individual struggle to integrate the different experiences and ancestral memories

inscribed in her body archive into a unified, albeit multifaceted, identity that transcends geographical, linguistic, and cultural borders. Recorded by the CBC in 1990, *Afrika Solo* won the International Armstrong Award for Outstanding Radio Play and the Silver Prize at the International Radio Festival of New York. Its publication in 1990 made it the first play by a female playwright of African descent to be published in Canada. Sears's following works include *Double Trouble* (1988), a play about public housing that toured schools in 1988, *The Mother Project* (1990), a collaboration with Crossroads Theatre aimed at examining African American female storytelling, and *Who Killed Katie Ross* (1994), a play about the ramifications of an aboriginal woman's violent death that toured Ontario in 1995. In *Harlem Duet* (1997), a theatrical adaptation of Shakespeare's *Othello* in a prologue and two acts, Sears explored the intersection of racism and sexism in North American black communities, and how interlocking systems of oppression infiltrate the psyche of black people and their most intimate relationships. Developed between 1995 and 1996 during artistic residencies at the Joseph Papp Public Theatre (New York) and Nightwood Theatre (Toronto), *Harlem Duet* opened in April 1997 at the Tarragon Theatre Extra Space in Toronto, and was remounted a few months later at Canadian Stage, which since its founding in 1987 had never presented an African Canadian play. In the fall of 2002, Sears directed *Harlem Duet* in its off-off-Broadway debut at the Blue Heron Theatre in New York City. The 2006 production marked another historical moment in Canadian theatre, since *Harlem Duet* was the first play authored and directed by a black artist, with an all-black cast, to be produced at the Stratford Festival. In 2002, Sears wrote and directed *The Adventures of a Black Girl in Search of God*. Set in present-day Negro Creek, a 200-year-old black community in Western Ontario, the play deals with individual and communal memory while addressing at the same time the issue of derogatory representations of blackness. In addition to her work as a playwright, Sears has starred in numerous film, television, and theatre productions. She is an accomplished theatre director, and her directorial credits include, among others, Monique Mojica's *Princess Pocahontas and the Blue Spots* (1989),²⁶³ ahdri zhina

²⁶³ A 1989 Nightwood Theatre production.

mandiela's *dark diaspora... in dub* (1991),²⁶⁴ Diana Brathwaite's *The Wonder of Man: A Black Woman's Trip Through the Galaxy* (1992),²⁶⁵ and Ntozake Shange's *for colored girls who have considered suicide when the rainbow is enuf* (2017).²⁶⁶ A deeply committed activist for racial equality in Canadian theatre, she served as artistic director of *Negrophilia: An African American Retrospective: 1959–71* for the Toronto Theatre Alliance's Loon Café, and in 1997 she launched the AfriCanadian Playwrights' Festival, an event dedicated to African diasporic writing for the stage in Canada. In 2000, Sears was among the founding members of Obsidian Theatre, an all-black company dedicated to producing plays by, and with, Canadian practitioners of colour. Her scholarly contributions in the field of black Canadian theatre history include *Tellin' It Like It Is: A Compendium of African Canadian Monologues for Actors* (2000), the first collection of monologues by Canadian playwrights of African descent ever assembled, and *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama* (2000 and 2003), an anthology in two volumes featuring works by George Elliott Clarke, Andrew Moodie, George Seremba, Maxine Bailey and Sharon Lewis, Marlene Nourbese Philip, Hector Bunyan, Austin Clarke, Lorena Gale, George Boyd, and Michael Miller. During her 30-year long career, Sears has received the most prestigious Canadian awards, including the Floyd S. Chalmers Canadian Play Award, the Governor General's Literary Award for Drama and the Harry Jerome Award for Excellence in the Cultural Industries (1998), the Martin Luther King Jr. Achievement Award (2003) in recognition of her contribution to the establishment of the black arts movement in Canada, the Stratford Festival's Timothy Findley Award (2004), and the Phenomenal Woman of the Arts Award. She has been playwright-in-residence at Nightwood Theatre, Canadian Film Centre, and the University of Guelph (2004), and associate director of Canadian Stage Company. Since 2000, she has been teaching playwriting at the University of Toronto. The

²⁶⁴ A 1991 Nightwood Theatre production co-directed by ahdri zhina mandiela and Djanet Sears, starring Deborah Castello, Vernita de Lis Leece, Charmaine Headley, ahdri zhina mandiela, Junia Mason, Kim Roberts and Vivine Scarlett.

²⁶⁵ A 1992 Nightwood Theatre production starring Melissa Adamson, Lili Francks, Rosemary Galloway, Taborah Johnson, Dawn Roach, Alison Sealy-Smith and Jean Small. Diane Roberts was assistant director.

²⁶⁶ A 2017 Soulpepper production starring Akosua Amo-Adem (Lady in Green), Ordena Stephens-Thompson (Lady in Purple), Karen Glave (Lady in Yellow), Tamara Brown (Lady in Brown), d'bi young anitafrika (Lady in Red), Evangelia Kambites (Lady in Orange), and SATE (Lady in Blue).

following interview took place on 29 July 2016 in a mid-nineteenth-century wainscot room in the Croft House, home to the University of Toronto Art Centre. During our three-hour conversation, every now and again Ms Sears and I picked from a bowl of juicy cherries, which the author had kindly brought by for us to share.

V.2.2 *Catching Othello's echoes in Harlem Duet: a conversation on Shakespearean adaptation, blackness, and African diaspora theatre with Djanet Sears*

Valentina Rapetti (VR): *Thinking back to your childhood, which were the factors that attracted you to drama and acting?*

Djanet Sears (DS): I was born in England in 1959, and I spent the first fifteen years of my life there. So, my foundational years took place in the 1960s, a very interesting time, in a country where not having access to black culture was seen as normal. I recall something that I've written about in *Afrika Solo*. I remember playing with my sister outside, and my mum shouting out 'Coloured people on television!' At that time, that's what people said: coloured people. And I remember rushing in to watch Dorothy Dandridge and Harry Belafonte in *Carmen Jones*, a black film adaptation of Bizet's *Carmen*. I am not sure if I had ever seen black people on television before, but I know that what I saw there enthralled me, enchanted me. I recall thinking 'I want to do that!' There was music in it, there was drama, movement, and dancing. At five or six, it spoke to me in a way that resonated.

VR: *Where did you receive your theatre training? Is there any acting technique you learnt at the time that you still refer to in your work as an actress and as a director?*

DS: My main theatre studies took place at York University, in Ontario, where they had a four-year drama programme. The acting classes were mainly based on contemporary interpretations of Stanislavsky and his method, but we were also offered a range of different approaches. I'd say what a lot of actors who came out of that programme have is the ability to find the techniques that work for them and to use them. For me, acting is like skincare; some people are allergic to certain things, some people are not. And so the key is: find parts of processes and approaches that work for you, personalize them and use them, use what works. An

approach that spoke to me that I still refer to today is Michael Shurtleff's. While he was in New York City directing castings and giving workshops, Shurtleff wrote a book called *Audition* (1978), in which not only did he give details on how to approach auditioning, but he also wrote down twelve guideposts for interpreting lines from plays you haven't read, or for interpreting scenes of which you have been given only besides. Later on, he developed it as an approach to acting, and it actually broke down into a kind of technique. I think Shurtleff's guideposts are at the centre of the approach to directing or acting that I take. Even though most contemporary work is Stanislavsky based, I find that theatre can work without that, with other approaches, techniques and philosophies.

VR: *What place did Shakespeare occupy in your formative years? Did you receive any formal training in Shakespearean verse in drama school?*

DS: Absolutely! We studied Shakespearian verse, we looked at first folios. We had a professor who had done a lot of work around Shakespeare: how to look at verse, how to interpret it, how to put it on his feet so that it did not remain just an academic exercise. Shakespeare is pervasive in theatre school as well as in mainstream theatres, because you don't have to pay the playwright. No royalties, it's cheaper. Dead playwrights are cheaper. But Shakespeare's presence is pervasive everywhere in the cultural field. If you study literature and you end up doing any secondary or post-secondary study, Shakespeare is there, writ large, and so it's very hard, especially in the theatre, to get away from that.

VR: *Which is one of the reasons that led you to write *Harlem Duet*, your personal effort to exorcise *Othello's* ghost...*

DS: When I started to write *Harlem Duet* in the early 90s, I wanted to answer a question: what does *Othello* mean? What does this black man mean? It was my chance to say what he meant for me, because I would never be given the chance to play *Othello*, although I think that would be kind of interesting. Also, *Othello* is not *Othello's* play, and in a way *Harlem Duet* reflects that, because it is not *Othello's* play either, it's Billie's. In the play, *Othello* is a way for me to talk about his first wife. When we meet him in Shakespeare, he's had all these years, all these experiences... he must have had some woman! So, as *Harlem Duet* is Billie's play, so *Othello* is Iago's. He has the action. As evil as he is, he is far more interesting. Iago is named after Saint Iago that is Saint James. And what is Saint James revered for in Spain? Killing the Moors, Saint Iago Matamoros,

which is another reason why I know *Othello* is about race. I think these symbols would have been familiar to people in Shakespeare's time. Now, is religion involved in it? Yes, too, but it is mainly about race. So, Iago is truly not nice, he is truly evil, but he's also fascinating. Othello is a bit inhuman, when I say inhuman I mean non-human. He doesn't think much, he goes into these passionate rages, he does stupid things and then regrets them, he is easy to make a fool of.

VR: *Speaking of fools, is it true that the original title of the play was The Madwoman and the Fool?*

DS: It was both: *The Madwoman and the Fool: A Harlem Duet*. Title and subtitle. And then at a certain point I sort of went like 'Well, hopefully that's going to be in the story, and I need to shorten the title'. But I still like it, even though in my play Othello is not a fool, he is far more complicated, he feels real. He is someone who wants to be at the centre of success in a white dominated world, and will sacrifice things for it, consciously or unconsciously.

VR: *Can you tell me something about the genesis of the play?*

DS: I began to write *Harlem Duet* in Canada around 1994. I was already based in Toronto at the time. I sent in what I had already written to one of the dramaturges at the Joseph Papp Public Theatre in New York, and I said I wanted to further develop the play there, because that's where it was set, but I didn't know the city that much. In 1995, they invited me as international writer in residence, and that is when I applied for funding with NAFTA (North American Free Trade Agreement). Besides fostering economic trade, they also had programmes that funded cultural exchange between Canada and the United States, Canada and Mexico, and Mexico and the United States. That's how we got funding for the play. At the Joseph Papp, part of my time was devoted to writing, and part to workshopping the play to see what worked. I had actors, and there was a director there. I would have readings where actors would come for a morning, read the script and then they'll go away. They would come back in two weeks and we would read the changes without an audience, just play development. At the end of my residency, we had a public reading with an audience, just sit down, reading the script. So I had a lot of readings with actors, but only one public reading at that time in 1995. Then I went back to Toronto, and I became Nightwood Theatre writer in residence. I finished writing the play at the end of my residency, I did another public reading, and then they decided to produce it at the Tarragon

Theatre. They had to rent the space there, but there was a producer, and I directed that production in 1997.

VR: *Would you define Harlem Duet as an adaptation, a revision, or an appropriation of Shakespeare's Othello?*

DS: I would say it's a non-chronological prequel to Shakespeare's *Othello*. For me, an adaptation is when you are looking specifically at the same story. To a certain extent, *Harlem Duet* might be seen as an adaptation, in the sense that it takes different characters of Shakespeare's *Othello*. But then, the story is completely revised. You know, my favourite novella is *Penelopiad* by Margaret Atwood. I love it, because I love the notion of revisioning. Another one would be *Wide Sargasso Sea* by Jean Rhys. These revisions look at a known story from a different perspective. Some people say they are appropriating the original text, but I actually think they're expanding it, because not only do they give you different dimensions to the main narrative, but they also point you back to it.

VR: *Appropriation doesn't necessarily have a negative connotation, though. If an artist appropriating a work or a form of art belongs to a community or to a group that has been economically, socially or culturally marginalized, it can become a subversive and empowering gesture.*

DS: In North America, especially in academic feminism, appropriation is used as a negative term in relation to white women appropriating the writings of women of colour, specifically native women. In the 80s, many white women were writing and giving workshops on native culture and spirituality, even though they had nothing to do with it. Maybe it's just timely, but there is a bit of that.

VR: *There are different ways to look at appropriation. One can appropriate a certain culture for narcissistic or opportunistic reasons, or one can add levels to it from a different perspective.*

DS: But in the case of *Othello*, I don't feel that I'm taking something that is not mine. I feel *Othello* is mine, because these classical texts are things that are forced to us as children whether we like it or not. They're part of a kind of colonization.

VR: *Before Harlem Duet you had already written Afrika Solo, an autobiographical play in which Djanet, a fictional version of yourself, successfully integrates her Canadian and African selves. In Harlem Duet, you explore a further dimension of blackness, that is, African Americanness. What*

place do African American culture, literature and history occupy in your Caribbean Canadian identity?

DS: I think there's a way of looking at African identity, and especially African identity in the Americas, as diasporic. With the Atlantic slave trade, slaves were brought to the Americas, and families were separated. Some might have come to the States, some to the Caribbean, some others to South America. I don't know where my relatives went to when they got out of the ship several hundred years ago. My family might be in each of these places, and so I feel very connected to them as well as to Africa, especially Western Africa, and to Britain, because a lot of people got there, via the Caribbean. I was in London studying blacks in Britain in the eighteenth century, and I found out that there were a number of black people who fought with the British in the revolutionary war who were promised their freedom. Those who didn't die either came to Canada or went to Britain, and so there was a community of black people in Britain at that time. So I think that the idea of looking at us purely as representatives of Nation States limits our experience, because the details of those with a history of slavery in their ancestry, the details of the experience from nation to nation might be different, but there are cultural similarities that speak across geographical borders. Therefore, I have a Pan-diasporic view of Africanness and African people in the Americas.

VR: *In The Black Atlantic (1993), which was published just a few years before Harlem Duet, Paul Gilroy argues that the black diaspora generated a space of transnational cultural construction.*

DS: It's true, I totally relate to that. I know that African American culture is separate in a way, but we are separated by political borders and not necessarily cultural ones; even though there is a difference, it feels like a different gene of the same plant. That's one part. The other part is that so many aspects of African American culture, or African culture in the Americas and the ways it has developed, have been incorporated into mainstream American culture, and so there is a huge ability for that information to spread. Take blues, jazz, or African American literature, and think of the ways these cultural products were able to circulate all over the world as part of a broader American culture. Whereas America might not know much about the popular culture of, say, Trinidad, Trinidad will know a lot about the black cultural production of America.

VR: *Why did you set Harlem Duet in three different historical periods? And why did you choose the early 1860s, 1928, and what you call in the play the present, that is the mid-1990s?*

DS: I just found that I wanted to look at important eras. When I say this, I don't mean that the instant the play came out I thought 'Oh, I'm going to look at important eras in black history in the Americas'. This is the stuff that started to emerge, and then after a certain time into the writing, I realized that this approach could really work. In the early 1860s is the Emancipation Proclamation and the beginning of the Civil War. In 1928, we're in the height of the Harlem Renaissance. So this choice is part of the notion of repetition with variation. It's a way to not only comment and respond to today, but also a way to say that these narratives are not only about Billie and Othello's story, they're also about other stories, and may be repeated infinitely, at least on this continent.

VR: *Speaking of repetition with variation not only in time but also through space, can you talk about the recurrence and the significance of Harlem in the play?*

DS: The 1860s scenes are set in Harlem, Georgia. They couldn't be set in New York, because HIM and HER are slaves, and slavery had already been abolished in New York in the early 1860s. So there was a need to make it logical, but I also wanted the different Harlems, as much as I wanted HIM and HER, HE and SHE, Othello and Billie to kind of line up, so in that sense the actual location doesn't really matter. If I had found a Harlem, South Carolina, it would have worked the same, but there is a Harlem, Georgia, and that's where those scenes are set, even though it's not specified in the script. So, HIM and HER are in a Harlem where there is slavery. In the 1928 scenes HE and SHE are in Harlem, New York, during the Harlem Renaissance. Harlem during that era was a place where variety shows abounded, and often white people from downtown Manhattan would go up to see the shows. My research into early twentieth-century black minstrelsy led me to Bert Williams, my source of inspiration for the character of HE. Williams was a classically trained actor who could only make a living by putting on blackface, that is, by complying with white stereotypical representations of blackness. In the 1920s scenes HE is a black minstrel, and SHE is also a performer, someone who works in the artistic field. Even if it's not articulated in the play, I think it is suggested in the fact that she sings. I think she's a blues singer, which is why there's a kind of blues song that keeps appearing in this particular character, and

there's a kind of blues improvisation that happens in Act I scene 8. And then again the 1990s scenes are set in Harlem. I remember when Nelson Mandela was freed, he eventually came to New York in June 1990, and he gave a big speech in Harlem. That's when Winnie Mandela said 'Harlem is the Soweto of America'. Her statement reflects that there's something in Harlem that has the best and the worst of black culture. Harlem has a long history of being a place where black people have felt free to express themselves culturally, to live around people who look like them, who reflect them in some way.

VR: *In the 2006 production at the Stratford Festival, the sense of time and space fragmentation inscribed in the play was reflected in the set, especially in the two collages that appear on the walls of Billie's apartment in the mid-1990s scenes.*

DS: Astrid Janson, our set designer, made those collages based on research I did. Astrid and I had already worked together for the 1997 Nightwood production at the Tarragon Theatre, but we wanted to go further. We were really inspired by the work of an African American artist called Romare Bearden, who came out just after the Harlem Renaissance and into these 1950s and 1960s images. We'd actually both been to Harlem, and I had bought a book on Bearden at the Harlem Studio Museum. His fragmented style reflects the blues aesthetic, an approach to African diasporic art. In order to deconstruct it, one would need to look at the music, so at the blues. I include jazz as an extension of the blues, I include gospel, out of which the blues grew, I relate them all. The blues includes African cultural retentions that recur in a lot of black culture. You can see it in Church culture, for instance. There's call and response to it, there's fragmentation to it, and polyrhythmic improvisation. Repetition is a very important element in the blues aesthetic. So for instance if you look at a blues song, when the same verse is repeated within a three-line stanza, it also changes, and that is part of the blues aesthetic. You would have something like this – and I'm making up the song now (*She pauses for a few seconds, then she starts to sing*), 'Mama don't left me don't know what to do/Mama don't left me don't know what to do/Mama don't left me [...]' and then in the third verse the first two are repeated, but with a variation. And when you sing that song again, or if someone else sings it, the tune can change. So you can sing the same song, and the tune changing reflects a change within the person or the character singing it, or some change in the arc of the story of the song. All those elements are part of the blues aesthetics.

VR: *So the structure of Harlem Duet, as well as its content, is reflective of the blues aesthetic.*

DS: Exactly. We wanted it reflected at different levels, so that the play itself could reflect something much deeper and more intrinsic about black culture. The play uses a love story as a vehicle to move the action along, but there are other extra-narrative things going on in the play that I felt needed more support. The notion of racism for instance, and the need not to look at it from a binary white/black perspective, but rather by asking ‘How has white supremacy infected the psyche of black people? How do they react differently from each other? How does racism get in their bedroom? And how is it in their personal relationships?’ *Harlem Duet* is supposedly a commentary on racism, it’s looking at myself, looking at us, looking at black people and asking ‘What’s going on?’

VR: *Harlem Duet might also be looked at as a commentary on the notion of blackness that predates the post-blackness debate of the so called post-racial era. Each scene is introduced not only by various forms of black inflected music ranging from delta blues to urban jazz, but also by the voices of black male leaders (Malcolm X, Martin Luther King Jr., Marcus Garvey, and others) talking about blackness and the black experience in America, which further enhances the sense of fragmentation we were talking about.*

DS: All those voices talk about blackness, they comment on blackness as a way to define what it is, how black people respond to the world, but they’re all quite different, they’re not all saying the same thing. So, the notion of blackness is in itself fragmented, it’s not monolithic. Some of those speeches are familiar to people, therefore they work as a kind of extra-narrative device, an alienation device. It’s a way for people to distance, a way of adding thinking to the narrative as opposed to embedding it into the dialogue. Political and intellectual stuff can get preachy when you place it within a dialogue, whereas the whole point of *Harlem Duet* is that that story is a metaphor, or can be seen in metaphoric ways, as an analogy. In a way, I want that realization to come from the audience, for it to be internal, for it not to be laid out and pounded on their head, otherwise I would have written an essay. Those speeches are not meant to tell the audience ‘This is the right way to look at blackness’, or ‘This is the wrong way of looking at it’. It’s really just supposed to be a commentary, because this is the barrage of things that’s coming at us about blackness, and especially from a black point of view, it

feels like everyone has an opinion. But what's the reality of it? It pits a kind of more distant point of view to the reality of Billie's situation.

VR: *In the published version of the play, all the voices mentioned in the stage directions are male, whereas in the video recording of the 2006 Stratford production black female voices can also be heard.*

DS: The reason why I only had male voices when I first wrote the play is that the notion of blackness has mostly been shaped by black men in the public sphere, and those speeches are what we often respond to when we think about, and dialogue around, blackness. The female voices you heard in the 2006 Stratford production are Oprah Winfrey and Condoleeza Rice. At the end of Act I scene 4 it's Oprah talking about the dream. She was giving a speech at Coretta Scott King's funeral, and she was talking about the dream that Martin Luther King and his wife enabled her to make for herself. I included Oprah's speech at this point because of what happens at the end of the scene: Billie and Othello make love, and there's this solid expectation of them getting together again, and then when it breaks it feels much stronger. The other female voice is Condoleeza Rice. It can be heard in Act II, in the transition from Scene 5 to Scene 6. Rice was unknown to me in 1997, but in 2006 I knew who she was. Including her voice was a way to keep updated to who else was saying something about blackness. What is another view of blackness? What's another perspective on it?

VR: *Speaking of other influential black female voices, in the preface to the play you refer to Lorraine Hansberry as your mother in the theatre. You also mention Sonia Sanchez and Angela Davis. Black feminism permeates Harlem Duet, even though black feminist thinkers and activists are not explicitly mentioned neither in the play, nor in the preface. To what extent has the work of black feminists and scholars such as Hazel Carby, Kimberlé Crenshaw, Barbara Smith, Patricia Hill Collins or bell hooks influenced you work?*

DS: I think they were all influential, especially bell hooks. At least until 2000, I would read every one of her books. The kind of unsilencing that happens with her writing is inspiring. One of my favourite books is bell hooks' *Ain't I a Woman* (1981). I remember reading it in the early 1980s, it just blew my mind that she was speaking the same things as I felt, sharing her experience, and I resonated with it. To see how she resisted. Other feminist writers who inspired me are Alice Walker and Audre Lorde. These voices really gave me confidence, like an

audience seeing themselves onstage. I felt that they were speaking to me in a way I hadn't been spoken to in feminist literature. And I think that just gave me confidence.

VR: Historically, black and white feminisms have occupied very distant, sometimes irreconcilable positions. To what extent is this historical divide reflected in your play, especially in your choice not to let Desdemona enter the stage?

DS: I don't think the play is a commentary on feminism at all, but it does reflect something about that divide. At the Public Theatre, in one of the versions of the script, Desdemona was in the play, and she had several scenes. What I noticed was that the black actresses felt very uncomfortable discussing race stuff around her. In fact, they wanted to protect her, they thought they could hurt her feelings, and I went 'Oh my God!'. It was really interesting. Even after I had finished the residency with Nightwood Theatre, Mona was still there. In my first public reading in Toronto, Mona and Billie had a scene together, and what I found is that people started comparing them. Who is prettier? Who is nicer? And the play is not about that. It's not about Desdemona, it's about Billie. It's got to be about Billie. The minute I got Desdemona there, I liked her better, too, but that's not what the play is about. You know, we set up this idea of this black man with this blonde woman on the subway. In the play Billie recalls seeing them, but when you really do meet Desdemona – just part of her as we see body parts of her from one of the stage doors – you realize she is not blonde. She doesn't have straight blonde hair, she has light brown, wavy hair. She's an ordinary white woman. We tried not to make her the western beauty ideal, but I still didn't want to make it about her. It's not about her: it's about Billie. I think it's important to keep focused on Billie and her relationship with Othello. Of course you fall in love with other people, that happens in life, people have affairs. But then, how is that further complicated when you add race, and racism, and internalized racism – the way black people feel about black people – to that stew? That's what I wanted to keep focus on. I mean, here we are: we start off in this black world in Harlem, and racism is still there, in Billie's mind. In the story she relates about the subway, she thinks she sees Othello and Mona, and she almost pushes them off the ledge. At the end of the story you realize she was mistaken and you wonder 'Where is that bias located?' It's not located in the blonde woman this black man was holding, it's

located in Billie. What does that mean? I think for those who have grown up under the white gaze, it's part of our psyches and it's hard to take that particular weed out.

VR: To what extent has internalized racism hampered constructive conversations between women of colour and white women? Do you envisage any possibilities for sharing discourses and fights in the future?

DS: Can we, black and white feminists, share a movement, a philosophy? I think that there are people with a huge sense of intersectionality, a sense of not only me and my perspective, but us and our perspective. You know, in *Harlem Duet* Billie has a line: 'When they were burning their bras, we were hired to hold their tits up'. A lot of the women who were central to leading the Women's Liberation Movement were financially successful enough, or came from enough wealth, to hire black women or other women to look after their children while they were fighting for sex equality. So, we come from different places. Billie tries to talk about the notion of women working in the play. Black women were brought to the Americas and they were bought to work, and we've been working ever since. When Barack Obama was elected there was, and there is still, a whole group of white feminist academics who wrote very negative articles about Michelle Obama. They were especially angry that she had decided not to work while her husband was in office. They were disappointed because she was an accomplished lawyer in her own right, and she didn't take an outside job. For them, she was perpetuating a view of womanhood that was old, traditional. Because they had no view of intersectionality, they didn't understand that what Michelle Obama was doing was radical. Michelle Obama's mother stayed home, and that was radical, too. Black women had to work. To raise other people's kids, they left their own alone, or had other people raise them. So, the fact that she's staying with her kids is revolutionary for a black woman, the fact that she can stay, that she has a choice. My view of feminism is that we have choice – if you want to stay home, you can – whereas some feminists have a hardened, upper middle-class, staid, and classist view of what feminism is. They couldn't see that what Michelle Obama was choosing to do was actually quite revolutionary. How many times has a black woman had the choice to stay home? I loved it.

VR: *According to your experience as a practitioner, is theatre a place where women of colour and white women can meet on a common ground and work together toward a shared goal?*

DS: I think that's one of the reasons why we go on. When I think of my scholar collaborators, they are white feminists. As a director, when I work with designers my preference is to work with women, and since there are very few black women designers, I often work with white ones. I work with a number of dramaturges, and one of them is Kate Lushington. She used to run Nightwood Theatre way before I came with *Harlem Duet*, and she's a white feminist. So, there's this fruitful dialogue going on not only among practitioners, but also with your audience. My audience, at least in my mind, is broad. Even though my plays are about black people, they're still about people. I think it was August Wilson who said: "Stories are stories, whether they take place in New York or in Japan. The arena is different, the baseball diamond might have changed location, but it's baseball that goes on inside of it". Plays are about human relations, and that's what *Harlem Duet* is about. You know, people can go to the play and see or take away different things. I remember after one of the 1997 performances, a woman came up to me and said how much she had liked the play. She said 'This is not a black play, this is a human play'. She was so earnest and nice, she was really complimenting me, and I don't remember what I said, but I do know what I hoped I'd said: 'What part of a black play isn't human? All black plays are human plays'. What she was saying really exemplifies the notion of what's normative when it comes to humanness. Black plays are human plays, and I think that in terms of a dialogue between black and white feminists, anybody can come to that play, read it, see it. But the dialogue shouldn't always be me trying to explain it to the white feminist what I mean to say. It's more like 'Now I'm going to tell my story about me, you don't have to be white to see this, you don't have to be black to see this, you can be anybody'. It's about not leaving myself as other, it's about putting myself in the centre.

VR: *In the case of Harlem Duet, putting black women in the centre also implied a confrontation with black masculinity and with the representation of blackness in theatre. As you wrote in the preface to Harlem Duet, Othello is a haunting presence in western theatre, one that has obscured discourses by and about black women for centuries.*

DS: Black women have been excluded from mainstream theatre for centuries. Before black playwrights started to write plays, it was impossible to find non-stereotypical black characters onstage. In the early twentieth century, we were mainly maids and mammies, but stereotyping has never really ended. I think that far too often black women are still seconded with the background singers. In the 80s, coming out of the acting programme, the kind of roles I would be auditioning for would be slaves, runaway slaves, servants and maids, prostitutes, drug addicts or girlfriends of drug addicts. That was the arena of blackness in the cultural sphere. The stories out there about black people were not about the black people I was familiar with. I mean, blackness is not a monolith. My family is fairly middle-class. Not that there aren't middle-class people who do drugs, or who are involved in illicit activity, but my family worked, and I didn't see stories that reflected my community. I think that frustration motivated me and eventually led me to writing.

VR: And in Harlem Duet you definitely placed non-stereotypical representations of black womanhood centre stage.

DS: What I liked about Billie, Amah, and Magi, is that they were different from each other. They were at different stages of their reproductive lives, and they would have different kinds of relationships with black men. Even though they were representations, they felt like actual people on a stage, or versions of human beings. During the early twentieth century and the Harlem Renaissance, there was a movement led by W. E. B. Du Bois, who really encouraged people to put their best foot forward and not to criticize black people in public. The reasoning behind that was: white people are so critical of us, so why would we present any aspect of ourselves that is negative? They would only use it to further criticize and limit us. However, as well intended as it might be, that kind of approach creates non-humans. Human beings are dimensional, they have flaws, they are not perfect. One of the reasons that we open up with Billie in bed, is that she's in bed! She's not been doing anything for months, she's not one of those black women like 'I can do everything, I can get over it, give me a lorry to carry'. Sometimes I think Sisyphus is a black woman: 'I'm not going to stop, roll down'. But no, it's not like that. Sometimes we just can't manage. When I think about the kind of views of white womanhood that I have internalized, is that white women cannot be able to make it, they can be fragile, while black women can't be fragile. So, something

really tickled me about having this fragile, imperfect character which really challenges the notion that black women can manage and overcome everything, and we can only present good parts of ourselves. No. Flawed characters are far more interesting.

VR: *And far more authentic. For a very long time, black artists in North America have felt subjected to the white gaze and compelled to portray themselves and their community according to reductionist and oversimplified representations produced and reproduced by and within white hegemonic discourse.*

DS: Exactly. I remember years ago, I was reading a primer, an easy introduction to Carl Gustav Jung and his whole approach to self-awareness. It was a very simple, really reductionist book, with a chapter about dreams and dream work in Jungian psychotherapy. There was something in it we might refer to when we think of people directing *Othello*. The book said that a black person in a dream represents the dark side of you that you don't want to acknowledge. Now, this was odd, because I dream mainly of black people, so I realized that the book wasn't speaking to me, and that these seemingly reduced, foundational elements of Jung's approach had nothing to do with me. Somehow, again, I was at the edge. I was someone's reflection, someone's shadow, and I'm not. I'm centre to my own life. Blackness is not a shadow, it is not darkness. Blackness is light for me. Now, what happens in contemporary theatre is that most plays are about white men because they're written by white men for white men, and since theatres are mostly run by white men, the plays they choose, the ones they are moved by, their casting choices, the creative team they hire to render the plays, all of these things are reflective of their racial identity. They read plays by white men and they go 'Oh, yes, fabulous work!', and they read great plays by black women by which they are not moved. We usually think of artists as culturally open individuals, but a lot of them who are in positions of power to cast or to choose plays, are really reflecting the cultural bubble they live in, which is mostly 'I know lots of white people, and so this work reflects my world'. Unfortunately, I think that's where the change has to come. Often when we think about change, we think about grassroots change, things changing from the bottom up, but I think a lot of change within the cultural arena needs to start from the top, from boards of directors with a vision, and move to the way they hire artistic directors. I don't mind that people write about things that they love. It's just that, for the most part, black women's views are not

included in the cultural product of the theatre. At a certain stage we can write things, but not many people are fortunate enough to get developmental support. You know, it takes a long time to write a play, and theatres are dealing with bottom lines; they want things to be successful, or they might be in a deficit, so they don't want to take chances. But what does that mean about how we're developing and nurturing culture? Those are questions I have. I think everyone should write about whatever they want, but I also think everyone needs equal access to getting their work presented, published, and produced. And what happens around race also happens around womanhood. There's a reason why most of the artistic directors are men, and it's not because women are not good at artistic direction. The theatre industry is male dominated. And unfortunately, as we are seeing with the American presidential election, people don't even see it. The majority of women and men do not see sexism. They think it's normal to be overtly critical of Hillary Clinton, when you have this stupid fool running against her. It's such a great example of not being able to see sexism and racism.

VR: *Can you talk about the representation of black masculinity in the play?*

DS: I think there is a commentary on black masculinity in *Harlem Duet*, but I also think the way black masculinity is represented in the play is realistic. I think there's a greater picture of it than we imagine. It's not comprehensive, but I think it's a multisided portrait. Actually, I think it's a multisided sculpture, with many faces on it. You have all the men that Magi is trying to date, and she delivers descriptions of them. There are two really good guys in that play, Canada and Andrew. One appears and one does not. Amah is married to Andrew, Billie's brother, and he's like True Drew, he's perfect. Billie's father, Canada, is flawed, but he comes back eventually. And then you have Othello, who is flawed because those are the limitations that I decided to give him, the limitations that Shakespeare gave him. Billie and Othello have different limitations, but both characters are flawed. Othello is as imperfect as Billie. They love each other, but he also loves someone else. What happens when there's a brief reconciliation? It's going to get fucked up, and that to me that is interesting, as opposed to creating perfect characters. If they didn't fuck up, there would be no play. My role was to choose the challenges I could place before the characters that will further amplify the ideas I was exploring. That is why I chose those recordings of Malcolm X and Martin Luther King. There's a reductionist sense of who they are in the play, not

who they really were and the complexities of their beliefs, but there's a kind of reductionist way of looking at them. Billie believes in this ideal black world, while Othello has this belief of a much whiter world, and being central to it. And how do these people meet? What happens when these two characters meet and fall in love? What happens when things disintegrate? I don't think *Harlem Duet* is a play about a black man who betrays a black woman with a white woman. I think it is a play about how race is in our psyche, even in our bedrooms, in our most intimate moments, in our dreams. There's a whole world of it inside of us, we don't need race police: they're in our brains. Internalized racism is a disease that a lot of black people suffer from; a lot of black people hate themselves. Let's talk about Barack Obama for a moment. Here is a man who was brought up by white people. There's this really interesting scene that he tells about in one of the books I have read about him. He was with his mother in Indonesia. He was a young boy, not even ten years old. His mother had a meeting with the ambassador. He couldn't go into the meeting, so she asked him to stay in the library. She picked a book about Harry Belafonte and said 'Here, read this book. I'll be back after the meeting'. And then she added 'Remember, Harry Belafonte is the most beautiful man in the entire world'. This white woman had a sense of blackness that was not negative. Barack Obama's mother was able to teach her son to love blackness, to not think about it as a negative thing. From what I have read, he's a person who has dated both black and white women. I find that more unusual and far more interesting. That's not mainly, or normally, the case, with someone from his background. What is more common is seeing blackness as a negative thing. So, I find it interesting that he did not make that choice, it endears me to him. I don't know if he and Michelle will be married forever, but how many biracial men have chosen black women? You don't have to answer that question, but just think about it. I love men who love black women. I do. I don't care if they're white or black. If you love black women, I love you!

VR: *In 2006, Harlem Duet was the first play written by a black playwright, with an entire black cast and a black director, to be staged in Stratford. It was a watershed production in both Canadian theatre history and the history of the Stratford Festival. How did you experience that exceptionality?*

DS: We knew it was important, and it also came with a lot of pressure, meaning: 'If we fuck up, no one else is going to get invited back' (*She laughs*). So, better be

good. You know, some people might not like a certain aesthetic or a directorial choice, but that's different from having something of low quality, and so we wanted a very high quality production. Anthony Cimolino was the general manager, and he was particularly generous with any difficulties I had. I remember one time coming to him and saying 'Listen, you've given us enough just to fail, we need just a bit more, because the quality has to be a certain standard'. He was open to listening and willing to help. I remember meeting with Richard Monette, the artistic director, who was very encouraging. We had a stage management team, Stratford people who I'm sure looked at us and went 'What the hell is that?' But boy, within a week they were our team, they were all on board. I remember having huge problems with trying to make some moments work. There are a number of places where Othello exits in one time and enters in another. In order to make that work in a pressed time and small stage, we had to do certain things. The way Stratford works with its union is that stage managers do a certain amount, and stage hands do the rest. I told the stage hand to come to rehearsal and he was like 'No problem, I can do that, that's easy'. He just volunteered. Now, this particular stage hand was also our sound guy, and again, the things that were in there were fabulous. We could do things with the sound that we hadn't done before. In Act II Scene 4, when Billie drops the vial in the handkerchief, there is this polyphony where you can hear all the speeches about blackness from political and cultural leaders fused together. We mixed the audio, and timed it in a way so that there's an ark to the scene, so that hopefully it grows and both sound and movement reflect something internal that is going on, a kind of conflict. It's as if all the speeches around blackness and the black experience are conflicting, not agreeing with each other. It's a way to highlight that Billie has different notions of blackness within herself, even though she believed the Harlem-black reductionist-Malcolm X one excluded all the others.

VR: *Is there any memorable episode in particular you would like to share?*

DS: Well, we did a first reading in the theatre, then we went into the rehearsal studio, and finally we went back into the theatre and started rehearsing there. You are working in this close, safe rehearsal space where you can make mistakes, and suddenly there's a theatre with tech crews, and where people are watching, and you're in a space you're not familiar with. At that point, because of the way I like to run a company, I said 'The first thing I'd like to do is smudge the space'. Here

in North America, smudging is part of First Nations' culture. You take sage or sweet grass, you burn it, and the smoke from it you use it to either cleanse yourself or the space. Having worked with some First Nations theatre artists here, I have borrowed that process, and it has become part of my own process, one of the techniques I use to enable or to encourage actors to feel comfortable. We start cleaning ourselves with the smoke, and then we clean the entire theatre. At the end of the process, what happens is that the actors will know every nook and cranny of that new space, and so it's not unfamiliar to them anymore. It's a real wonderful hybrid between a calming relaxation exercise, a centring exercise, and a way to own a space. When I announced that I wanted to do that, there was a lot of resistance. I got letters from different departments saying that's impossible, fire alarms and water sprinklers will go off. I got someone saying 'It's just not done, there's no way you're going to do that'. We had a big meeting in the theatre, and they said that because of the fire alarms they had to call the fire department to be there, and that they had never had experiences with anything like that, no other theatre director needed to do that. There was a lot of apprehension about what was going on, but I found that the people who worked on our team really responded to the relationships we were building in the group. The same stage hand/sound guy I mentioned before said: 'Well, I've worked with First Nations groups before, I know what it is. It's just smoke, it's nothing'. And he explained it to them. And since he worked with them and spoke their language, they finally agreed. When we did start to do the smudging a couple of days later, I asked him to join us in the team. I told him 'You know the space: lead us all towards his nooks and crannies'. Then I invited everyone to join us. It was so fabulous, really great. So, there was a lot of resistance on some things, but not from the people who worked closely with us. On that same day, the fire chief and the head of air conditioning did come. They were there to oversee that we didn't run the place down, even if there wasn't the slightest chance of that. There was a memo that went out to all the departments that were located nearby that there would be a strange smell in the building and not to worry, and we had to explain that we were just smudging. So, people had a number of attitudes, most of which I didn't care about. I didn't think too much about it because I had too much work to do, but there was also a lot of very unique, specific support.

VR: *But also very unique challenges, I imagine.*

DS: Oh, yes! For instance one of the characters, Amah, needs dreadlocks, but Sophia Walker, the actress playing her, did not have them. No one knew where to find dreadlocks. I found the information, but then we needed someone to install it, so there was a lot of extra work. How do you put fake dreadlocks in somebody? Well, I didn't know how to do that, because my dreadlocks are real, but I found a black woman who did hair in Stratford which is, you know, a quite homogenous Canadian white town. Myself and the black woman would meet, and we would experiment with how to put the dreadlocks in so that they didn't look like a wig. There was a way of getting these dreadlocks braided into her hair in a way that no one would be able to see it. We had to figure it out because we had never done anything like that before. It meant a lot of extra work, but I think that reflects what working with exclusion is like: you have to do extra work to get what you want, you have to work harder.

VR: *If you staged the play today, would you adapt it to the present or would you still try to convey a mid-1990s atmosphere?*

DS: I was at Stanford University in 2008, just before the primaries were over, and I was directing a version of *Harlem Duet* there. There was also a course being taught on the play. On that occasion, I did update the play by adding a speech on race Barack Obama gave in 2008, which I took from the Stanford University project. In 2008, I didn't believe Obama would be elected. Not on any chance did I believe that that was going to happen. But it happened. Twice. In 2009, my sisters and I met in Europe. We met in Paris, and from there we went to Milan, Santa Margherita, Portofino and then to Venice. As a black person who has been to Europe many times, I can tell you that I've never been treated so good. People were so happy to see black people from North America. Now, you think what a strange thing to observe! I can tell you, I've never experienced anything like that and not since either. I've been back in Europe many times, and people would see me or my sisters and they would just say 'Obama!' I'm serious, out of nowhere, unrelated. So, whatever happened in North America in 2008 infected the entire world, something changed in a big way. Now, something also got unearthed in a big way in terms of the response, because some people really are very racist in the USA. Why did I bring this up? Because there was a period between 2008 and about 2010ish, when it would be very hard for this play to get done, because there was that idealism in the air around how people saw blackness. Things were really,

really changing, and I think things have changed, but the opposite of that has also become louder, the racism has become louder. At one point, I wondered whether or not this play would be completely dated, and I think in a way it is of its era, but it's still timely. I think those pressures still exist, those questions on who defines blackness, what it is and what racism does to its victims. So, I don't think I would update the play, it would be exactly the same. I would definitely keep it as much the same as possible. It would still be in the mid-1990s, because I think that if I look back on a time period I'm not just saying it existed, I'm also saying that these issues still exist today.

VR: *What are you working on at the moment?*

DS: I am working on two plays. One has two working titles, *The Talking Drum* and *The Dumpling and the Drum*. The other play I'm working on is called *Equation*. I'm also working on a novel called *Song of Grace*. This would be my first novel, and I've been writing it for years. I see novels very much like plays in terms of the way one processes a narrative, but at the same time they're very different. In the back of my mind there's another project that is set in Europe. I've been doing research on it for the past five years. One part of the research has led me to Venice, where I was investigating black people in the fifteenth century. Actually, the project itself was inspired by a large documentary style painting in fifteenth-century style by Vittore Carpaccio. It's a picture that looks over one of the canals. There are a number of gondoliers and passengers on the gondolas, and towards the centre of the picture there is a striking detail: one of the gondoliers is a black man. I wanted to find out what he was doing there, and that led me to investigate the lives of black people in Venice in the fifteenth century. You know, I've been to Piazza San Marco. The Doge's Palace is right there and if you look up at the top of the columns, there are relief sculptures, clay reliefs at the edge of a Greek column, that depict people from around the world. There are black people, Asian people, and so on. I think about when this palace was built, and then rebuilt, renovated and expanded, and I realize that we have had 700 years of western culture being aware of different peoples and cultures, and we are still ignoring – well, actually I don't think we're ignoring – but we are still not embracing the Other and others in our cultural vision. I don't think people do this on purpose, but because they are trained to see whiteness as normative, and so everything else has to 'up' to it, as opposed to being perceived as part of a larger world we should

try to envision. I spent some time in Venice last year, doing research in extraordinary archives. The oldest book I asked for was from the fourteenth century. It was handwritten on vellum, and it was so clear. The clarity of ink on vellum has not faded. It was amazing, fascinating, engrossing. I need to go back and do a lot more research.

V.2.3 Karen Robinson

Karen Robinson has been one of Canada's leading actresses over the past fifteen years. Born in London to Jamaican parents in 1968, Robinson moved to Jamaica with her family when she was two years old. The youngest of four children, she was raised in Kingston, where she absorbed Caribbean culture and spoke Jamaican Patois for fourteen years. In July 1984, at age sixteen, she migrated to Alberta, Canada. As a teenager, Robinson acted in various school plays, sang in a choir, and recited poetry at local festivals. At the end of high school, she was awarded a scholarship to attend Artstrek, a two-week intensive drama workshop in northern Alberta that spurred her to pursue a career in the theatre. She started her drama studies at Mount Royal College in Calgary, Alberta, where she got a diploma in Theatre Arts in 1987. She continued her training at the University of Calgary, obtaining a Bachelors Degree in Fine Arts in 1993. Straight after graduation, she began to work in the mainstream theatre circuit under the direction of her mentor Robin Phillips, former artistic director of the Stratford Festival. Since then, Robinson has figured steadily and prominently in Canadian theatre, as well as in national and international TV series and films. She has played in more than forty theatre productions, among which Andrew Moodie's *Riot* (1996 Dora Mavor Moore Award for Outstanding Performance by a Female), trey anthony's *'da Kink in my hair* (2006 NAACP Theatre Award for Best Ensemble), and John Patrick Shanley's *Doubt: A Parable* (Sterling Award for Outstanding Performance by an Actress in a Supporting Role). Her television credits include performances as lead, principal, support lead, or guest star for the major television channels in Canada. In 2011, she rose to international prominence by acting the support lead in Chris Browne's *Ghett'A Life*,²⁶⁷ a Jamaican coming-of-age boxing drama that won her the 2012 Salento

²⁶⁷ *Ghett'A Life* won the Hartley-Merrill International Screenwriting Prize at the Cannes Film Festival in 2006.

International Film Festival Award for Best Actress. A race-conscious artist actively engaged in portraying diverse representations of blackness on the Canadian stage, Robinson has played in three Obsidian Theatre productions: Trevor Rhone's *Two Can Play* (director: ahdri zhina mandiola, 2005), Djanet Sears' *The Adventures of a Black Girl in Search of God* (director: Djanet Sears, 2012), and Beth Graham's *The Gravitational Pull of Bernice Trimble* (director: Philip Akin, 2013). During her twenty-five year long career, Robinson has acted in black-authored plays that have risen to canonical status, embodying memorable black female characters such as Billie in Sears' *Harlem Duet* (Stratford Festival, 2006) and Esther in Lynn Nottage's *Intimate Apparel* (Alberta Theatre Projects, 2012). The following interview took place on the afternoon of 27 July 2016 in the rehearsal room of the Avon Theatre in Stratford, Ontario. Ms Robinson took a one-hour break between the matinee performance of *Shakespeare in Love*²⁶⁸ and the dress rehearsal of *The Aeneid*,²⁶⁹ which I had the chance to attend a couple of hours later at the Studio Theatre, where exactly ten years earlier *Harlem Duet* had changed the history of the Stratford Festival. During our conversation, Ms Robinson shared some memories of the 2006 production of the play, as well as her views on acting, colour-blind casting, the empowering potential of race-conscious art, and the social impact of individual and collective acts of resistance in a predominantly male, white-dominated cultural arena.

V.2.4 Rubies in the crown: a conversation on racial representation in Canadian theatre with Karen Robinson

Valentina Rapetti (VR): What led your family to emigrate from Jamaica to Canada in 1984?

Karen Robinson (KR): My parents were looking for better opportunities elsewhere, which I think is a recurring element of many people's immigration story. They just wanted to make sure that they gave us as much access to as many options as they could provide. Canada was the place where they were able to do

²⁶⁸ *Shakespeare in Love* is a 1998 American film directed by John Madden, written by Marc Norman and playwright Tom Stoppard. The theatrical version adapted by Lee Hall premiered at the Stratford Festival in the summer of 2016, directed by Declan Donnellan.

²⁶⁹ Ms Robinson played various roles in a theatrical adaptation of *The Aeneid* directed by Keira Loughran. The adaptation was commissioned by the Stratford Festival from Quebecois playwright Olivier Kemeid. Maureen Labonté translated the play into English. *The Aeneid* opened at the Studio Theatre in Stratford in the summer of 2016.

that, so we came here, where we had a few family members: my father's brother and his wife, and some of my father's cousins. We moved to Drumheller, Alberta, also known as dinosaur country because of the many fossils that have been found there. If you were a palaeontologist, you would know Drumheller! When my two sisters grew older, they gradually moved back to Jamaica as they wanted to live and work there. One of them is a doctor, the other is a banker. God knows Jamaica still has its challenges, but it is a beautiful country, and I am very connected to it. I have family there. I also have a brother who stayed in Alberta, and my parents go back and forth.

VR: *Thinking back to your childhood, which were the factors that attracted you to drama and acting?*

KR: We are four children, three sisters and a brother, and I am the youngest, as many actors are. That's by no means exclusive, but I would say that mostly as fellow actors I meet only children and youngest children. You know, I think we like attention! (*She laughs*) As a youngest child, I can certainly attest to having spent my formative years being louder than my sisters and brother so I could be heard, because I was the shortest for the longest time. What I am going to say now is purely anecdotal, but quite frankly I think oftentimes, when there are multiple siblings, parents get tired. I don't think that the expectations on the children diminish, but they change. My older sisters are both very highly accomplished as professionals. When I started to veer towards the arts, my parents were not particularly crazy about it, but they thought that if they left me alone, it was just a phase that I would get through. When they realized that it wasn't just a phase there was a little bit of protest, but they didn't put their foot down and say 'You absolutely can't do this'. They might have done that with my older siblings, but they didn't do it with me. I think that as youngest children we get away with more. I veered towards artistic endeavours pretty early. In school, I was always in drama, singing, or poetry competitions. I soaked up everything around me that had anything to do with art and theatre. One particular person influenced me as a youngster. Her name was Louise Bennett.²⁷⁰ Actually, she comes to mind now because yesterday was the tenth anniversary of her passing. She had a Saturday

²⁷⁰ Louise Simone Bennett-Coverley (7 September 1919 – 26 July 2006) was a Jamaican poet, folklorist, writer, and educator who worked to preserve the practice of presenting poetry, folk songs and stories in Jamaican patois.

afternoon show that came on TV, it was called *Ring Ding*.²⁷¹ It was a children's variety show where they used to sing and dance and do a whole bunch of stuff. My sisters and I in particular would watch it religiously. Louise Bennett handed me my culture in the form of the crown. She told me that it was perfectly normal to speak in Jamaican vernacular, to sing the folk songs, and to perform Jamaican poetry. Here was this woman who was very articulate and extremely well educated, who said that being proudly Jamaican was not only acceptable, but celebratory, and I bought into it. So I started off doing that. I knew that actors existed, but it's not until I came to Canada that I understood acting was where my spirit was leading me – even though it had always been in the back of my mind. When I was seventeen, I ended up winning a scholarship to a two-week drama intensive in northern Alberta called Artstrek. There were all these people who loved the same thing I loved, and I remember leaving that place and thinking 'This is what I'm going to do for the rest of my life'. Now, many people who were at that drama camp said the same thing. Obviously, not everyone works in the theatre industry today, but I and a few people I know do, we actually carried through.

VR: *Where did you receive your theatre training? Is there any acting technique you learnt at the time that you still refer to in your work as an actress and as a director?*

KR: I went to Mount Royal College in Calgary, Alberta, which is now Mount Royal University. I did a diploma in Theatre Arts there, which unfortunately they have just got rid of. Then I went to University of Calgary, where I did a Bachelors Degree in Fine Arts, majoring in Drama. Both of those situations gave me basics. I don't think they were particularly married to Stanislavsky or any other method. The kind of approach we were offered was very practical. I think it actually put me in good stead. We're talking late eighties, very early nineties in Alberta, and I was more often than not – I mean nearly 95% of the time – the only black person in either my year or my program, therefore I didn't have the sign posts that my fellow students had. I didn't walk exactly the same path, and oftentimes I would be encouraged, either in a nice way or in a not so nice way, to conform to

²⁷¹ *Ring Ding* was a children's television program hosted by Louise Bennett from 1970 to 1982. As part of the program, children from across the country were invited to share their artistic talents on-air.

something, and sometimes it hurt, oftentimes it hurt. I think it actually toughened me up for what I was about to meet when I got out of there and started doing this professionally.

VR: *What happened after you graduated?*

KR: Well, I did have difficulties. Having said that, I was very lucky in the beginning of my career. When I was in my graduating year at University of Calgary, I met Robin Phillips,²⁷² a renowned director who was actually the artistic director of the Stratford Festival for six seasons back in the seventies. He got hold of me, and had me as an intern for a year. He put me in the rehearsal hall with some of the most esteemed actors in this country, many of whom had been young actors with him and had been in the young company here at the Stratford Festival. He was arguably the best teacher I have ever had. Complicated man himself, but he taught me about how people think, how human beings think, and therefore how actors replicate that on stage. I saw him describe thought patterns to people, I heard him talk about the audience's eye and what they see, and therefore what is more interesting to do on stage in order to tell a story. That was Robin Phillips and thanks to him, right out of University, I had a year's worth of work. Then, one of the shows he directed me in moved to Toronto and I just went like 'Well, I got 260 bucks in the bank, and I guess I'm moving to Toronto!' So I moved with the show, and I've been in Toronto ever since. That was in the early nineties, so we're talking over twenty years ago, and over those years there have been times when I have had to say 'no' to things that I have been offered, because – to put it straightforwardly – I felt like they were demeaning roles. I have also been told 'no' when I've auditioned for roles. I've been told 'You are the best person who auditioned, but we can't give you the role because – basically – you're black,' or 'You know, they are not going to see you for this role because – again – you're black'. That's what it comes down to. So yes, you do encounter discrimination, and you do encounter it systematically or systemically, because oftentimes you are being asked to audition for, or to play, the best friend, the banker, the doctor, the judge, or the whomever. God knows I'm happy for many of those roles because they pay my bills, but after a while you realize that the story is hardly

²⁷² Robin Phillips (28 February 1940 – 25 July 2015) was an English actor and film director. He was hired as artistic director at the Stratford Festival in Canada in 1975, where he spent six seasons directing many productions and cultivating new talent. He met Karen Robinson while he was working as director general at the Citadel Theatre in Edmonton in the early nineties.

ever about you. You are never seen as the person who can fall in love, or the person who can fail and get back up again, or the person who can fail and be unredeemable. That was one of the reasons that attracted me to Djanet Sears' work: she told stories about black people who live lives. It was revolutionary.

VR: *What do you think about colour-blind casting? It has been a highly debated issue for a while now, because on the one hand it is functional in terms of getting work and becoming visible in mainstream theatre circuits, on the other it eschews cultural specificity in that, say, black actors find themselves playing roles which were originally not intended for them. What is your position?*

KR: I say bring it on, I really do! It's true that much of the material out there was written when many playwrights didn't have a concept of anything outside of white society, but many of those roles are rich, multifaceted, multidimensional, deep, and such a challenge to play. Those are the kinds of roles that I want to play. At the Stratford Festival this year, there aren't many roles that were specifically written for a particular race. Plus, they have deliberately opted for non-traditional casting. For instance, my friend Araya Mengesha is playing Prince Hal in *Breath of Kings*,²⁷³ my friend Yanna McIntosh is playing Désirée Armfeldt in *A Little Night Music*,²⁷⁴ and I'm playing Nurse in *Shakespeare in Love*. I am pretty sure that when Tom Stoppard penned that role, he wasn't thinking that Karen Robinson was going to play it. But *we* had to start thinking that way, because *we* – and when I say *we* I mean all of us, black, white, Asian, south Asian, and First Nations – we are everywhere, and there is more that we have in common than that which we don't. Two or three years ago, I played the title role in a play called *The Gravitational Pull of Bernice Trimble*. Now, that play wasn't written for a black family. It could have been played by whomever, but I think that many people would just look at it and cast it with a white family, thinking that it was completely normal, and I have a problem with that. I have a problem with white being considered normal. Anyway, there was a director, Philip Akin, who read the

²⁷³ *Breath of Kings: Rebellion/Redemption* is a theatrical adaptation of Shakespeare's *Richard II*, *Henry IV* (parts 1 and 2), and *Henry V*. Graham Abbey compressed the original historical plays in two three-hour long productions directed by Mitchell Cushman and Weyni Mengesha at the Stratford Festival in the summer of 2016.

²⁷⁴ *A Little Night Music* is an operetta based on the 1955 Ingmar Bergman film *Smiles of a Summer Night*. In 1973, Stephen Sondheim composed music and lyrics and Hugh Wheeler wrote the book for what would become their first financial success. *A Little Night Music* was directed by Gary Griffin at the Stratford Festival in the summer of 2016.

play and said ‘I want to do it, and I want to do it with a black family’. And he cast me as Bernice Trimble. Now, I am 48 years old; this woman was nearing 60. I am not married; she was a widow. I don’t have children; in the play I had three. She was afflicted with early onset Alzheimer’s. But what was the play really about? It was all about loving my children. I can go there, even if the play wasn’t written necessarily for a black person. Right now, I’m understudying Queen Elizabeth in *Shakespeare in Love*, and if my friend Sarah Orenstein ever gets stuck in Toronto or – God forbid – sprains her ankle, I would go up there, and I pity the fool who tells me that I shouldn’t be up there playing Queen Elizabeth. Of course she is far away from me, so there’s more I have to learn, but what am I doing in this industry? What am I doing in this life, if I don’t get up every morning in order to learn something? God knows I have been watching depictions of Queen Elizabeth my entire life, I’ve been watching more depictions of Queen Elizabeth than I’ve been watching of myself, in dramatic form. I watch myself in my world, I watch myself when I see my mother, but in terms of seeing fiction portraits, I have seen Queen Elizabeth more than I have seen people who look like me, so I think that I can get there.

VR: *Speaking of historical and cultural icons, what place did Shakespeare occupy in your formative years?*

KR: I knew Shakespeare when I was growing up, but I didn’t study him very intensely when I was in high school. Actually, when I went off to college and University there wasn’t a lot of Shakespeare that was being taught in there either. So, I came to him the way I came to many contemporary plays, and I still approach his work like I approach any other play. Now, there are things that you have to bear in mind, like the verse. When you’re doing your homework, you’d better have a glossary beside you, because you have to figure out what these people are saying! But I remember when I was doing Prospera, I just thought to myself ‘She’s a single mother, she has one child, she is aware of her mortality and her shortcomings, and she needs to make sure that her child is gonna be ok’. That story, I know. So, as long as I can find something in that character that resonates with me, I have at least a starting place.

VR: *What place has Shakespeare occupied in your career so far?*

KR: Shakespeare hasn’t figured largely in my career. In 2009, I played Prospera in a Canadian Stage production of *The Tempest* directed by Sue Miner in

High Park, Toronto. In 2010, I played Nurse in a National Arts Centre production of *Romeo and Juliet* directed by Peter Hinton. During this current season here at the Stratford Festival I am playing Nurse in a production of *Shakespeare in Love* directed by Declan Donnellan, but *Shakespeare in Love* wasn't written by Shakespeare, so I still haven't done a Shakespeare at Stratford. Last year I understudied Gertrude for a production of *Hamlet* directed by Antoni Cimolino. I attended rehearsals, learned the role, did an understudy performance, and remained prepared and on call for the duration of the season, but I didn't actually play Gertrude for the public.

VR: *Will it ever happen?*

KR: It might happen someday. If there's one thing I've learned so far in my career, is that the universe is so large. There are so many things that have just dropped in my path, and I'm glad you asked me 'Will this thing ever happen?' When I was younger, I couldn't imagine that I was going to end up at Stratford. One day I got the phone call and I accepted. So I might play Gertrude for the public one day. It might happen here, it might happen at the Royal Shakespeare Company, it might happen in Italy, it might happen in Jamaica. Who the hell knows where's going to happen!²⁷⁵

VR: *Leaving Shakespeare aside, do you feel more enthusiastic or accomplished when you play roles that were written specifically for black actors, as you did in Djanet Sears' Harlem Duet?*

KR: It really depends on the role, but it certainly happened when I played Billie in Djanet Sears' *Harlem Duet*, because I understood – and Djanet helped me to understand even better – what it was that made Billie tick. When I played her, I felt like I was living my life. It was tough and wonderful at the same time. I had to go to scary places with Billie. I really had to confront my personal issues, and since I have had some of Billie's experiences with love and loss, and how that intersects with race, it was hard for me not to see her as being right, and any position that was against her own as being wrong. I felt like I was telling the story of all these women that I know, that I knew back then who were my age, who had experienced what it is like to come into your sexuality in Canada as a black

²⁷⁵ Shortly after our interview, Ms Robinson was engaged to play Gertrude in a cross-gender, multiracial production of *Hamlet* adapted and directed by Ravi Jain. The show was produced by Why Not Theatre in association with Soulpepper Theatre Company, and it ran from 17 to 29 April 2017 at The Theatre Centre, Toronto, Ontario.

person, and see yourself reflected in your potential lovers' eyes, whether black or white, men or female. The most incredibly complex aspect of playing in *Harlem Duet* was what I was able to underpin my exploration of Billie with. I remember once, back in Calgary, I went to a bar with a white friend. She had long blonde hair and she was pretty. I remember seeing a black man in the bar – my eye would always go to the black males in the bar – and something in me thought that there was some kind of potential with this person. However immature that may sound, that's what I thought at the time. And I remember how it felt like to have that man look right through me to the white woman who was standing behind me. That was one of the first times that I experienced it, but it has happened consistently throughout my life here in Canada. We're not here to discuss this issue in particular, but my female friends and I, and also some of my male friends, we talk about it constantly, we're still talking about it, even if in a different way now. I talk about it with a lot less rancour now, but basically Othello leaves Billie for a white woman, and things do not go well. I know that story. Well, I don't know what it does to someone's mental health when they take it as hard as Billie does, but I do know what it does to somebody's heart, to their spirit. I know women who have been broken and remained such because of it, so I felt like I was telling all their stories.

VR: *How did you meet Djanet Sears?*

KR: How could you not meet Djanet Sears if you're living and working as a theatre practitioner in Toronto! I don't remember the exact moment, but I probably pushed through a crowd in order to meet her. I knew about *Harlem Duet* when it was first performed. My friend Alison Sealy-Smith created the role of Billie, and I remember going to see the Nightwood Theatre production in 1997. I was a fan of it, I was always around the theatre, and so I got to know who Djanet Sears was. She had written this thing, and she had directed it, and it was so incredibly imaginative, multilayered and difficult, and also difficult to watch. When the opportunity came to work with her, it was daunting, before and throughout, and challenging throughout. But here we are.

VR: You played Billie in *Harlem Duet* and then Rainey in *The Adventures of a Black Girl in Search of God*.

KR: Exactly. Both roles were originated by Alison Sealy-Smith. When Alison wasn't available to play Rainey anymore, they called me! *(She laughs)* So I

played in *Adventures* at Harbourfront Centre Theatre in Toronto in their 2003/2004 season, and then I played Billie in the 2006 production of *Harlem Duet* at Stratford. That was my second time, because I had already played Billie at Neptune Theatre in Halifax, Nova Scotia, in their 1999/2000 season.

VR: *What do you remember about being directed by Djanet Sears? What was her approach to the kind of work you were doing as a company?*

KR: The first thing that struck me about Djanet was that no one in the room worked harder than she did. When she asked you for more, it might have felt unreasonable, it might have felt unfair, but in fact you realized that she was working harder than all of us. Sometimes you felt like you were ready to drop down and she was just like ‘No, we’re gonna do another run’. She is a demanding director. She is also extremely kind, and insists on kindness in the room – she has taught me a lot about kindness – and she challenges herself. You know, just because the play was written and published, it didn’t mean it was set in stone; just because it won four Dora Mavor Moore awards, it didn’t mean that the 1997 Nightwood production was the definitive one and we just remounted that. No. Djanet is always into rediscovery and giving people chances – God knows she has given me many. She is intensely spiritual and draws inspiration from so many disparate sources. She is respectful, she loves women and their contribution, she surrounds herself with positive people, and I think she also gets what she wants. I realize that for a woman to do that, even in this day and age – and don’t get me started on what’s happening south of the Canadian border – is so incredibly difficult, because of the hoops that you have to jump through, not the least of which is being labelled a bitch. But she gets what she wants, and I respect her for that.

VR: *What place does the Harlem Duet 2006 production occupy in your life and in your career?*

KR: *Harlem Duet* was a watershed event in my career for several reasons, one of which is that it was the first black play by a black female playwright with an all black cast to be performed at the Stratford Festival.

VR: *An event of historical proportions...*

KR: Absolutely. Now that I’m older and wiser, I realize the historical importance of what was happening at that time, and why it mattered so much to Djanet. I think everyone knew that something very special was going on. There

was a group of people who were spearheading the diversification of the company at the Stratford Festival. They worked on bringing the world in, and they were also heavily involved in marketing. I think people knew that we were making history.

VR: *Is there any memorable episode in particular you would like to share?*

KR: Since I live in Toronto, I'd often go back and forth. Once I was on the highway, I was driving back to Stratford for a *Harlem Duet* performance, and I saw this car full of black women in a lane next to me. They were kind of leaning forward, their focus was in the direction of Stratford, and I thought: 'Oh, they're coming to see *Harlem Duet*'. We had a huge responsibility to the people coming to see this play, huge responsibility to this community; for many of them, it was the first time they were being introduced to something like that. It was important, it was pretty damn important, and I learnt so much. I wish I could do it again, now that I'm older and wiser.

VR: *Looking back at both Western theatre history and Shakespearean criticism, we may observe that Othello, as a portrayal of a black man, has symbolically obscured discourses by and about black women for centuries. However distorted that portrayal may be, it's still about a black man.*

KR: Exactly. Where were we? Where are we?

VR: *In Harlem Duet, Sears rejects the centrality of black masculinity inherent to the Shakespearean tragedy by placing black women centre stage.*

KR: Yes, she does. It is our story.

VR: *With her play, Sears looked at the tragedy of Othello from a black female perspective. What did this revolutionary gesture mean in terms of staging and casting practices? How did it subvert stereotypical representations of black womanhood on stage? The issue of black sisterhood, for instance, is crucial to the play.*

KR: Yes, it was a revolutionary gesture. I'm wondering if at the time I fully realized that what she was doing for black women and black women on stage was revolutionary. I knew I felt the story, I knew I understood it, I knew that Djanet illuminated it in ways that I hadn't thought of before, but I didn't think of it as opposed to a black man's story. It just felt completely natural. I mean, it was still Billie's story. Being a heterosexual woman myself who has had encounters with, and who has loved, black men, having Othello there just included another facet of

so many stories that I knew. But looking back now, having done both the roles of Billie and Rainey in *Adventures*, I realize how seldom I get to do that; very seldom have I had the opportunity to do that ever since, very seldom have I had the opportunity to talk about, to speak those words about those characters. And if I get to do it so rarely – and I have made my living doing this work for the past two and half decades – then I can just imagine how rarely women like me get to hear it, which is why I saw that car full of women driving down the 401 heading to Stratford. You know, I speak to women all the time who may not live in Toronto, or have the same kind of political or religious/irreligious leaning that I do – different people to myself, but women – and when I speak to them about how we are represented in media, in politics, and in business, three things happen. A hundred million things could happen, but the three things that I’ve noticed are: sometimes the light bulb comes on. Sometimes you get a blank stare, because they have no idea of what you’re talking about and they just want to move on to the next drink. And finally, sometimes you actually get absolute denial, like ‘That is not happening to me, and that is not happening to my daughter’. And you get this reaction just talking about women in general, not necessarily talking about black women.

VR: *What is at the source of denial?*

KR: I think one of the most dangerous things of living in a monochrome version of the world, is that we all – you as a white woman and I as a black woman and all the other people out there, women and men – we all start to accept that as normal. And until someone says to you ‘Really look at what you’re seeing. Really, really look at what you’re seeing and tell me what it is you see,’ you might not even figure it out. There are no people of colour at that round table of Oscar actresses, at that picture of Republican Party interns, at that panel that is discussing race relations or that group of directors and playwrights that are going to make up that season’s offering at that theatre. Now the lights are slowly coming on, but this has been happening all through time up until now. This is what my parents grew up with, what I grew up with. Imagine how it feels like when you don’t see yourself at all represented in what is given to you as being good. My family is hugely Christian, but Jesus is white! So, Djanet watches Laurence Olivier playing Othello in blackface, and somehow the spirit touches her, and she starts to ask herself questions. Years later, *Harlem Duet* comes out of her. For me,

knowing how much I can excavate in my exploration of a character, and for all those people who had never seen themselves depicted in that way, she made it possible, she deemed it possible for so many others. The impact that *Harlem Duet* has had on so many other black female playwrights, or playwrights of colour, has been enormous in this country. I am thinking of people like Trey Anthony, who wrote *'da Kink in my hair*, a play that was entirely about black women. I am thinking of directors like Philip Akin, who sees a play that's written not necessarily for a black family, but says I can do that. Philip probably wouldn't want me to say this about him, but he has been touched by the spirit. You know, he read this play and said 'I wanna do this play with a black family'. They've all laid the landscape, together with those who came before us, our ancestors in theatre. People like Louise Bennett in Jamaica, Cecily Tyson in the States, Tania Moodie now in England, people like Salome Bey and Djanet Sears, Alison Sealy-Smith and Yanna McIntosh. They just laid the foundation, and I'm doing my part. I mean, I hesitate to put myself in that category, because of course I'm Canadian, and I'm supposed to be modest! But you just find a diamond or a pearl, a ruby, and you buff it up a bit and you stick it in the crown. And like Louise Bennett did for me, I hope to be doing that for the young people that I am about to go rehearse with now, some of whom are doing amazing work. I was the one who was screwing up in rehearsal last night, they were fine, so you know, they might not need me, but if they do, I hope that I'm useful to them.

V.3 Desdemona

V.3.1 Peter Sellars

Peter Sellars is one of the most innovative, eclectic and prolific American artists of the past thirty-five years. Once considered a provocative and controversial *enfant prodige*, he has established his international reputation as a polymath in the performing arts, a deeply cultivated and politically committed practitioner whose vision and craft span a multitude of widely divergent theatrical traditions, genres, and styles. With more than a hundred productions to his name, including community-based, transnational and transcontinental work, Sellars is known worldwide for his contemporary interpretations of canonical plays and operas that combine radical imagery, technical virtuosity, structural rigour, intellectual depth, social critique, and moral intent. By relocating the works of, among others, William Shakespeare, Wolfgang Amadeus Mozart, Bertolt Brecht, and Anton Chekhov in twentieth-century America, he has sought to emphasize their current relevance in a capitalistic society governed by the mass-media, while re-defining the public function of theatre at the same time. A deeply controversial figure in American theatre, Sellars has been alternatively labelled a bull-headed fool and an extravagant genius, and his iconoclastic experimentalism has been repeatedly exposed to both bitter criticism and unconditional praise.

Born in Pittsburgh, Pennsylvania, on 27 September 1957, Peter Mark Sellars was brought up in a Christian Scientist²⁷⁶ family with no TV, plenty of books, and countless classical music records. His father, Lee Sellars, was a radio producer, while his mother, Patricia Palmer, was a high-school teacher. As a young child, he had a strong interest in natural history and music, and his ambitions were to become a herpetologist or a conductor. During his early childhood, his father built him a little podium, so that after school he could play at conducting Beethoven and Toscanini.

When he was ten years old, his parents got divorced, leaving the family in a precarious economic situation. Shortly after, he began an informal apprenticeship as a puppeteer with Lovelace Marionette Theatre, the first professional puppet company in the United States to stage regularly scheduled performances for young

²⁷⁶ Throughout his life, Sellars has cultivated a long-lasting interest not only in the Bible, but also in the sacred texts of different religious traditions, including Islam, Hebraism, Buddhism, and Hinduism. Most of his work has been permeated by a deep sense of spirituality conveyed through a ritualistic use of space and light.

and adult audiences in a permanent venue,²⁷⁷ a hundred seat garage painted fuchsia full of Javanese shadow puppets and Balinese and African masks at the time Sellars joined in. The company's repertoire included folk and fairy tales, fables and adaptations of popular children's films, as well as plays by Jean Giraudoux, Michel de Ghelderode, Molière, Jean Cocteau, Robert Pinget, and Samuel Beckett, all staged in a wide variety of puppetry styles. Margo Lovelace Visser, the founder of the company, had worked with Sergey Obraztsov at the Moscow State Puppet Theatre, and travelled to Osaka to learn Bunraku, two foundational experiences which would result in a long-lasting influence on her teenage apprentice.

At the age of fourteen, Sellars obtained a scholarship to attend the Phillips Academy at Andover, Massachusetts, one of America's oldest private boarding schools.²⁷⁸ While there, he staged over forty productions of twentieth-century classics in a highly experimental mode that exasperated his drama teacher. During the summer holidays, Sellars directed shows in Denver, Colorado, which he performed to local housewives and children for five subsequent years from 1971 to 1975. Some of the materials, ideas, and techniques he explored while staging his summer plays would become the backbone of the unorthodox work he would later produce at Harvard, where he was admitted in 1975. After deferring his university entry, he set out to Paris, where he spent a sabbatical year with his mother and his sister Juliet, and came to know European avant-garde theatre directors such as Peter Brook, Arianne Mnouchkine, Patrice Chéreau, Giorgio Strehler, and Peter Stein. He also came into contact with the work of American artists such as Bob Wilson, John Cage and the Bread and Puppet Theatre,²⁷⁹ and was exposed for the first time to Cambodian theatre and Kathakali.

²⁷⁷ From the early 1950s to 1964, the Lovelace Marionette Theatre had been a travelling troupe, touring in Western Pennsylvania, Ohio and West Virginia. The company's headquarters was Margo Lovelace's basement, and later on an unheated warehouse in the neighbourhood of East Liberty in Pittsburgh. From 1964 to 1978, the company was based into the hundred seat garage at 5888-1/2 Ellsworth Avenue where Sellars served his apprenticeship, even though they continued to tour, especially in elementary schools in the Pittsburgh Public School system. In 1977, the company finally moved to a two hundred seat auditorium at the Carnegie Museum of Art, where they performed for their final five seasons.

²⁷⁸ Phillips Academy was the *alma mater* of, among others, actors Humphrey Bogart and Jack Lemmon, and former President of the United States George W. Bush (2001-2009).

²⁷⁹ When Sellars lived in Paris, Europe played host to many American artists, including Meredith Monk, Trisha Brown, and Lucinda Childs. For a detailed discussion of the interconnectedness of American and European avant-garde theatre in the 1960s and 1970s, see Delgado and Sellars 2010.

Once back at Harvard, Sellars founded the Explosive B Cabaret, a theatre group that would regularly rehearse and perform in a basement room of Adams House, Sellars' residential college. During his five years at Cambridge, he directed more than thirty productions in both the institutional space of the Loeb theatre and unconventional venues such as parks, corridors, and department-store windows. As an undergraduate, he envisioned a version of Richard Wagner's *Ring Cycle* with puppets and actors, and directed a production of Chekhov's *Three Sisters* with on-stage birch trees, a concert grand piano in a suspended gauze box set, and scenes interspersed with long silences and Chopin nocturnes. His staging of Shakespeare's *Antony and Cleopatra* around and inside the Adams House swimming pool is frequently evoked as his signature Harvard production. Before defending his senior thesis on the theatre of Vsevolod Meyerhold, Sellars was hired by Robert Brustein to direct a biomechanical version of Gogol's *The Government Inspector* at the American Repertory Theatre in Boston.

Shortly after he left Harvard, his mother moved to Kobe. With a base in the Kansai area for five subsequent years, he repeatedly travelled to Japan, where he attended Noh plays²⁸⁰ and got in touch with members of Grand Kabuki in Tokyo.

In 1983, Sellars was awarded a five-year grant from the MacArthur Foundation and signed a three year contract with the Boston Shakespeare Company, a post he left after one season to move to Washington, where, aged twenty-six, he was appointed artistic director of the American National Theatre at Kennedy Center. Over the following two years, and under the Reagan administration, he directed Alexander Dumas' *The Count of Monte Cristo* (1985), George Friedrich Handel's *Giulio Cesare* (1985), and Anton Chekhov's *The Seagull* (1985). His 1986 anti-Vietnam war staging of Sophocles' *Ajax* set in the Pentagon raised a huge controversy which prompted him to resign from his position. In the same year, he started to work on the Mozart/da Ponte trilogy, a monumental project that marked a pivotal moment in his career, with the main focus shifting from theatre to opera. By setting *Così fan tutte* (1986) in a seaside Cape Cod diner, *Don Giovanni* (1987) in Spanish Harlem, and *Le nozze di Figaro* (1988) in the Trump Tower in New York, Sellars made Mozart American, a revisionist relocation that, paradoxically enough, boosted his international success and paved the way for

²⁸⁰ Sellars would attend Noh plays during festivals held at the Itsukushima Shrine in the Hiroshima Prefecture.

future transnational collaborations with Glyndebourne Festival (*The Electrification of the Soviet Union*, 1988; *Die Zauberflöte*, 1990; *Theodora*, 1996), The Netherlands Opera (*Pelléas et Mélisande*, 1993; *Only the Sound Remains*, 2015), the Salzburg Festival (*Le Grand Macabre*, 1997; *L'Amour de loin*, 2000), and Teatro Real in Madrid (a double bill of Tchaikovsky's *Iolanta* and Stravinsky's *Perséphone*, 2012).

In 1987, the contemporary opera *Nixon in China* marked the beginning of Sellars' ongoing artistic partnership with American composer John Adams, with whom he co-created *The Death of Klinghoffer* (1991), *El Niño* (2000), *Doctor Atomic* (2005), *A Flowering Tree* (2006), *The Gospel According to the Other Mary* (2013), and *Girls of the Golden West* (2017).

In the early 1990s, Sellars devoted almost entirely to community-based work in California. As artistic director of the Los Angeles Festival in 1990 and 1993, he invited little-known performers, Chicano, Chilean, and Eskimo artists, and companies of non-European origin to present their work, and he promoted site-specific events dedicated to various minority communities. In 1994, the year of the O.J. Simpson murder case, Sellars directed a production of *The Merchant of Venice* in the context of the Los Angeles riots²⁸¹ with a black Shylock, a Chinese American Portia, and Latino Antonio and Bassanio.

In 1996, Sellars was invited by Toni Morrison to lead a workshop at the Princeton Atelier²⁸² on the opera *The Peony Pavilion* (1598) by Tan Xianzu, a sixteenth-century Chinese playwright of the Ming dynasty. On that occasion, Sellars and Morrison agreed that he would stage, and she would rewrite, *Othello*. Their creative challenge resulted in the Public Theatre production of the Shakespearean tragedy directed by Sellars at the dawn of Barack Obama's first

²⁸¹ The 1992 Los Angeles riots, also known as the Rodney King riots, were a series of civil disturbances that occurred in Los Angeles in April and May 1992 after a trial jury acquitted four officers of the Los Angeles Police Department of the use of excessive force in the arrest and beating of African American taxi driver Rodney King. The riots went on for over a six-day period. Following the announcement of the verdict, lootings and arsons spread throughout the city and went on over a six-day period.

²⁸² Founded by Toni Morrison in 1991 and still operating, the Princeton Atelier has brought together professional artists from different disciplines to create new work in the context of a seminar or workshop with Princeton students. The idea for the Atelier came to Morrison when Carnegie Hall commissioned her to write the lyrics for André Previn's *Honey and Rue*, a song cycle for a solo soprano influenced by jazz, blues and American spirituals.

presidential mandate,²⁸³ and in Morrison's 2011 diasporic revision, *Desdemona*.

In the two thousands, Sellars reinterpretations of canonical works informed by contemporary issues included a version of Euripides' *Children or Herakles* (2003) tackling the international refugee crisis, and a staging of Mozart's *Zaide* (2006) focused on modern slavery.

More recently, Sellars directed *FLEXN* (2015), a Brooklyn performance created by choreographer Reggie 'Regg Roc' Gray with twenty-one African American flex²⁸⁴ dancers. The piece was developed in response to the social unrest following the deaths of Michael Brown in Ferguson, Missouri, and Eric Garner in New York City.

In addition to his work in theatre and opera, Sellars has served as artistic director of major arts festivals, including the Adelaide Festival (2002), the Venice Theatre Biennale (2003), and the New Crowned Hope Festival in Vienna (2006). During the latter, he invited Malian musician Rokia Traoré, who would later take part in the *Desdemona* project as lyricist, composer, and performer.

A member of the American Academy of Arts and Sciences, Sellars has given guest lectures at the Universities of Harvard, Yale, Princeton, Columbia, New York, and Berkeley, and is Distinguished Professor of World Arts and Cultures at UCLA, where he teaches the courses 'Art as social action' and 'Art as moral action'.

Sellars has been awarded, among others, the Elliot Norton Award for Sustained Excellence (1985), the Erasmus Prize for contribution to European Culture (1988), the Dorothy and Lillian Gish Prize (2005), and the Polar Music Prize for International Recognition of Excellence in the World of Music (2014).

²⁸³ The show was co-produced by the Public Theatre and LABYrinth Theater. Sellars' choice to involve actors from different racial and ethnic backgrounds was motivated by the need to shift the black-and-white dichotomy of Shakespeare's tragedy, and to show how racism continued to operate in a supposedly post-racial America epitomized by the newly elected black President. The multiracial cast featured Julian Acosta (Roderigo), Gaius Charles (Duke of Venice), Jessica Chastain (*Desdemona*), Liza Colón-Zayas (Emilia), Saidah Arrika Ekulona (Bianca Montano), late Philip Seymour Hoffman (*Iago*), LeRoy McClain (Cassio), and John Ortiz (*Othello*).

²⁸⁴ Originated after the deaths of Michael Brown in Ferguson, Missouri, and Eric Garner in New York City, flex is a form of street dance characterized by pausing, snapping, gliding, bone breaking, hat tricks, animation, and contortion. It has evolved from Bruk-Up, an animated freestyle that bridges Jamaican dancehall and hip-hop pioneered by Jamaican immigrant George Adams in the 1990s.

The following interview took place on 10 October 2015 after I had seen a dress rehearsal and two public performances of *Desdemona* at Freud Playhouse, one of the venues of the Center for the Art of Performance at UCLA. When I met him in the dressing room of the theatre Sellars, who appeared in his emblematic spiky hair and beaded garlands over a colourful shirt, gently dismissed my proffered hand, held me in a warm embrace, and took me outside, under the bright Californian sky. His willingness to create an intensely focused and yet comfortable atmosphere and to unhurriedly share his thoughts and insights went far beyond my expectations; the short meeting we were supposed to have evolved in a two-hour conversation under the shade of the sumptuous coral trees that face the entrance of Freud Playhouse in flanking rows. During our encounter, we talked about his collaboration with African American writer Toni Morrison and Malian musician Rokia Traoré in the creation of *Desdemona*, delving deep into theatre semiotics, ritual, directorial choices, acting as channelling, and intertextuality.

V.3.2 Staging Desdemona in African time: a conversation with Peter Sellars

Valentina Rapetti (VR): *Let us start from the reason why I travelled to Los Angeles: there is no archival video of Desdemona, and you said the other night that you do not want to make one, so as to turn it into legend. Your decision not to videotape the show brings about a crucial aspect of theatre, namely impermanence. There is something intensely poetic and mystical in a form of art that happens in the here and now, and then it's gone, it slides into memory. Would you just say something about ritual in theatre, in your work past and present, and particularly in this piece?*

Peter Sellars (PS): Yes. Let me mention several aspects. For one, I am dying to make a movie of *Desdemona*. For me this would be the most beautiful movie, and I want to make it in Mali, in the deserts, in these beautiful rock formations near a quiet, slow African river, and I want these women around this fire in the night and the spirits visiting them, and the night sky, the different phases of the night sky and the life around this fire. I want to make the film itself a kind of visionary spiritual recital. It's very important to me to film *Desdemona*, because in its present state we could never tour in Africa, and for me there are so many audiences for whom this show would be very meaningful who cannot come to an

expensive theatre in the middle of a big city. In fact, the very people for whom this would speak very, very deeply and very personally, don't really get to see it when we do it in these big international festivals and venues. The other thing is that I would love to have these women in the landscape, and really see this piece in a night landscape.

VR: *Have you ever been to Mali?*

PS: Yes, I worked on this piece with Rokia in Bamako in autumn 2010.

VR: *So rehearsals took place in Bamako?*

PS: Yes, for the music, absolutely. In Mali, Rokia and I developed the songs as they would interface with Toni's text. In Rokia's world, writing and rehearsing are the same thing. The song grows as you are working on it, so that was a period of intense creativity. I worked with the actress separately, then we got together and worked in Vienna together.

VR: *Can we go back to the idea of the movie for a moment?*

PS: Yes. I imagine this as one of the greatest films. And some part of me wants to think 'Oh, should I make it, or should Mahamat-Saleh Haroun, or another great African filmmaker make it?' You know, really make something which has its own African poetry. That would be really beautiful. I also feel Rokia's score is such extraordinary music that it doesn't fit a usual album. It's a music with unusual emotional counterpoint and very, very delicate, very personal texture that I think really needs context. And of course Toni's material needs the context of Rokia's presence. It's awkward in a sense, because it's a classic that depends on a living person, Rokia Traoré, to exist. You know, if Rokia didn't exist, what would happen to Toni's text? Until other people come along with other performers and reimagine the whole project, for me it is very important to make a film that really takes Rokia's music, and the way it integrates with Toni's text, because just a publication in a book cannot give you the dynamic involved, which is very, very exciting. I mean, of course huge amount of the history of theatre is made of just texts instead of the full dynamic of what was really going on, and so for me, since we are in the age of film, it would be very beautiful to make a film of *Desdemona*. A film could really offer all the levels of dialogue. Toni was writing for dialogue, she wasn't writing for monologue. All of Toni's speeches are meant to intersect and engage with this musical exchange and again – as you hear me say many times but I really believe it – the twentieth century is about people sharing, how

do we learn to share everything? Water, air, the planet. And for me the most powerful image of this piece is the shared space between these two women, which is also a shared space between art forms and cultures. This most profound thing that is going on is sharing, how does sharing work, and how complicated solidarity is. You want to be in solidarity with someone, but there are many, many levels of misunderstanding, many levels of historical accident or very bad historical precedents, and so the understanding doesn't come easily or simply. And what does it mean to create some kind of coalition and solidarity in these times, progressively? Because the right wing and the proto-fascists are united and the nightmare is that the rest of us are totally in disarray. Toni writes very powerfully about that topic. Cassio is allowed to live, and we are not. He lives to rule and we do not. The reality is that the right wing is winning elections everywhere because it is easier for them. And what does it mean that progressive people have to create alliances and coalitions. In the play, we have these complicated coalitions between Desdemona and Barbary, Desdemona and Othello, Desdemona and Emilia, that go profoundly across class lines. How can we imagine coalitions with people who are literally responsible for our death? Actually, it is very important to work with them. And what is so moving about Toni's bold gesture is to create the possibility that Desdemona and Othello begin to explore relationship again in the next life.

VR: *Let's go back to ritual for a moment to talk about the theatrical space you imagined and created for this piece.*

PS: It was very, very simple. We just brought the glass and put the lights together with it. Regarding ritual, several things are going on, one of which is ritual is a prayer that is about influencing future reality. Prayer is a way you gather yourself, people around you, and you try to shape a future being clear with what is deepest in your heart, and what your deepest and most powerful vision is. This active ritual, this active way of creating a series of symbolic acts that generate the possibility of a future of course is Shakespeare's project and the reason why he wrote his history plays. Shakespeare's idea is to influence the future of his country, and so he retells these histories with a very specific set of agendas. What happens next in the future? So, even Shakespeare is using the theatre as a ritual space to enact a vision of a future and to purify and cleanse the bad karma of betrayals, reversals, and mistakes of the past. He takes some the most complicated

and painful parts of English history, and shows them to people as living examples of what not to do, and where things went wrong, and what is at stake, and as a way of preparing what we do in the present to influence the future. For me it is very moving that Shakespeare is using theatre as a ritual act of both purification and cleansing, and as an envisioning project. That's very African. Rokia told us about the function of the griot – and, you know, she has a problem with even the word because it's French – anyway she told us about what a griot would be before the Mande court came into contact with the Arab and Muslim world, and with Europe. In the Mande courts, the function of the artist, the function of the musician was to be the recorder of history, which is why it was a family to be charged, because history is so complicated that you need an entire family to keep track of it and to really be highly critical and highly debate points of history within the family before it is even presented. The family itself was the bearer of the history. That is a very impressive image. The musicians were charged with the telling of history, which already had specific prophetic and spiritual dimension because of course in a culture with no writing you are a person of your word. What does it mean to live your word? So words are not just things you say, but how you live. And can you have the courage to live on the basis of your word? The nobles were farmers and fishermen. The musicians were the keepers of history, the keepers of secrets, the diplomats. Through a song, you could start a war. Through a song, you could stop a war. It was the way history was being handled by the musicians that opened up a new space or closed a space, that honored a lineage or dishonored a lineage, that created a link between people, or a barrier between people. The way battle was prepared by the musicians was a spiritual undertaking, and everything was at stake, life and death were at stake in these performances. Now, Shakespeare did not have life at stake in the Globe Theatre, but again for me one of the most moving things about him is that he called his theatre The Globe. He was truly concerned with these global questions, with this entire range of world culture, and with the well-being of the planet. The Mande tradition also has a divination aspect, a healing aspect. The responsibility of the artist is life and death, it is the future of the community, the civilization, the nation, the clan, the lineage, the tribe, or its defeat. All of this is in these songs. So learning these songs is not as – as Rokia said – traditional Mande society was distributed along economic lines, everyone has a function in a spiritual

cosmology, and these functions have huge, huge, huge implications for what happens next. So, for me this project of ritual action is to really link Shakespeare's action with a traditional African gesture and understand both in their deeper context. Meanwhile, of course, we are not in Africa, and we are not Shakespeare, so what type of ritual action will we undertake now in our lifetime?

VR: *Desdemona's minimalist set reminds me of what both Jerzy Grotowski and Peter Brook theorized about theatre as a sacred, empty space relying on the physical and spiritual presence of the actors to become alive. The set is almost bare, consisting barely of bulbs, cables, neon lights, musical instruments, and empty, transparent bottles and jars, and a computer screen. Could you say something about the semiotic relevance of the visual signs that you decided to put on stage?*

PS: Well, of course the simplicity of the imagery is what also permits its richness and of course Shakespeare functioned on the stage with nothing but the living performer, and I think that in most of the great moments in theatre there is nothing on the stage, so for me this is just part of the history of the art form. Offerings and altars are present in many cultures. There is a sense that you are performing for the dead. And I think that is one of the most important things about the invention of theatre in China, Korea, or Africa. In so many cultures, the early performances were made as ritual actions for the dead and for the dead to watch, and for the dead to enjoy. Food is laid out for them, because you want to welcome the spirits of people who died with a lot of pain, and you want to acknowledge that pain and you want to heal their hurt and their anger, and say we are thinking about you, we send you this active love, this act of remembrance, and we want you to know that you are not forgotten, you are welcome here. It is also an opportunity to say things that couldn't be said while they were alive, things that in fact couldn't be said increased the pain precisely because of that. They increased the misunderstanding, the violence. The ritual creates a space to say things that could not be said before. Many cultures have this ritual, obviously. I am thinking about Bali in particular and the Indonesian context, just to say that so for me those are very, very real practices that are ongoing now, even when we are making a service for the deceased, for the dead. I saw this gesture of altar, this gesture of offering, this gesture of receptivity, receptacles, crystal, glass, transparency, Venice, the city of glass. Also, there is an African American tradition of putting

the plates and the glasses that belonged to the person who left in the graveyard so that their spirit feels welcome, at home, calm. So, we have made three graves which are welcoming the spirits to come back and live there, and talk, and find peace. And the graveyard at night of course has light because there is this hidden light everywhere. This secret sense of light that is insects, or stars, or spiritual energies, or it's all the light sources in the night, and the universe of the night, and of course this very, very beautiful, delicate membrane at the back of the stage, this veil. What is on the other side of it? There is this very delicate veil that keeps shifting in color, you know, gently shifting in texture the way it is lit, but you always feel transparency rather than a heavy curtain, you always feel something that is allowing light to come in, something osmotic. So, the ritual is tenderly wrapped in this veil, and the cables and microphones are about the open lines of communication, but there is also this tradition in every culture of knots and weaving and the flow of cables to link; everything is linked to everything. Regarding the microphones, one would need to look at the Mande tradition, where the blacksmiths were the mystical, sacred artists. And when you look at those mike stands we have on stage, you realize that they are so close to the traditional Mande iron sculpture from Mali. It's so beautiful. I love the image of these mike stands as actually spirit beings, and as antennae that gather the spiritual energy. We made everything out of everyday objects that are perfectly normal, as the night goes on you really start to feel this inner landscape and this beautiful spiritual landscape that is charged with the metaphysical and the supernatural.

VR: *What about the white handkerchief Desdemona holds in her hand when she starts telling about her upbringing and about her draconian mother, Madame Brabantio? I noticed it is completely white, contrary to how it appears in the original tragedy: it struck me as a very powerful theatrical sign with a life of its own. No strawberries on Desdemona's handkerchief.*

PS: It is so beautiful you said that. It is literally there because Tina cannot discuss Rokia's music without crying. When she turns and says 'Barbary, to hear her sing,' Tina starts to cry, and she cannot stop herself, and she needs that handkerchief to make it through the next ten minutes. Then, after she sees her father, the handkerchief goes away, but it is absolutely needed, and is her real equipment to get through those scenes. Of course, I did not mind the image, the image could not be more beautiful and shocking, and of course whiteness is its

own sign, and a white handkerchief symbolizes so many things, but also a truce, surrender. One of the most profound things is this piece is coming off of a terrible act of violence: somebody kills somebody and then kills themselves, and of course Barbary's character died of a broken heart, which is another kind of violence. So, step one is a truce between the wounded parties, and a white handkerchief is crucial for a truce and to call off the war, to stop it.

VR: *When I first saw the show, of course I had the feeling that through your directorial choices you wanted to convey a sense of liminality, of the liminal space, the space of the afterlife, inhabited by the performers and their voices. But at the same time, the several projections on the veil upstage – and I am talking about both the projected songs' lyrics and the silhouettes' shadows – made me feel that everything was taking place in a sort of cave. And the cave immediately made me think not only of Persephone and Hades, but also of Plato's myth, the myth of the cave, which is closely related to the issue of knowledge. Was it your intention to evoke this sense of being inside a cave, and would you say something about the relationship between theatre and knowledge?*

PS: Of course this cave of the heart is a tradition in most cultures. In Tibetan culture you go and spend ten years meditating in a cave for this transformation, this empowerment. Cave is a very special place to withdraw, it is a refuge, and for me this evening is a really deep, beautiful refuge. It is not like the world around, it is quiet, protective, tender, slow, gentle. It is a refuge. So definitely the cave image is present. It is an interior resonating space, and of course the most important part of the world is invisible. We are sitting on this bench, but you can think of your children. They are not with us, but you did not leave them, they are still in your life really powerfully. I cannot see them, but you can. The people we care about most, we care invisibly; they are rarely visible. For me, the invisible presences are the most powerful ones. Theatre is not just about the visible, it is about the invisible, and those are the things you care about, those are the things you hold in your heart. This piece is about all these things holding people's hearts, which is why it is so moving about an hour or an hour and ten minutes in. You really have the world as ritually as they see it. You know, you don't say 'Oh, where is Othello?' As a spectator, all of these things that at the beginning of the night are invisible to you, by the end of the night, they are visible. By the time you get to Emilia, she is right there. With Madame Brabantio you are still in a

theatrical paradigm, but one hour later Emilia is right there, and she is no longer just a theatrical gesture. You feel her presence the last half of the piece. You really spend the first part of the piece transitioning into these modes of perception of things that normally you don't perceive when you're in a hurry, when you're distracted, when you're unable to focus. What this piece does is just quietly create this zone of focus, where things that were previously imperceptible become very real and very present. Those are the real things that are present in your life. We live in this commercial culture which tries to convince us that material things are the only ones that really exists. Material things are nothing, they are temporary, while the most important thing in your life is your grandmother, is people who are not here anymore, but who are with you, and shaped you, and are who you are. All of these things are the reality of life, and so to make theatre the space of those realities is really, really beautiful. The space is a hard space. It is the space of lineage, the space of ancestors, the space of a future, it is a space that is not limited to the material world, it is what breathes through the material world and transcends it. The way the lighting works, the way the space is constantly reshaping in relation to lighting changes, and the way the sound works, all of these elements reflect a kind of more ultimate reality: when you die, one thing you have to do is leave your body, and what is left is your voice. They can't see you, but they can hear you. For me, the way the dead continue to be present is their voices, not their bodies, so I wanted to make an evening that really was about voice, and the presence, and being inside the voice, and letting the voice itself be the space we are in and surrounded by. The real set is these very expensive microphones, and this very elaborate sound design that allow very quiet, whispered things to fill this huge space. It is very intimate, a tiny, small breath is immense about an hour into the evening, and all of these tiny things touch something infinite, vast, huge, and you realize you are living inside the envelope of this sound world, which is true. The other thing that happens in the next life is that even though you do not have your body, you are surrounded by light, you are surrounded by all these walls of light, strange light, light that calms you, light that is inviting you, light that is challenging you. *The Tibetan Book of the Dead* describes them very, very precisely; when you leave this world, these lights are around you, you have to know how to respond to them and how to navigate, you

have to know what these lights mean, all these presences. So, some of this was very literally creating the space of afterlife.

VR: *A ritualistic organization of space is closely interrelated to a ritualistic concept time. You said that the play is set in classical Toni Morrison's time, that is classical African time, that is timelessness: for the dead, past, present and future are the same, meaning that they can speak both retrospectively and prophetically. Is that what they do in Desdemona?*

PS Toni's point is that in the afterlife the only thing that is left to do is learn, and that you have all the space and time in the world to actually learn things. For once, you're not in a hurry, and you're not simply reactive. You have a chance to move beyond this quick moving time scale where you are busy reacting to everything, and that's a beautiful image. For me, these things also have a very simple and immediate reality, which again is your partner and your children they are not here but you are having conversations with them. When you have someone who is deep in your life, and something doesn't go well, when you leave them you're still talking to them within yourself. You are going back over that conversation again and again and you say 'What did they mean when they said this? Should I have said that? If only I had said this instead'. You are debating with yourself over and over again, and people you love and care about are in you all the time. Their voices are in you, and they are part of you, and of course when you marry someone, when you live with someone they change you, you change them, they're under your skin, you're under their skin, there's no longer just the separation of I am me and you are you. These other things start to happen where they're part of you and you will never be the same. Their voices are in you all the time, and that's reality. So, the other side of this is that the people you care about, you carry them with you every day, they're inside you, and their voices are going all the time; you are debating them, and you are debating yourself, but they have become part of yourself. For me all of those levels are very, very important, which is why Tina's voices are not like voice-overs in a cartoon, like now it's the Road Runner and now it's the Coyote. There are many moments when you say 'Did Emilia say that, or did Desdemona say that?', where suddenly in the middle of Othello it is Desdemona, or suddenly in the middle of Desdemona it is Othello who is speaking, and for me this delicate space that is neither this or that, but there is really a relationship where you can say 'Did I think of that, or did he think of

that? Was that my idea? Did I say that, or did he say that? Where did that come from? Why did I think that? Do I think that because it is something he told me, or is that my own thought?' You know, this is reality in life. For me, the theatrical metaphor of the way Tina goes through all these voices, and the way the microphones work and the speakers work, is actually how life works; of course you go through life rethinking every conversation, wishing you could have another one and imagining what that could be.

VR: *I mentioned the projected shadows on the veil. I found them not only extremely suggestive and visually intriguing, but also deeply effective because they magnify and at the same time multiply the figure of the actress on stage. During the dialogue scenes in which she plays two characters at the same time, she is visually split in two: we see her body and her shadow on the veil at the same time, so we as an audience can play with those images and imagine one of the voices coming out from the shadow. So the shadow gets to embody the absent character whose voice we hear through the actress on stage. Is this a visual strategy you consciously recurred to in order to make the ghosts of the invisible characters appear on stage before our very eyes?*

PS: That is so beautifully said. I mean, obviously one of the deepest and most basic things of life is multiplicity. We all have many selves, we all have many voices, each of us is multiple, and so the multiplicity of a single person is already profound. I used the shadows in many productions, it's something very standard in the language of my work. In one way, it is not even conscious, it's just that we literally built them into almost every production, because for me it is a very basic level of language: a person and their shadow, somebody at one scale and somebody at another scale, and the shift of scale is really interesting. Also in traditional African sculpture you would frequently find iron sculptures of human figures, where the human figure becomes thin and is reduced to an abstract shape. Tina sitting on that bench, I mean on that stool, when she is doing the very painful narration of the world crime of the rape of the two women, this image of her is like some strange iron stick figure of traditional African sculpture, where the face has gone, and the kind of personality has gone, and you get an essence that is purified, clarified, reduced to a kind of intensity of the icon of being. I love that interplay between one aspect of the person, which is the face and all the emotions we feel in this life, and then another aspect, which is what African sculpture

conveys in a strangely clear way. When all those worldly things have fallen away, there's something that lives beyond this or that conversation, this or that moment in history. That something is formed in fire from the earth, and hammered into a shape, but the shape itself is an icon and a place of memory. A trace of a struggle, but itself at peace, in the same way than when you sing the blues you're not sad, which is also a very important Tibetan meditation: matching sadness without becoming sad. This is also Africa. What it means to sing the blues, and sing about the saddest things in your life, but with a sense that already singing about them is an empowerment, it is healing. The shadow world has the body of flesh but also the body of light and also the body of spirit.

VR: *Speaking of ghosts, let us talk about Desdemona. The title of the piece tells us explicitly who the protagonist of the story is or should be this time, in our time. In Morrison's rewriting, Desdemona takes center stage, she is now where Othello – or Iago – used to be; she becomes the pivotal figure around which everything and everyone revolves. Both you and Morrison said that it was essential to start from Desdemona, to give her back her voice, to see things from her perspective. However, Desdemona is not the only character for whom Morrison imagined a new voice. Through her, we can listen to a number of different female voices which are absent or silenced in the Shakespearean tragedy: Madam Brabantio, Soun, Barbary/Sa'ran, Emilia. Would you say a word about the meaning and the implications of Desdemona's act of ventriloquism and about the many female characters that speak through her voice and body? I wonder if, as some scholars advanced, it could be read as an act of ventriloquism.*

PS: You know, I don't use the word ventriloquism. I was trained in the puppet theatre, and for me the image of ventriloquism, particularly in racial histories, is equal to speaking on behalf of other people, other races, and not letting them speak, but forcing your opinions and your view of them to be how they are viewed and how they are being viewed to themselves. Ventriloquism has a very terrible social and political history, and I try to avoid it. For me, what happens in *Desdemona* is the opposite. What is quite interesting is that Desdemona is not putting words in the mouths of the characters she is channeling; those characters are challenging her, they speak through her, but everyone of them is to challenge her, not once is she speaking for them and replacing their thoughts with her own. Everyone of them is challenging her thoughts, and so it's a constant struggle. It's

a constant spiritual struggle with her own self. That sense of wrestling with the angel until the angel gives you a new name is very powerful, and the fact that the angels she is wrestling with take the form of these different people who have been in her life. Those angels exist in your life to challenge you. In life, she thought she could speak for them, and in death she is learning she cannot.

VR: *Does she get a new name in the end?*

PS: I think so. The question of people finding their real names is very powerful. The play begins with Desdemona saying 'I am not the meaning of a name I did not choose,' and the high dramatic point of the evening is 'You don't even know my name'. This question of naming has a really deep spiritual tradition. Jacob wrestles with the angel until he gets a new name, and for me that's an image in culture after culture, and it's very real. So, I think the project exactly is not about ventriloquism, the project is allowing into yourself the voices that challenge you and that actually you realize that your identity is being challenged by everything around you in order to transform it, and the process that Desdemona goes through is so challenging. I mean, Toni was very critical of my production of *Othello*, because for me Desdemona was this perfect figure, like Dante's Beatrice, the most pure example of womanhood transforming the universe through sacrifice and through love, and Toni was not having that.

VR: *Of course she disagreed! But in fact that is a predominant aspect in the character of Desdemona as portrayed by Shakespeare. In this respect, she is very similar to Cordelia in King Lear and Ophelia in Hamlet, female characters who defy paternal authority and end up succumbing to patriarchy.*

PS: Of course, Shakespeare's point of the silent woman. Nonetheless, for Toni woman is not silent. Toni was really crucial to a movement of black women writers, which was also a very formative experience. She helped putting forward Toni Cade Bambara's work, June Jordan, and of course, needless to say, she helped publishing and shaping Angela Davis' autobiography. It was a generation of black women articulating themselves with incredible power and precision, and she helped to form that movement. All of that is very much the core of Toni's literary formation and is reflected in *Desdemona*. What is very challenging about the piece is that it's not simply about articulating a feminist agenda of, you know, all the women are insulated against male oppression. The play points out the fact that there are many forms of oppression. Take the discussion between Emilia and

Desdemona: obviously, there is not just a feminist question there. A kind of reductionist understanding of feminism is not what Toni lives. On the other hand, understanding the complexity of women's voices and women's relationships among each other is very vivid in this piece. For Toni, this smart girl who went to all the best schools has a lot to learn, and this piece is about Desdemona learning. So, little Miss Perfect actually becomes unbelievably vulnerable and has to realize that she doesn't know things she thought she knew. That's very powerful, and it's the opposite of ventriloquism. It's your own voice which becomes transformed by the people you are meeting.

VR: *Sa'ran is the only female character who is not played by Tina Benko. Rokia Traoré takes on her role, both in singing and acting.*

PS: The text of the willow song that Rokia sings is, of course, from Shakespeare, whereas the lyrics of the new song, *No More Willows*, were written by Toni. So, in that scene, Rokia is not singing her own words for the first time. That scene sets the dramatic climax of the evening. Toni has prepared it, and Rokia has prepared it. There are many things that make that moment quite powerful, but let me mention an aspect. You know, white people and people who are in positions of authority, are happy that people serve them or perform for them, but have no idea that they have voices; and having no idea they have biographies, they have no idea that there are things on their mind. And so, that is really a classic scene which happens when somebody who is in a position of power realizes that it never occurred to them to ask so many things to somebody they have been with all their life. I think the power of what Toni has done is, you know, the person who is your gardener or your cook, you just assume they have nothing to say, and it turns out they have a lot to say. That's a very powerful experience.

VR: *In a former interview you said that you asked Morrison to let Othello breathe in his own skin and his own life, but in the play Othello's narrative is reported by Desdemona. Should we trust her? After all – as both Sa'ran and Othello remind her – she made a spectacle out of them when they were alive, she projected exotic ideas of Africa onto them. In the afterlife, they shift her vision of Africa from fantasy to reality, they force her to confront real aspects of Africa – as Rokia Traoré does with her audience.*

PS: That's really lovely. I think that as we work on Toni's text year after year and go further and further into it, we deepen our appreciation of what she has done. One of the things that moves me the most is that we have seen sides of Othello that he would never show us. And that happens only because there's a woman who is telling us those sides that a man would never let us look at. A man would hide everything that this woman is revealing, and it's a very simple thing in so many of my productions. I love having all women on stage, because there is a completely different emotional world. Men are absolutely not able to go to the same emotions and are covering all the time.

VR: *Why?*

PS: I can't say why, I can just say it is a real phenomenon. One of my favorite forms of theatre is the Japanese theatre Takarazuka because it's *West Side Story*, and *War and Peace* and *Uncle Tom's Cabin* done by all women, and you cry the whole time. It's so moving because this flow of emotion is so incredible. In *Desdemona*, there's an emotional flow that Othello himself is incapable of generating. That flow is generated because we are seeing him through Desdemona's eyes.

VR: *The emotional flow of the play is brutally interrupted towards the end of the play, by Cassio's voiceover monologue. His recorded voice is a violent intrusion that freezes the intense emotional climate of the piece for a couple of minutes.*

PS: We just go from a personal world where we are with people, or thinking about them in very personal and very interior ways, to a world where everything is external, which is the media world. It's totally the world of television, the world of angry, crazy people improvising forever on talk radio, saying horrifying things and going on and on and on, and with no limit, no awareness, just unbelievable self promotion and grotesque assertions of things that were never true, which is a political constant right now. In that scene we have what is actually going on in every country of the world right now. It's the tone of political life on television, on the radio, the tone of the con politicians, the sound of the Republican nominees, of the Republican people running for office all over the world right now. Shakespeare's tragedy ends with two horrifying last sentences. The same thing happens at the end of *Hamlet*, at the end of *King Lear*, and at the end of *Othello*, which is you cannot believe who is coming to take over. If you think

what we've been through is bad, guess what? It's gonna now get really bad. Shakespeare gives you this horrible last sentence, which is Cassio, of all people, is taking over, but it's also extremely important, because Othello hates Cassio, and the tension between them is so real in Shakespeare's play. In Act Two, Othello's attack on Cassio is shattering. Cassio is a loathsome figure, but Desdemona tries to use him to teach Othello to forgive people, to enact her idea of redemption. Every time she comes to see Othello, she says 'Oh, I brought a really good friend,' and he's like 'How could you do that?' In fact, the person she's bringing in is a monster. In *Desdemona*, she finally says 'I was wrong, I was so wrong in trying to save him'. I think it's just a really astonishing statement for Desdemona to say. I was wrong. In Shakespeare's *Othello*, there is no place anywhere for this woman to acknowledge that she was wrong. Her obsession to get Othello to forgive Cassio is introducing a viper into the world of *imperium*. Cassio destroys every life he comes into contact with, so when he shows up at the end of *Othello* it is horrifying. So, we took that horrible last sentence and thought, let's see how he is getting along as the new commander.

VR: *I would like to focus on a specific section of the text, that is Othello's narrative of his life and adventures, the stories with which he won Desdemona's heart. Morrison reworked autobiographical material that is scattered here and there in little fragments in Shakespeare's Othello. In particular, she reworked the defense monologue in Act One scene three by drawing on both African American autobiography and early modern travel writing. What we have in Desdemona is a far more complex narrative made of three stories and two confessions. I would like to discuss the presence of African American autobiography in this segment. Othello, after all, tells the story of his own life. He mentions being an orphan, being sold into slavery, fighting as a child soldier, his military career as a means of achieving status and a certain degree of liberty and power. Is Morrison's writing of Othello's experience as a child soldier intentionally related to our time? How shall we read her reference to Syrians?*

PS: The present tense is a frequently governing factor of artistic productions; even though the material is set in some other time, of course it's related to the present, because the present is the only time we are actually qualified to discuss. Shakespeare makes that point very amusingly of anachronism in his plays. In *Julius Caesar* he is constantly saying 'What o'clock is it?', and of course there

were no clocks in ancient Rome. Shakespeare is deliberately calling attention to his abstractly anachronistic procedures, and insisting on modern elements in his Roman tragedies. Toni of course functions in this time-space which includes future, and of course it is completely written in the present. The child soldier phenomenon and the presence of Syrians ring a bell in the text. You hear those references and suddenly a bell rings in your mind. Toni's writing has many of such bells ringing; they wake you up, they are moments of consciousness, moments of double and triple consciousness. Of course we know at the time *Othello* was written there were slave traders and herds coming from Syria, so of course what Toni mentions is plausible, but it's also the sound of our own world. The slave narrative itself is something Toni has spent a life working on, and has herself written in creative and incredibly adventurous ways, trying to shake the limitations of the genre. Most slave narratives were basically written for white people. They were reformatted to appeal to a white audience, so that the abolitionist movement could have more white people support it; so, the sense of implied propaganda is always there, and the question 'What is the person listening to, and what is the person not understanding about this story?' is always present in the slave narrative. Toni plays with that, with Desdemona's reactions to tales of strange and horror. You know, things like 'My heart was captured,' which could be set about *Uncle Tom's Cabin*. Toni is aware of those elements of an impressionable white girl hearing a slave narrative. The other side though, is that Toni invests this telling with the seduction that Shakespeare mentions, and so the telling always has incredible agency from the teller. And it's not simply that the storyteller's words are being used for another purpose by the listener, but that in fact Toni has showed you that the storyteller has crafted something for a very specific effect, on a very specific woman. Toni has returned the agency to the storyteller, and the storyteller is not simply being used, but he's actually himself. He is creating an entire world of seduction, an entire world of mystery, an entire world of magic, and also investing his own autobiography with magic powers.

VR: *Speaking of Othello's magic powers, I keep asking myself if Soun is Othello's adoptive mother, the one who teaches him 'how to breathe when there is no air,' or if she is his biological mother.*

PS: I think about this all the time, but I do not think there is an answer. I just think it is interesting to think about.

VR: *What about the second story Othello tells, the one about the invisible men?*

PS: The first story is autobiography, clearly and plausibly. Then, in the next two stories Othello is moving into this travel writing where these strange adventures are recounted. I think Toni is really interested in impossibilities. Impossibilities are very exciting and fruitful, they challenge what you think reality is, and what you think is possible, and at the same time they're delicious, they're fun, and they take you to places where your sense of human possibility is enlarged, and turned into something quite magical. For me, that story is not just about invisible people, but it's also about conveying this incredible sense that when you walk over the beach there are sea tunnels, and if you listen, and you hear their music, and you know where to look, a corridor of light opens in the sea. Now, those images are just astonishing. They don't come from Elizabethan travel literature, that's really Toni. Of course the people with no necks whose faces are settled in their chest are from early modern travel writing, and Toni has taken that Shakespeare's story that is just hinted at in *Othello* to create a larger narrative.

VR: *Let us talk about the last confession. The rape Othello tells about is reminiscent of the episode in Beloved in which Sethe is tortured by Schoolmaster while Halle secretly watches the scene, but I think it could also be read as a reversed version of Frederick Douglass' account of Aunt Hester's rape in his autobiography. In the Narrative, Douglass refers to this episode by calling it the 'gate to hell'. In Desdemona, Othello is not the powerless witness, but the perpetrator of violence. This is a quite a radical reversal. Shakespeare portrayed Othello as a warrior capable of killing not only enemies, but also the woman he claims to love. In Morrison's version, Othello is also a pitiless rapist. The mind boggles.*

PS: But the difference though, is that it is not just a black person, but a black person and a white person together. It's Othello and Iago. So what changes those dynamics is it's not just a black person. After doing the production of Shakespeare's *Othello* I was still left with a question. What on earth is going on between these two men that they hate each other, they're willing to undermine each other, to destroy each other in private, and when they're together they're locked, and in public each supports the other a hundred per cent, even though they don't like each other. What is going on between them that creates this perpetual bond of hatred, and they constantly seem to support each other? And so I said

‘Toni, you have to tell me what happened between them’. And she sent me this. It really is a secret that bonds Iago and Othello. Their whole life they carry it with them, and each knows this about the other, and therefore there’s a limit to what they can say about the other in public. They have to support each other and they do share something forever, through whatever else is happening to them. And of course there’s this sense that it is part of military life, for most of the history of military life is atrocity, and obscene violations are standard rather than exceptional. We should look at that scene and ask ourselves: ‘How does it relate to the act of shaping the military mind? Why so many returning soldiers are not functional when they come back?’ The fact is that soldiers see themselves and each other doing things they can tell no one about and can’t live with either. There is that sense of the battle scars going deep into the perpetrators, as well as into the people who are violated. Toni creates this giant resonance space in that scene which allows you to ask ‘What can you do with a soldier who did terrible things?’ Toni does not propose forgiveness, but she does propose love, and she makes you think about the degree of damage that the perpetrator carries as well as the person who was violated, which amplifies the balance across life time. I think Toni’s treatment really has to do with such a reality for all of us in America, because America has fought these undeclared wars for so long, in conditions that are appalling, where we have vastly superior fire power and are defeated by Somalia. USA has not won a war since 1945 with vastly superior military powers. And then there is the tradition of torturing, you know, things like the Phoenix program in the Vietnam war, and the entire torture apparatus in Afghanistan and Iraq. What we have asked soldiers to do is unspeakable. All of these things are very real, and suffering is real on all sides, and the broken people and their broken lives. So, not only does she bring up this unbearable subject, but then to have Desdemona face it and say we have to work towards the healing that’s where we are now.

VR: *In Othello, Shakespeare hints at the experience of the so called discovery of a brand new world and the strange people who inhabit it. He talks about cannibals and men with their heads settled in their chests. These details did not escape Morrison, who actually seems to draw on them to stress the link between the old and the new world, and of course the transatlantic trade that brought Africans to America. In Desdemona, we hear about Othello’s first encounter with the natives of the new world, but in describing them he draws on the images which*

were frequently used by European colonizers, from Columbus to Walter Raleigh. Is it a way to signal that he has internalized the European point of view and the brutality inherent to colonialism?

PS: Toni creates an interesting balance, though, because Othello's admiration for amazons is absolutely amazing and not a colonial viewpoint, as in the case of Walter Raleigh. Of course a lot of the crazy exaggerations come from Raleigh and are further elaborated, but Othello admires the amazons. He says 'Rivers and precious stones have their names,' or things like 'I have seen them and admire their military skills,' so there is also admiration for the strange and the foreign, and the people who have no chests. The last line is 'It was hard to sail away so awed was I by their civilization,' so it's not the standard white reductionist viewpoint. Each story ends with something which expresses genuine respect and astonishment for these wondrous and strange worlds.

VR: *The presence of the amazons is very powerful in Desdemona. It is interesting that Morrison decided to include them in the text because, even though they frequently figured in early modern travel writing, they actually don't in Shakespeare's Othello. Is Morrison countering Shakespeare's ideal of the silent woman with the image of the warrior woman?*

PS: Toni spoke very movingly about this in the session we did last Monday. Robin Kelley had her to comment on this period of unprecedented violence against women that we are in now, and disappearance of black women in America by their partners, and all this violence inside relationships. Toni's answer was very surprising. She said: 'When I was growing up, black women were scary and dangerous, and they did not sit there while you victimized them. They would cut men's throats, they poisoned men, they pushed back seriously, and they were not intimidated. They were strong, they were warriors, and they would challenge that violence'.

V.3.3 Tina Benko

Tina Benko is an American stage, screen, and television actress. A resident of New York City, Benko has steadily trodden the Broadway boards for fifteen years, while starring in films and TV series and teaching acting and movement amidst long-running theatre productions.

Born in Pittsburgh, Pennsylvania, Benko received her training at Carnegie Mellon University, where she studied method acting, *commedia dell'arte*, dance, and music. An intensely focussed and versatile performer, she has played in a broad variety of genres, ranging from screwball and Shakespearean comedies to realistic Russian, Scandinavian, and American plays.

Her theatre credits include Broadway appearances in Henrik Ibsen's *Hedda Gabler* (director: Nicholas Martin, 2002), Peter Nichols's *A Day in the Death of Joe Egg* (director: Lawrence Boswell, 2003), Caryl Churchill's *Top Girls* (director: James Macdonald, 2008), Dan Gordon's *Irena's Vow* (director: Michael Prava, 2009), William Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (director: Julie Taymor, 2014), Arthur Miller's *The Crucible* (director: Ivo van Hove, 2016), and Anton Chekhov's *The Cherry Orchard* (director: Simon Godwin, 2016). She has established her reputation as a mesmerizing and forceful actress with her gripping solo performances of two plays by Nobel-Prize winning women writers: Toni Morrison's *Desdemona* (director: Peter Sellars, 2011), and Elfriede Jelinek's *Jackie* (director: Tea Alagic, 2013). More recently, Benko has played Marianne in an off-Broadway stage adaptation of Ingmar Bergman's *Scenes from a Marriage* directed by Ivo van Hove (2014), and Calpurnia in a version of Shakespeare's *Julius Caesar* set in contemporary America²⁸⁵ and produced by The Public Theatre for the Shakespeare in the Park 2017 season.²⁸⁶

Benko's experience in cinema spans big-budget blockbusters and independent films, including *Company K* (2004), *Puccini for Beginners* (2006), *The Nanny*

²⁸⁵ The production, directed by Oskar Eustis, presented the audience with a Trump-like Caesar dressed in a red tie and blue suit, and a Calpurnia speaking in Slovenian accent. The on-stage enacting of Trump's assassination sparked a political controversy in June 2017, with a female protester charged with criminal trespass and disorderly conduct for interrupting a public performance, Donald Trump Junior connecting the theatrical assassination to Republican Congressman Steve Scalise's shooting in Virginia, and corporate sponsors Bank of America and Delta withdrawing their financial support to the production.

²⁸⁶ Shakespeare in the Park is a summer theatrical season that stages productions of Shakespearean plays at the Delacorte Theatre, an open-air theater in New York City's Central Park. The festival, originally called New York Shakespeare Festival, was conceived by director and producer Joseph Papp in 1954.

Diaries (2007), *Lucky Days* (2008), *The Hungry Ghosts* (2009), *The Avengers* (2012), and *That Awkward Moment* (2014). Benko's work for the small screen includes multiple performances in *Brotherhood* (2006-2008), *Law & Order* (2005-2009), *Law & Order: Special Victims Unit* (1999-2012), and *Law & Order: Criminal Intent* (2002-2010), as well as appearances in *Third Watch* (1999), *Chappelle's Show* (2003), *New Amsterdam* (2008), and *Ugly Betty* (2009). In 2013, Benko was nominated for a Lucille Lortel Award for her performance of Jackie Kennedy Onassis in *Jackie*, and she won the St. Clair Bayfield Award²⁸⁷ for her interpretation of Titania in *A Midsummer Night's Dream* directed by Julie Taymor.

In addition to her work as an actress, she currently teaches movement for the actor at Fordham University and improvisation at New York Film Academy.

The following interview is the result of a thoroughly edited collation of two conversations that occasioned in different moments. My first meeting with Ms Benko took place on 10 October 2015 in a dressing room at Freud Playhouse, Center for the Art of Performance at UCLA, while the technical crew was taking down the set of *Desdemona* and the company was getting ready to fly to Melbourne for the Australian run of the show. Despite the fact that she had just emerged from the last of five two-hour performances over four days, she accepted to be interviewed for forty minutes, covering a wide range of topics and sharing personal memories and feelings. After we had jointly revised the interview via e-mail, we met again on 20 July 2016 in New York City, during my two-month research stay at Fordham University. On that occasion, we covered areas we had left unexplored during our first encounter, and we shared insights that benefitted from both the updated and evolving state of my research and her distance from the time of performance. After the transcription, we revised the whole interview via e-mail again, and we collaborated on the final version presented here, which includes both our first and the second conversation.

²⁸⁷ The St. Clair Bayfield Award was established in 1973 by the Actors' Equity Association in honor of St. Clair Bayfield to recognize Shakespearean actors and actresses.

V.3.4 Channelling the dead: a conversation on Desdemona with Tina Benko

Valentina Rapetti (VR): *When did your interest in drama originate, and how? Which were the factors that attracted you to theatre and acting?*

Tina Benko (TB): I can't point to one specific thing, except that I needed to express myself and was searching out ways to do that. I did dance, drama, and theatre at school and as a youth. Also, I grew up Catholic and went to Catholic school for twelve years, and I think there is something about the performative nature of Church that led me to acting and theatre. My mother says, one of the first times she brought me to church, when I was at an age to understand, I leaned over and said: 'Are we going to see a magic show?', because I saw the priest carrying the Eucharist with the cloth over it. The ritual and majesty of Mass, I think, and the community aspect of going to church – that sacred space of quiet – were important factors, as well as any kind of theatre and film I was exposed to. My father and I used to watch black and white films on television. They had a program called *Matinee at the Bijou* that showed old movies: MGM films, *films noirs*, Barbara Stanwick films, screwball comedies with Carole Lombard. That was what I grew up on. Then, I did speech and debate in school, that's how I learnt to be in front of people. Speech and debate is a club in school where you orate on a topic. There's a category called 'extemp,' where you don't know what the topic is. You pull it out of a fish bowl, and then you have to give a twenty-minute speech on whatever topic you pull, improvisatory. You choose what side of the debate to be on with your team and go head to head against another school. I think all of that led me to wanting to pursue a life in the theatre. I tell you now, I don't know how I had the courage to think I could forge a career. A lot of people in my family thought it should be a hobby, and I understand that because my road has been very challenging, it has not been easy, but I look back now and I think – it's that cliché, I suppose – I just felt this was what I had to do, and if I try to go back in time, I can't imagine how I had the daring, the audacity to say 'Yes, I am going to be in New York and be an actor'.

VR: *Where did you spend your formative years?*

TB: In Pittsburg, Pennsylvania, where I was born. Then I came to New York.

VR: *Peter Sellars was born in Pittsburgh, too.*

TB: Yes, exactly. And my family grew up near where Andy Warhol's family grew up. But it was a steel family, working in the steel mill. I did not have any

relatives in the arts. As I was growing up, I sought something, very much like Desdemona. I think I was craving something else, and I didn't mind being a misfit.

VR: *Which kind of training did you receive when you went to drama school?*

TB: I received my training at Carnegie Mellon University in Pittsburgh. We had a few different influences there, but the main structure was Stanislavsky. I did a lot of improvisation. We took all the drama classes, and then – in addition to that – we studied musical theatre. We did tap, jazz, ballet, singing, and we studied American composers. I was really fortunate to have both, which has enabled me to work in movement theatre as well. I still recur to the Stanislavsky method in my work. I also use a lot of Michael Chekhov technique, *études* from Russian training, psychological gesture and active verbs. Using those active verbs, as well as having and playing an objective, is what I usually focus on in my work. I also use the Uta Hagen questions: who am I? Where am I? What do I want? What are my obstacles? What am I willing to do to get what I want? I still use all of those things, and I teach them as well to my students at Fordham University, but I am also constantly looking for new nuggets. My students inspire me, they teach me as well as I teach them. Regarding the technique, I rely on what is useful in a certain moment, in a certain time. For instance, in a production like Ivo van Hove's *The Crucible*, psychological gesture has come in very handy. Perhaps on a Kate Whoriskey's production that might not be as useful. For me, a contemporary new play can be very different from a deconstructed classic in terms of the acting techniques I rely on.

VR: *What about the work you did in Desdemona? Did you recur to any specific technique? Did you discuss with Peter Sellars how to best approach – from a technical point of view – the five characters you conjure in the course of the evening?*

TB In *Desdemona* it was a different type of work. We had some discussions early on, and then I think it was best left privately. Peter's nudging was more about where the heartbeat was with these characters, as opposed to getting into the technique or trying to persuade me to use a certain style. Still, some techniques came in handy, especially in the dialogue scenes where I am conjuring two different characters who speak to each other. For instance, in the Emilia/Desdemona scene, they're still both trying to affect one another. If

Desdemona is trying to, let's say, anoint Emilia, and Emilia is maybe trying to guilt Desdemona, I approach the text in order to trigger a reaction from both of them, or in order to motivate something for their own wants and desires. That's why I found psychological gesture and active verbs very useful. What they really helped me with, was avoiding the trap of falling in love with Toni Morrison's poetry so much that I start to make everything precious, so that you just want to bathe in this beautiful, lyrical cascade of words. You need to find action in the words. You need to activate them, and to find the different notes. That's why Peter was so generous to always remind me that I am conjuring these different characters, and that they live in me and in everyone. Peter helped me to avoid that, say, when I did Soun she would be bright yellow, and then when I did Othello he would be dark purple. They had to be purple, and yellow, and green, and blue, just as all the other characters. The training helps you to avoid becoming one note, or playing a standardized version of the character from Shakespeare, as opposed to the looking for the new discoveries that Ms Morrison and Peter elucidate in this particular production.

VR: *I think you might have been the first woman in the history of theatre to play the role of Othello.*

TB: I wonder if Kate Valk from the Wooster Group has played it. I know she did *The Emperor Jones*. And of course there are all-female Shakespeare companies in the United States, such as the Los Angeles Women's Company and the Manhattan Shakespeare Project, that must have had Othello played by a woman. Anyway, in my case that's up for debate because one could argue I am conjuring. I am Desdemona back from the dead conjuring all those other characters, as opposed to playing Othello, and since I am not speaking any of Shakespeare's text, I think that's up for debate. I love being part of the journey.

VR: *Could you tell me something about the presence of Shakespeare in your career?*

TB: I have played other Shakespearean roles, not as much as I would have liked. I aged out of *ingénues* pretty quickly. It seems my flavour has always been betwixt or left of centre and I was working on more experimental theatre when these projects came around. I identify more with Emilia and Othello than I do with Desdemona. I recently played Titania in a production of *A Midsummer Night's*

Dream directed by Julie Taymor, which was an incredible experience and great fun. A fairy queen who falls for an ass fits pretty well...

VR: *Could you elaborate a little more on your experience in the Dream? How would you describe Taymor's and Sellars' approach to Shakespeare and to directing actors who play Shakespearean roles in their productions?*

TB I love Julie's work. Her *Titus* was so dark. And I loved *The Tempest*, too. Since it was the dream Julie really wanted to make a spectacle of, and very theatrical, a lot of attention was about the aesthetic. Julie is so specific. I remember her having a conversation with the lighting designer about the exact shade of violet in a particular scene. It couldn't be too purple, it couldn't be orchard, it had to be the exact right shade. I remember her talking to me about how my fingers were during a certain moment. She is very hands on – as much as Peter – with the design and the music. The thing that baffled some of the actors was that there was not a lot of table work, but I guess that's because it's such a well-known, beloved play, that she thought we could use our precious time being up on our feet and exploring the work in a very physical and dynamic way. Some of us had to fly in that show. We had to get used to the harnesses, as well as to some complicated costume pieces. As I said, she is very specific, especially when it comes to the language. Even the way I said the word 'love' rang out to her, and she questioned why I was saying it a certain way. She has such a specific eye and ear, and would stop a scene that was in its track to make an adjustment, which I love and am fascinated by. Peter and I spent a lot of time just going over the words and the way certain phrases were built and put together. How do you earn a pause? How do you find a breath? And again, it was just so interesting that we rehearsed and then met the musicians, because so much of the play is Rokia's compositions and the musicians' very presence. Just think about that split stage of Desdemona on one side, and Rokia and the Malians on the other side. Peter was really aiming at getting the audience to slow their metabolism and lean in, whereas Julie's approach was to have you blown away by the spectacle. So, very different approaches, but equally effective. We had all different ages, colors, and backgrounds in *The Dream*. Both pieces were representing a new global Shakespeare, which I think is beautiful and important to both of these artists. Julie has spent a lot of time not living in America, and Peter usually travels. They are both global artists. I think both Ms Taymor and Peter are into rediscovering and

giving you a new take on Shakespeare's plays. Not necessarily setting things in contemporary times with poodle skirts. There's a freshness and a risk to the kind of work that they both do; a visionary quest. They are both on a quest for something. To find artistic projects like that has become difficult. After those experiences, you audition for other projects and ask 'Do I want to spend the next year of my life on this material?' And of course, we all need entertainment, joy, and escape.

Valentina Rapetti: *How did you get involved in the Desdemona project?*

Tina Benko: Actress Elizabeth Marvel did the preliminary workshop in Vienna, and it was my great fortune that when she couldn't continue due to television and film work, she recommended me. I met with Peter and auditioned. I jumped at the chance to be in a room with Peter. He came to speak to us when I was a student at Carnegie Mellon University and made a huge impression. I remember very distinctly that rather than stand at a podium with a microphone, he sat on the edge of the stage and spoke directly to us. He spoke about how vital it was to seek out other cultures and to engage with working, living, textured people, and be wary of insulating in some artistic bubble or out of work actor rut. One of the wild things about this process is that I rehearsed independently of the music. I memorized the entire text, I worked alone, and then I showed up at the first rehearsal off book. I wanted to show him that I was ready to jump in and to honor the words: it's Ms Toni Morrison! We rehearsed in the basement of the Ruben Museum in New York City, and then I got off a plane in Paris, got to the rehearsal studio, heard the first strum of Rokia's guitar and lost my mind. That first day I heard the music it just went through me, it cut to the core. And it remains thus. When we haven't seen each other for months and we get the show back together, there is always an emotional waterfall that pours out when I hear Rokia's songs. I couldn't have predicted this visceral connection. When I said 'Yes' to the project, I didn't know that kind of synergy was going to happen, but it did, and Rokia, Bintou, Fatim, Mama – all of the singers and musicians have inspired me, and made me want to go back to the well.

VR: *Let's go back to the temporal framework of the project for a minute, and to your first approach to this material.*

TB: I live in New York City and I teach so I would steal a classroom early mornings and run the dialogue and experiment with characters. I went into

research on Othello and Shakespeare, but soon abandoned that for more abstract triggers. I let the imagery cascade. Then I met with Peter and worked through the text. Some choices failed and it was extremely daunting to conjure an Othello voice/persona/human. When we got to France and put it together with the songs, the design elements, and James Ingalls exquisite lighting, things began to click. The vibration, the pace, the heartbeat underneath the whole play – that guided us.

VR: *How did this experience change your perception of Shakespeare's Othello? How did you read it before, and how do you perceive it now?*

TB: I think what Ms Morrison has done is show you a love story – the wooing, the doubts, the passion and also how class and race resonate in their story. Why these two people connected and how preconceptions and isolation can add fuel to a fire. Longing and loneliness. A feeling of being trapped or searching for tribe. With Barbary's voice, we see that Othello is not the exotic foreigner, but rather the familiar. Desdemona grew up with Barbary's songs and wisdom. She was in the bath listening to stories from Barbary, or rather Sa'ran. That is the warm presence in her life and is echoed through Othello. There is strength in Desdemona. She does defy her father, she joins Othello on the battlefield, she tries to protect him. I love that Ms Morrison starts the play with 'My name means doomed'. It conjures the great love stories that share a consuming fiery passion, and there's no other solution for it than burn out. Ms Morrison also extracted Iago from the evening because he is such a powerful force in that play. We can focus on the other characters. Desdemona is being raised by a nanny and not getting attention or education or life experience: she craves adventure. Many of us identify with wanting to get out of our small sphere. The mothers show up to grieve for their children and it mirrors what is happening with racial issues in the United States. Mothers losing sons – black, white, the police being targeted – loss is loss, and love is love. And Ms Morrison has included Emilia so cleverly. Now I have a whole insight into her, and why she made the decisions she made. Did she have a choice? So many women did not have a choice. Rokia spoke about Mali the other night. She said you see a woman looking a certain way and you think 'How did she let herself get in that situation?' Maybe she didn't have a choice! And now she cannot get out it. We are so fortunate to have choices in our culture. These women in the piece are part of a class system, but – as Desdemona says – my prison was different from yours, but it was a prison still.

VR: *How did your perception of Desdemona change?*

TB: I feel that she is strong, she has great courage, she is a sensual woman. I think she is brave, she has a great capacity for love, she has curiosity and anger, desire for what is out there, what is beyond these walls, this canal, and there's a nugget of her sort of accepting that that is their fate, and not blaming Othello, and being able to say 'I can still love you in spite of everything that happen. I can still love you'. She says 'Love is complete, whole, fearless': that's pretty spectacular.

VR: *What do you think about Ms Morrison's choice to put Desdemona centre stage? She has always had black characters at the centre of her stories. It is a quite radical reversal.*

TB: Well, the split stage is so brilliant. The show is Desdemona, Othello, and the speaking characters on stage left, and Rokia and the musicians and singers on stage left, so that we are sharing the stage, showing a demarcation, but also crossing it. Sometimes Rokia takes centre microphone, sometimes Othello does. It is collaborative, and one also experiences Peter's vision, and Rokia's, and James Ingalls'. The design of the show is part of the whole vibe, the *séance* quality. We all just keep going forward and learning what we are learning. Perhaps she felt that when Desdemona conjures – because that's also the way I see it – she is standing before the glass, and before this glass altar conjuring these characters, so is Othello more of a recollection or spirit? Perhaps Ms Morrison felt that that having Desdemona coming back through the afterlife would give enough separation for new revelations to happen. Peter is always finding a twist on things as well. Maybe if the main prism were a man of colour, you wouldn't get that separation to make that perception switch. To be thrown off balance helps the audience listen in a new way and breaks down these assumptions and set theories that they may enter with. It is challenging to get too comfortable with this piece. I try not to question that too much, but just to be present for it.

VR: *What about all the different voices you play on stage? How did you work to let the characters speak through you?*

TB: Peter told me to just trust that all those people were living inside me, that we all have all these people inside of us and our ancestors speaking through us. So, anytime I was working outside in, Peter directed me to work inside out. That's been helpful, and I feel that now, just where we are in society, especially in the United States, and because I teach on a college campus where issues and protests

and young voices are quite passionate, there is so much going on in New York with equality and race relations and gender right now, so it feels perhaps more accessible and vital than it ever has. We soak it up daily on campus, on the subway every day. There are voices speaking their mind, and there is always the threat of violence, so those stakes are tangible. Socioeconomic factors, opportunity or lack of it, struggling, not being the 'norm,' trying to exist as an independent artist, coming from a blue-collar background with no safety net: all of these things vibrate through us. It is daunting indeed to conjure Othello, and I feel a responsibility; but it is radiated through my insides and my lens, as much as research and Ms Morrison's visceral poetry. I listened to the Paul Robeson's recordings and other audio tapes, and I looked at research material about child soldiers, documentaries, articles and photos. Idi Amin, young Ugandan men fighting... Ms Morrison illuminates Othello's background as a child soldier. When you come up in poverty and someone gives you a gun, a uniform and food, that becomes your lifeline, and gives you a purpose and comrades. It is deeply moving when Othello admits that he was hungry for the violence, because that was an outlet and what empowered this child soldier. It's fascinating to explore where both he and Desdemona come from as children, to make them the people that they are now. The sublime Soun, the root woman who adopted him. She is mother earth, nature, healer... more spiritual, on a deeper level than Madam Brabantio. I think that Ms Morrison is intrigued with the notion of orphans. Emilia has that heart-breaking line 'An orphan knows when love can be withdrawn'. So, in my mind, Soun takes him in and then he's taken by the Syrians and put into combat.

VR: *Why Syrians and not another people?*

TB: I am not sure. I know at the time Ms Morrison was working on this, Obama was campaigning for office. We did not go in depth on specific parallels with Syria at the time.

VR: *Would you just say something about the relevance of this show in the Obama era?*

TB: Something that is really gorgeous about the show, is when one or the other listens, when stage left is listening to stage right or vice versa, and just to be present and take in what Rokia is expressing, what the musicians are expressing, and then for her to do the same. Even though I know some of the translation now,

the Bambara, Rokia often improvises some of the songs – in the griot tradition – and I don't need to know what she is saying, I just need to be present there for her, and experience what is coming through her eyes and through her guitar. I think we should have more of that: more people willing to listen, to acknowledge, to forgive, to have their perspective changed and widen their perspective, be curious. A lot of characters in Toni Morrison's play are wrestling even in the afterlife. They are wondering 'Why did this happen? Why did I do this? He knew Iago was lying, why did he let happen it? Ah, brotherhood'. That's another great part that's in there about men... but I think a lot of it is about listening and not being immediately reactive to something, putting yourself in the other person's shoes, allowing that time for expanse, slowing the heart rate down, think about what you are taking for granted, think about choice. What do we do when we have choices, even when we think we don't, how can we attempt to help make possibilities for others and open up some channels where there is a choice, and there is healing. I think right now, especially if you have seen the UCLA students that came the other day, this quiet approach in the midst of all of the arguments about guns right now in America, this quiet show, where the violence is spoken of and brought up, and we are talking about forgiveness. I think again that's what is powerful. That quiet, intimate person to person approach, is affecting.

VR: *Let us go back to Othello's voice. You said you worked on Paul Robeson's voice.*

TB: And other African and African American actors that I have had the pleasure to work with. David Harewood, Forest Whitaker. There are several and I feel like I do not want to go into all of my inspirations. I want to keep some private. I also watched documentary films: if there was the power, or a certain magnetism, the stance, a gaze – one is always filing away these qualities. I read *Between the World and Me* by Ta-Nehisi Coates, which influenced my Othello this time around. Mr. Coates talks about his son crying in bed because another black man was shot on TV. He says, 'I was going to knock at your door and then I thought no, because I was not going to give you false hope'. He talks about protecting the black body. The beautiful black body. You just hope we can somehow be part of solutions, and part of a dialogue, and just try to listen. The past three years I feel like I have done a lot of listening. Especially in terms of being a white person. Recognizing that there are things that people need to

express to me. And even as someone who fancies themselves a peaceful accepting liberal, I still need to hear, and listen, and receive. In the play, Ms Morrison's choice to have a white woman saying some of this dialogue confronts the audience in a different way. And when Rokia as Sa'ran speaks back to Desdemona... that is a moment that, when witnessed, is not forgotten.

VR: *In Los Angeles, I witnessed a very strong vocal reaction during that scene between Desdemona and Sa'ran. When Rokia (Sa'ran) told you (Desdemona) 'I was not your friend, I was your slave,' the audience gasped, every night.*

TB: Yes, I remember. The same thing happened in Berkeley. One night, in Los Angeles, there was applause when she says 'No, you listen.' Some people applauded. I was crying after the show, Peter came back to me and said 'You know how many times African American women want to say: "No, you listen, I would be heard"' (*She is on the verge of tears when she remembers this episode*). That was an extraordinary moment. A very strange thing to take in, but to be a part of that in a live venue, to be able to still shock people with this quiet, quiet show, was a huge gift. For an African woman to cut me off and say 'No, you listen' is really intense and beautiful, and also for everyone else in the room to witness that, and to be made uncomfortable and sit in that discomfort. Another line that got a vocal reaction was when I say 'I loved him, I left my home to be with him, I joined him on the battlefield,' and she says 'Yes, and he slaughtered you'. That would get a loud gasp from the audience.

VR: *When I witnessed that collective gasp in Los Angeles, I interpreted it as a sign of the legacy of slavery, and I thought that the same scene would not get the same kind of reaction in countries who have not experienced slavery in modern times.*

TB: I agree. When we did it as part of the White Light Festival at Lincoln Center in New York, that last scene got vocal reactions as well. So yes, Berkeley, Los Angeles, and New York, all American venues.

VR: *Did you read slave narratives while working on the characters, especially Othello?*

TB: No, I didn't. I need to read them. I think early on in the research that came up, probably, but in a way I have gone in another direction, to a more Coates and Cornel West, and even *Straight Outta Compton*; all different sort of material now. But it's interesting you said that, because we were at Peter's place where he has

this huge library with a whole section on Frederick Douglass, so I need to go there and borrow a bunch of books.

VR: *I think that the rape scene in Desdemona might be read as a shocking reversal of the rape scene of Frederick Douglass' aunt in The Narrative of the Life of Frederick Douglass.*

TB: With the rape scene she's not letting anybody off the hook, she's not giving anybody an easy time or a one-sided experience, and as you said it is very complicated and layered. I think Ms Morrison keeps flipping the script. Your allegiances, your empathetic response. When Emilia comes out towards the end, you get another perspective switch. It's a white woman, but it's a white woman who is in a different class. She is also a servant who is also treated in a certain way. I love that Ms Morrison is giving you that, checking that, too, because as I said I really identify with what that character is saying.

VR: *Had you read Ms Morrison's novels before acting in Desdemona?*

TB: I read *Song of Solomon*, *The Bluest Eye* and *Sula*. There are many passages to go back to and read. She has written a passage on loneliness that shatters and comforts me at the same time. I just spoke to a student here on campus. Young white boy, nineteen years old. He said the moment he got to the last page of *Song of Solomon*, he started the book all over again. You get addicted. You read Ms Morrison's sentences and you have to go back, just so that you squeeze all of the jewels out of it, ring the cherries out of it, right? A paragraph will take you down the rabbit hole, and just when you think it is leading to darkness and demons, she pivots and spirals out. Such humanity and hunger. Because the words are muscular and juicy, a trap is giving weight to everything. I learned during the show that if I try to make every section too precious or profound, then it all has equal weight. I feel with this incarnation of the show we are finding more of a loosened way to the rhythm and more pacing. We earn the breath. I hope I am delivering Ms Morrison's words somewhat the way she imagined them. I've been listening to her reading her audio books. Rokia's rhythm and flavour are undeniable as well. These women communicate on a magical, mystical wavelength. Again, I do my best and I try to arrive fresh, full throated, and receptive. Peter is very courageous, and inspires that courage. Sometimes the more you try to sculpt rather than being in the moment of it, that's when it gets bells and ribbons. I need to stay rooted in the moment. I am very grateful. This

project has deeply enriched my life and even doing it this time I am reminded, especially in Los Angeles, too allow for the expanse that this piece allows for. Peter calls it getting on Africa time, where you just allow yourself to be in the expanse of timelessness, with no time and no space. That can be freaky for a New Yorker, because we are used to the onslaught of movement and sound and noise and people. This piece is challenging and beautiful, because it forces to confront yourself, and that's why I think some people get fidgety at the beginning of the show. You have to sit with yourself and you have to sit with what bubbles up to the surface for you when you're in this *séance*, and I think that's powerful. I realize that it can be even more powerful than a show that's in your face, or very loud, or that has a message that is violently thrown at you. I love that kind of very alive visual theatre as well, but this show lingers; it just sort of gets up and under, rather than an assault that you see it coming. I think you don't even see this coming, and it crawls up and underneath you. We've called it a meditation, or a ritual, or a *séance*, and I know Peter has been saying to certain groups 'It's ok go away and come back, check in, check out, come back, we'll still be here'. I love that he is saying 'We have enough space in this piece, to let just part of it wash over you, and come in and out'. I think that's great. If I feel there's a restlessness coming from the audience, that's ok. That person is to just recalibrate or adjust and that's ok too.

VR: *You met different audiences at the different venues, audiences with very different cultural and linguistic backgrounds. Did you perceive any palpable difference on stage?*

TB: Yes, I would say so. Certain restlessness from certain crowds, although I feel that was the case with most countries: they were restless early on, and then they settled down. For myself, too, it was out of the gate, and then – as Peter says – get on Africa time. In Nanterre, if people left the theatre, the door would swing open, and a shaft of light would come in, so Peter had to calm me down and say 'You know, if people leave, or if it's not for them, or if it's too long, or if they need a moment, maybe they'll come back, and that's ok'. It's a piece with no interval, and so every time the door swung open I just thought 'Ok, maybe they don't wish to be in this *séance*, or perhaps they're gonna go away and rejoin us', and I started to accept it, and go more internally. I had to, because in this particular piece, where I am switching from character to character and I have so

much text, the restlessness of the audience in some of the venues would become distracting. There was a keenness with which I would listen to the musicians, and the musicians would listen to the storytelling. Both sides of that stage were intimately connected, and if that spell was broken or undermined by cell phones or candies being unwrapped, it was hard to recover from. It was really lovely getting to do it so frequently, and training ourselves just to the point where, at the end, I stopped even taking those things in, because we were in the world of our play. In Italy, the audience was very rowdy before the show started. They had their fans and their programs, so there was a lot of fanning themselves. They were very quiet during the performance, and then at the end there was an explosion. They were so lovely, and generous, and cheering. The applause was very long and loud, and I believe flowers were thrown to Rokia. She has a global fan base, and that was so beautiful to witness. She captivates everyone; wherever we went everyone immediately fell in love with Rokia, because she is an enchantress, and an extraordinary citizen of the world.

VR: *Shakespeare and his plays have been part of our globalized world for a while now. He is an icon everywhere in the world, and his plays are read, performed, studied and taught in a variety of different ways and approaches. Tragedies and comedies are relocated in different geographical and cultural contexts; some productions attract audiences from different parts of the world, and some others travel worldwide to be seen by widely different audiences in widely different cultural contexts. Desdemona is global in many ways. It is a collaboration among American, African American, and Malian artists. It is a coproduction involving cultural institutions in different parts of the world. The tour touched many cities and countries in three continents. In which ways, for you, being part of a global production was different to being involved in a local production?*

TB: The *Desdemona* experience changed my life. I was never able to travel, certainly not when I was growing up, and certainly not as a young, struggling actress. This experience gave me the gift of being able to see the world. Nothing can replace the time that I spent with the Malians and Rokia, and our design and management team. Gifted, beautiful, kind, talented, extraordinary souls. And the time I spent with Peter, who is so invested in humanity and improving the world. Things in NYC seemed so petty when I would come back to work on the show.

Some of my friends and cast mates have dirty well water in their villages. How can we work to fix that? Going to these festivals where theatre and storytelling from every country is presented, and engaging and contemplating the work is part of the understanding and reaching forward. In Australia, many of the indigenous people were coming to this play, and felt empowered and inspired. I wouldn't be as bold to say that we were the catalysts for immediate change, but the show certainly triggered a conversation on marginalization. Some male directors said they couldn't get into the play, or they couldn't find a way in, or they didn't have a satisfying experience. Those conversations were important, because Peter and Rokia asked 'Why? Is it because you didn't see yourself as a white man represented up there?' Reflect on the fact that maybe you had such a difficult time because of how rare it is that you take in a play, a story, a film, where your point of entry isn't through a white man. Certain purists might say it's because it wasn't Shakespearean enough. Some people didn't like that I was conjuring Othello. They said to me 'You know, just because you do that on stage for two hours, don't assume you know anything'. They wanted to have that conversation with me. It happened during a post-show discussions in Berkeley. On those occasions, I have learnt to listen more deeply, and to listen without feeling any need to interject or retort. Just to sit and listen, which is what the play makes you do, what Ms Morrison's writing makes you do, and Peter's direction, and James' lighting and Rokia's music. You are forced to sit and listen, and especially in New York with the chaos and the cacophony, that's very refreshing, but also terrifying: to have to sit still and listen. It's terrifying as a performer as well, to be that still, and not have a lots of bells and whistles, or props to lean on. It's very raw up there... Perhaps, even a – I don't want to say a negative – but an unpalatable reaction to this play, is still a great reaction, if you then question why. I always found it challenging in the final scene with Sa'ran and Desdemona. That's a profound exchange. I miss that, and I miss being part of that wider world, I really do. I think that if we could all spend more time around the campfire, with other people from other countries and cultures, we could learn so much. I would say that we had exchanges on those stages that were deeper than many friendships – or many performative experiences – I have, even with this language barrier where I did not speak any Bambara or French, and the Malians didn't speak a lot of English, aside from Rokia. *Desdemona* was definitely the most profound and enriching theatrical

experience I have had. I couldn't have known it, but it triggered something in me. Every time we would go back and do the piece again, that soundscape would pierce my gut. So it feels like that collaboration was meant to happen. It has hopefully made me a much better citizen of the world. I think it would be very interesting to do it again now. I think we would welcome people having outrage. Because again, the genius of Toni Morrison is that she takes you through all of that, she takes you through Othello saying 'Do you know what I had to get through to get to where I was?', but then she lands with 'Is it too late? Here, there is only the possibility of wisdom'. She is not saying we're out of the woods, but she is giving you possibilities. And then, that last image that Peter is giving you, with all of the women around the fire. That destroyed me every night. Rokia would very often improvise the last two minutes of that song, with that single light bulb going out. The mere fact that I was part of that just takes my breath away, even right now. I said to Peter that I would have paid to sit across and listen to Rokia's music every night, I would have paid someone to allow me that honor, to experience that quality of listening. I think that – especially in this country – if we could all stop being on the attack, and just listen and meditate. It is very difficult to do, very, very difficult. I would like for that experience to live on somehow in all of us, in everyone who was attached to that production: our Belgian stage manager, our Japanese American assistant stage manager, our French sound designer, I hope that it continues to radiate outward. With you, with Ayanna Thompson. That's incredible.

VR: *It is important to write about this production, especially because there is no archival video. I do understand why Peter Sellars did not want to make one, though.*

TB: Theatre just doesn't seem to translate on video. Theatre on film is always a mistake, because it's not going to capture the live essence of the show. Unfortunately, I saw a few clips from the Melbourne dates, and I should have never looked at them, because it's not what I experienced being inside of it, and it doesn't feel the way I felt it, the way it looks, and the way Othello sounds feels very strange to me. I probably won't look at it again, or probably I will, maybe in ten years, but I just thought 'No, you have to be there,' especially with this play, because – after two and half years doing it – Peter didn't even refer to it as a play. He started calling it a concert play, and then it was a play with music, and then it

was a meditation, and then it was a *séance*, and then it was a conjuring, and then it was an evening. You know, we kept finding new ways to introduce it because it feels weird calling it a play. I usually call it the project, or the piece, but it's almost like a guided meditation, or a *séance*: that comes closer.

VR: *I agree: theatre on video is usually a bad idea. It is a useful resource when it comes to documentation, but theatre implies a live experience, an encounter between audience and performers.*

TB: Which is why I wish theatre on video didn't exist, because it is better to being in the memory than to be in some device. If you think about the lighting, the design elements of that show, the way it was lit, and those glass bottles on an almost empty stage. Even the microphones, the money that was spent for them, and the artistry about the best way to use them, how they were pitched so that they would pick up the intimacy. I don't know how Peter did it, but he made the piece more intimate by amplifying it. That's brilliant, visionary.

V.3.5 Rokia Traoré

Rokia Traoré is an African singer, guitarist, and composer, known worldwide for her artistic syncretism and political activism. Traoré was born in Mali on 26 January 1974, the middle child in a family of seven, and left the country at the age of two, when her father, a member of the Malian diplomatic corps, was posted abroad. For the following thirty years, Traoré would move between different European, North African, and middle-eastern countries – including Algeria, Saudi Arabia, France and Belgium – travelling back to Mali as frequently as circumstances allowed. Traoré was introduced to music, particularly to blues, jazz, and the French chansonniers, by her father, a former saxophone player and an avid record collector, while her older brother introduced her to Dire Straits and Pink Floyd. As a teenager, she started to write lyrics to counter the sense of loneliness and longing she felt due to her various dislocations. Aged sixteen, Traoré moved back to Mali to attend *lycée* for three years; she then returned to Belgium, where her father was stationed, and attended a course in social sciences at the Université libre de Bruxelles. Straight after graduation, she went back to Bamako to explore her own Bambara heritage. As part of the Malian elite, Traoré had had no access to formal training in traditional Malian music, a genre commonly mastered by griots and griottes, members of a separate cast charged

with the specific social function of preserving and transmitting oral histories through music and storytelling. Once in Bamako, Traoré improved her knowledge of traditional West African instruments²⁸⁸ and came into contact with Malian musician Ali Farka Touré, her mentor and producer of her first album. Released in 1997, *Mouneïssa* sold over forty thousand copies in Europe and won Traoré the Radio France Internationale ‘African Discovery’ title, thus initiating her international career. The following album, *Wanita* (2000), presented the audience with the same combination of mesmerizing vocals, Bambara lyrics, African instruments, and Western inflections that would become a distinctive feature of Traoré’s individual style, one that blends elements of traditional Malian music with blues, folk, and rock. Her third album, *Bowmboï* (2003), featured a collaboration with the Kronos Quartet, and was awarded a BBC Radio 3 World Music Award. In 2004, aged thirty, Traoré completed her first North American tour. Two years later, American director Peter Sellars invited her to compose a piece in honour of the 250th anniversary of Mozart’s birthday for the New Crowned Hope Festival in Vienna. She responded with *Wati* (‘time’ in Bambara), a dreamlike piece in which she imagined Mozart as a thirteenth-century griot performing at the Mande court of Soundiata Keita, whose Empire was centred in today’s Mali. To add multiple syncretic elements to her work, and reflect the many musical influences that shaped her own style, Traoré had Billie Holiday as Mozart’s first wife, Fanta Damba – one of the greatest contemporary Malian griottes – as his second one, and contemporary Icelandic singer Bjork as Mozart and Holiday’s daughter. The cross-cultural approach that marked Sellars and Traoré’s first collaboration recurred in *Desdemonna* (2012), their second project, developed with African American writer Toni Morrison.

In 2006, the death of Ali Farka Touré coupled with the birth of Adam, Traoré’s first child, marked a pivotal moment in her life, and compelled her to leave Europe to resettle in Mali.²⁸⁹ Once back in Bamako, she bought a piece of land in the fairly central Magnambougou area, and she invested the profits of her fifteen-year-long career to start Fondation Passerelle, a non-profit organization devoted to

²⁸⁸ In addition to guitar, Traoré plays the ngoni and the balafon.

²⁸⁹ When Traoré decided to move back to Bamako, 56% of people lived below the poverty line, 85% of women underwent excision, maternal mortality rate was 464 per 100,000 live births, 96 out of 1000 infants, and 191 out of 1000 children, died. Nevertheless, irrespective of the fact that she was at the height of her international success, touring extensively and enjoying the privileges of being settled in France, she felt she could no longer live outside Africa.

support young Malian singers, musicians, and technicians by offering them high-quality professional training and work opportunities in the music industry. In 2009, she launched Kônoya – a project aimed at teaching basic vocal and singing techniques to sixteen young Malians who could not afford, or were not granted access to, music education and training. Each trainee was subsequently engaged in different live performances and projects sponsored by the foundation, and some of them started to tour worldwide with Traoré.²⁹⁰

Tchamantché (2008), her fourth album, stood out for a peculiar use of the Gretsch electric guitar, and won a Victoires de la Musique, as well as a Songlines Artist of the Year Award for Traoré. In her most recent albums, *Beautiful Africa* (2013) and *Né So* (2016), she explicitly addresses contemporary geopolitical and humanitarian issues, such as the refugee crisis and violence against women, singing in English and French as well as in Bambara.²⁹¹ In 2016, after working for three years with UNHCR to raise awareness about the forcibly displaced, Traoré was appointed as a Regional Goodwill Ambassador for West and Central Africa.

When I met her during the *Desdemona* run in Los Angeles in October 2015, Mali was devastated by years of intercommunal and intracommunal conflict, institutional fragility, corruption, and an ongoing food and humanitarian crisis.²⁹² Despite the fact that she had given birth to her second child seven months before our encounter, and that she was at the height of her international success, she was still living in Mali and working to expand the activities of her foundation. The following interview took place in a spacious dressing room at Freud Playhouse, Center for the Art of Performance at UCLA. Ms Traoré was an extremely collaborative and warm respondent; she generously shared intimate memories, and elaborated freely on the role of performers and the importance of listening in live stage productions. We run out of time before I could ask her specific

²⁹⁰ Fatim Kouyaté, Virginie Dembelé, Bintou Soumbounou, and Naba Touré, the backing vocalists who toured internationally in *Desdemona*, were trained by Traoré at Fondation Passerelle.

²⁹¹ *Beautiful Africa* was recorded in Bristol with John Parish, who has most famously worked with American musician PJ Harvey. In the album, Traoré specifically addresses the political turmoil in Côte d'Ivoire, Congo, Guinea, and Mali.

²⁹² According to Amnesty International, more than 130,000 Malian refugees were still in neighboring countries, while over 60,000 people were internally displaced. 92% of Malian women living in rural areas were still illiterate; the monthly wage of women was less than a half of that of men, seven women out of ten earned less than the general minimum wage, 36% of women aged 15 to 19 year were already mothers or expectant, fertility rate was 6.6 children per woman, even though there was only 1 midwife per 10,763 inhabitants.

questions on the music and lyrics she composed for the piece. However, the unforeseen insights she offered during our conversation proved as thought-provoking and revealing as they were deeply moving.

V.3.6 Singing back to the Bard: a conversation on Desdemona with Rokia Traoré

Valentina Rapetti (VR): Which kind of work did you do with the musicians and the singers for this particular piece?

Rokia Traoré (RK): I had to get all my collaborators in the spirit of this work, especially the singers. They are very good, I have known them for a long time, since their beginning as professionals in music. I have trained them in my foundation, and I know that they are very talented, but this project is special, you cannot just sing, you have to be very present to whatever happens on stage, and this is very difficult for a singer. When I am touring with my own projects it is not the same, because it is not the same kind of music. In *Desdemona*, we need to have a kind of complicity, each of us caring about how the other one feels, thinks, and what could be the impact of what we are doing on the work of the others, whether it is the sound engineer, another singer, one of the instrumentalists, and even James [F. Ingalls], the light designer. I don't have to talk that much to James, because he has worked with Peter for a very long time. They understand each other so much, and I have such a deep connection with Peter that, talking to you, I realize that I don't talk to James that often, but the moments he put me in dark and the moments I am lighted are very important for me to put down my guitar, take it back, depending on the audience, if they are watching me or not. I am always in on stage after Tina mentions Barbary for the first time, but there are some moments when I must be in there as in a dream. You know, sometimes you dream about something, for me it's like that, you have some dreams, many things happening, and you cannot explain everything. This is what Peter wanted his staging to be, as in a dream. He wanted a dream, but also an afterlife, so for me, even when I am in dark, I should be there, because I am actually there, it doesn't matter if I am not lighted. Each person in the audience can interpret my presence his own way, that doesn't matter, but I must be there, I mustn't be doing something else, or thinking of something else. I must be in the show having a conscience of my own presence, but also of everything happening around. In

terms of sound, I hear everything, I don't miss one movement of lighting, and I follow everything Tina does. I know her script now perfectly by heart, and that is important for me.

VR: And we, as an audience, perceive the interconnectedness between the artists on stage very clearly.

RT: Oh, really? That is great, because that's what I want to give as a performer, that is what I understood Peter would like me to have as effect on the audience. And that is also what I learn from him. All the different skills in the performing arts are connected. It is always about your ability to be with the others and be with two thousand people if the audience is two thousand people, and of course the project you are taking part in is very important. I mean the way you are used, the way things have been shown to you, or the way the person who is staging wants you to do things is very important. But indeed, the most important thing is how to be there and how to be in connection with your audience, whether you are just playing an instrument and doing a music concert, or you are acting, or you are a choreographer or a dancer. It's the same. Maybe how you do it, and how you get this results, this connection between you and the audience, is not the same if you dance, or sing, or mime, or act something, but the matter is the same: how to have this connection. And so, what I am learning with Peter is very useful for me as a musician, because for me being on stage to perform in a music concert is not different from being on stage for a theatrical project. It is the same, you must be connected. That's why I don't like stadium gigs and things like that, because that is something else, that is show business, that is not about the art of performance, it is something else.

VR: How did your collaboration with Peter Sellars and Toni Morrison start? Who did you meet first, and when?

RT: I met Peter in Fall 2005. I was pregnant with my first son, Adam, who is now nine years old. Our first collaboration was a project for the New Crowned Hope festival. He asked me to create something for him, and that was really surprising. I used to create concerts, music shows or performances related to my albums, but nobody had asked me to create a show before. I asked him 'So well, which kind of show would you like, or are you expecting me to create?' He said 'Whatever you want'. I thought it was very interesting, but also stressful at the same time. I knew who Peter was, and I was really proud, excited, because it was

a great opportunity to work in a different direction, but I was very anxious. What could I do, strong and professional enough, to deserve this, to match his expectations and have him satisfied with my own work? So I said to myself: 'Ok, I cannot say no, it is too interesting,' but I was really stressed, Anyway, I accepted his proposal, because I thought maybe this is the way you build things in a progressive way in a career, and I was right. I thought 'Well, two things might happen: it can either be something interesting that will be added to my career experiences, or it can be an absolute disaster'.

VR: *So Desdemona is the second project you work on with Peter Sellars.*

RT: Absolutely. Our first project was *Wati*. I have always written things. I like writing. My first songs were texts I used to write when I felt lonely during my father's travels, when we were travelling during his career as a diplomat. Those texts became my first songs, and then I continued to write. I have always enjoyed writing, so when Peter proposed me the project I thought, 'well, I am going to create a kind of dream.' I wrote a text, and then I got Romane Bohringer, a French actress, to record vocals for it, because she couldn't be with us physically. *Wati* means time in Bambara. The piece was about Mozart in the Empire of Mande as a griot of the Emperors Soundiata Keita. In the story I wrote, Billie Holiday was Mozart's first wife and Bjork was their child, and one of the greatest Malian griot singers was Mozart's second wife that's why we called it *Wati*. The story begins with two persons in a taxi who start to tell a story, and then it brings us in a past where none of the characters are from the same period. Soundiata and Mozart are not from the same period, Fanta Damba is contemporary, Billie Holiday is older, and Bjork is absolutely contemporary, so that's why the title was *Wati*. For me, it was important to call it like that, because with time you never know what will happen.

VR: *Did you know about Shakespeare and Shakespeare's Othello before you got involved in the Desdemona project? If yes, which was your perception of Othello, a character who, as Peter [Sellars] wrote, has been 'the most visible portrayal of a black man in Western art' for four centuries? How visible was Othello for you, as a young Malian woman travelling and studying in different countries from a very young age?*

RT: We do study Shakespeare in Mali. If after high school you study English or any kind of modern foreign language, you do meet him. I didn't study all the

time in Mali. I have been travelling a lot. I remember I studied a short piece of Shakespeare in a school in Saudi Arabia when I was there, so I knew Shakespeare, but not that much. After high school I studied social sciences in Belgium for three years, and then I came back to Mali for music. But before I was sure that I could have a professional career in music, I continued my studies in Mali learning English and German, and there we studied Shakespeare, because that is where translators and English teachers are trained. But I don't think that it only happens in Mali, maybe it is the same in the Ivory Coast or Burkina Faso, in any French speaking country. Even in France itself, you don't start by learning Shakespeare, but later on you do it, maybe earlier than in countries like Mali, but probably not at a primary school. I knew how great he was, and during my studies in Mali we study Shakespeare and his work, in general. A play we studied more profoundly was *Romeo and Juliet*, not *Othello*, but we talked about *Othello* and female characters in Shakespeare and about how inventive and daring he was. I mean, he was someone of course very talented, but also special, writing about a Moor, a black person at that time in Europe. It was absolutely new, and really adventurous and modern we can say, so that's what I remember my teacher insisted on concerning Shakespeare. So, when Peter told me about this project, I knew who Shakespeare was. And it was interesting, because even though I knew Shakespeare I had no special interest in him. It was an opportunity to learn more about him. I met Toni the first time in New York, we had food together when I was about to start working on the project.

VR: *Did you know Toni Morrison's work?*

RT: Of course, but I had not read her novels yet. I knew her, she was the first black woman to win a Nobel Prize, but I didn't use to read English-speaking authors until I started to work with Toni and Peter on Shakespeare. Now I have read most of her work, and I have realized that being part of this project was a privilege for me. It was like going to university for a year or two, and studying specifically Shakespeare. I read *Othello* for the first time. I had read *Romeo and Juliet*, I had never read the entire *Othello* before. This was an opportunity for me to read the whole thing, I had read fragments when I was studying English, but working on *Desdemona* I had the opportunity to read it very carefully, and paying attention to what Toni is saying and what Peter thinks of it. I learnt so much.

VR: *Let us talk about the songs in Desdemona. The first one is entitled 'Desdemona'. Would you say something about it? How did you come to conceive it?*

RT: After a discussion with Toni about women and women in Shakespeare's work. We started this conversation during the lunch we had together in New York, and then we continued to discuss about it via e-mail. If you think carefully about what is happening in both what we call developed countries and underdeveloped countries, the situation of women is the same: in terms of status, they are inferior to men. But of course there is more to do in certain places than others. I spent a couple of months reading about what happens in the big French companies: for the same work in the same kind of company, women are paid less than men. Whether it is a car industry, or a building industry, or a theatre, it is the same. So yes, there have been progresses in Europe concerning the condition of women, but there is still a lot to be done. I am in a very male area: music. Singing is seen as a female area, being nice and being on stage and singing, but composition, artistic direction, these things are more male, and even if you do them, it takes you time, longer than a man, to be respected as an artistic director or a composer...

VR: *Ali Farka Touré was your mentor. How did you meet?*

RT: We were introduced to each other by the director of the French Cultural Center in Mali, which is now the French Institute, an institute that exists in African French speaking countries. He has always seen me as a very modern young singer. Ali was Ali. I have never wondered about how to exist in my relationship with Ali, and how to avoid him treating me like someone inferior. No, that never happened. I was naïve also, I had never questioned myself about that. My relationship with Ali was special, because he was a very special person. After we had been introduced to each other, we discovered that he had known me since I was a baby. My mother's work was just next to Ali's home, and his wife used to take care of me while my mother was working. My mother came to visit me during the recording of my first album, Ali did the artistic direction and production for it, and I was surprised to see that they knew each other. That made our relationship even more special. After this first album, I was twenty at that time, my career started. When I was twenty-one or twenty-two I started touring, and I continued calling Ali, and he also often called me. He became my mentor. He used to call me *ma fille*. We had a very deep relationship, and I didn't have so

many opportunities to see him, because I started to work really hard and I was always on tour. I was out of Mali most of the time, and then he got sick. That was maybe eight or ten years after the beginning of my career. I called him, and he said he was ok. He was very optimistic, but people who were close to him told me that he wasn't that ok, and I wanted to see him absolutely, and I did. I was seven months pregnant, and I hid my pregnancy to go back to Mali. I bought a ticket and went back to see him. So I went back to Mali to see him three weeks before he died. I could see him three weeks before he died. And we kept talking and talking for more than an hour, and I said 'You know, you should get some rest now', but he felt better, and he said 'No, *ma fille*. Can't you see that I am better? Two weeks ago, I wouldn't have been able to talk to you, and now I have started a new medication, everything is going to be fine. This is great, my relationship with you is so special. I held you in my arms when you were a baby. Then, while I was in studio with you, you met your husband, and then I lost you again. We were just calling each other, because you were travelling all the time, and me too, and now you come to see me when I am so sick and you are pregnant. I am sure you are going to bring me back the baby in a couple of months'. When I left him, I thought 'He is strong, he is going to win again'. But people told me, doctors said that it was impossible. Two weeks later, I was back in France and still pregnant, I was on a train to go somewhere for an interview or something like that. I got a phone call, they said 'Ali died,' and it was like wow, the person I had known since an hour before... it just changed my... I think I grew suddenly, because I realized that I had to take advantage from life, and be close to the people I loved. Ali was a very important person in my life, we had a very strong relationship, but I would have been so glad to spend more time with him and I couldn't, because I had been working all the time. I started thinking 'What am I doing? Since I was sixteen, I have been going from a project to another, new ideas, trying to get things done. I run and I run, I have been travelling all the time, and being between several countries with no specific friends. What is my life?' I wanted to move back to Mali and build my house there, and start the project of the foundation, and I did. It was a big change directly related to Ali's death. I wanted to live my life, and I wanted to spend some time with people I love. Yes, of course singing and being on the road was what I wanted, but it started to become something, you know... when you have a manager and everything, it just goes out of your control.

Everyone is supposed to work for you, but if you think carefully, you realize that you are working for everyone. You lose your deepest aim when it becomes too organized, structured and business-like. Now it is going better. I wanted to regain control of myself, to move back to Mali. I am still doing all the things I thought of since Ali's death and yes, it started there. Loosing Ali and having Adam, just questioning myself 'What is in my life that I still want, in spite of the fact of having a career as a singer?' The rest around that fact wasn't me, it was something which happened step by step once my career was getting more and more important. So Ali's death, the pregnancy, and also my parents' age. They are the same age as Ali, they have been back now for a couple of years, and I thought I wanted to have a house not far from them. I wanted to start my foundation, to do concerts in Mali, where I could perform often. I haven't completed everything, yet, but I started. I have been working since I was fifteen, I have always been trying projects, building things, starting businesses, I've always liked that, but that also reinforced the feeling that I have always been working, and for what? Now I want to take advantage, and yes I love working, making things, creating projects, not just musically, but life is made for projects and I love creating them but now I would like to do projects that I like and be in it, and develop them. It's all about finding a balance between your personal individual life and your career. And Ali's death was a real shock.

Conclusioni

“Al tempo stesso tutti e nessuno, tutto e niente, Shakespeare è il Canone occidentale. [...] Senza Shakespeare non ci sarebbe alcun canone, perché [...] non potremmo riconoscere il nostro sé, *a prescindere da chi siamo*” (Bloom 1994: 75, 40, *corsivo mio*). Così scrive Harold Bloom in *The Western Canon*, opera del 1994 in cui sostiene l’urgenza di difendere la roccaforte del canone occidentale dagli attacchi inferti da coloro “che vogliono demolirlo per promuovere presunti (e inesistenti) programmi per il cambiamento sociale” (Bloom 1994: 4). Tra gli esponenti di quella che definisce “Scuola del Risentimento” (Bloom 1994: 4), Bloom annovera tanto scrittrici e scrittori chicani, di ascendenza africana, sudamericana o asiatica che attraverso la propria scrittura “offrono ben poco a parte il risentimento che hanno maturato durante il proprio processo identitario” (Bloom 1994: 7), quanto critiche e critici di orientamento femminista, marxista, neostoricista e decostruzionista che “parlano dell’ideologia sottesa alla formazione del canone e sostengono che la creazione (o la difesa) di un canone è di per sé un atto ideologico”, poiché “i canoni sono sempre al servizio [...] degli interessi e degli scopi sociali e politici, nonché spirituali, delle classi più abbienti che si avvicinano nella società occidentale” (Bloom 1994: 22, 33). Secondo Bloom, alla pericolosa e inarrestabile avanzata delle legioni che “distruggono la qualità intellettuale ed estetica degli studi umanistici [...] nel nome della giustizia sociale” (Bloom 1994: 35) è necessario opporre una “resistenza ostinata, il cui unico scopo è preservare l’integrità e la purezza della poesia” (Bloom 1994: 18). Per salvaguardare l’autonomia del dominio estetico dalle ingerenze del neostoricismo, dei femminismi, delle teorie critiche della razza e del postcolonialismo, bisogna anzitutto impegnarsi a leggere e a far leggere i testi canonici *par excellence*, quelli che sveltano su tutti gli altri “per la loro natura sublime e rappresentativa” (Bloom 1994: 2). “Chi legge deve scegliere”, ammonisce Bloom senza mezzi termini, e “siccome non c’è abbastanza tempo per leggere tutto”, è lui stesso ad assumersi l’onere di selezionare per lettori e lettrici i

ventisei autori²⁹³ più rappresentativi del canone occidentale, primo su tutti Shakespeare, “la cui supremazia estetica è stata confermata dal giudizio unanime di quattro secoli” (Bloom 1994: 15, 23).

In una progressione argomentativa che evita di attardarsi sugli effetti dell'imperialismo inglese e sul concetto di ‘capitale culturale’ (Bourdieu 1979; 1993; 1995), Bloom insiste alternativamente sulla “neutralità di Shakespeare come centro del canone” (Bloom 1994: 57) e sull'intrinseco multiculturalismo delle sue opere teatrali, “recitate e lette ovunque, in tutte le lingue e in ogni contesto [...] da centinaia di migliaia di persone che non sono né bianche, né europee” e che tuttavia “si identificano con i personaggi cui Shakespeare ha dato vita attraverso la propria lingua” (Bloom 1994: 38, 39). A detta di Bloom, dunque, l'universalità e l'insuperabile caratura estetica della produzione letteraria shakespeariana hanno reso il Bardo l'artefice inconsapevole di “un multiculturalismo globale”, nonché uno “*spirito* che penetra ovunque e che non può essere confinato” (Bloom 1994: 63, 52, *corsivo mio*).

Colpisce che Bloom affidi alla parola ‘spirito’ il compito di esprimere la presenza pervasiva di Shakespeare nell'immaginario globale proprio nell'anno in cui Djanet Sears intraprende il proprio “esorcismo” (*Notes* 14) del fantasma di Othello. Non sorprende affatto, invece, che pur avendo contribuito in modo significativo all'apparato teorico degli *Adaptation Studies* elaborando la nozione di ‘angoscia dell'influenza’ (Bloom 1973), Bloom non abbia mai rivolto la propria attenzione critica ai fenomeni di adattamento teatrale – men che meno femministi e neri – del *corpus* shakespeariano. Di fatto, è piuttosto ragionevole ipotizzare che Bloom consideri opere come *Harlem Duet* e *Desdemona* ‘canon fodder’, vale a dire prodotti letterari di bassa qualità usciti dalle penne di “cheerleader femministe” (Bloom 1994: 7) risentite, prive di talento e di sensibilità estetica.

‘Canon fodder’ – espressione dispregiativa molto in voga durante le *canon wars* degli anni Ottanta – è il titolo che Toni Morrison intendeva dare a una *lectio magistralis* divenuta poi nota come “Unspeakable Things Unspoken. The Afro-

²⁹³ William Shakespeare, Dante, Geoffrey Chaucer, Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, Molière, John Milton, Dr. Johnson, Johann Wolfgang von Goethe, William Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, Lev Tolstoj, Henrik Ibsen, Sigmund Freud, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa, Samuel Beckett.

American Presence in American Literature” (1988), lezione tenuta e pubblicata otto anni prima di *The Western Canon*, con la quale Morrison interviene nell’acceso dibattito sul canone occidentale, la “riserva in cui i pensieri, le opere e le strategie analitiche degli uomini bianchi vengono protetti” (Morrison 1988: 124). Secondo Morrison, l’esistenza di un canone è inevitabile, così come la resistenza da parte di alcuni alla sua espansione e ai processi di dislocazione che avvengono al suo interno; ciò che desta stupore, tuttavia, è “la passione virulenta che accompagna tale resistenza”, nonché il terrore manifestato dai custodi della tradizione che “questo *canon fodder* possa uccidere il canone” (Morrison 1988: 128). In quanto profonda estimatrice della tragedia greca e lettrice esperta degli autori del Rinascimento americano, Morrison ritiene che “deve esserci un modo per valorizzare le letture canoniche senza metterle in una teca” (Morrison 1988: 128).

È da questa sua convinzione che maturano le riflessioni conclusive sugli adattamenti teatrali di *Othello* di Sears e Morrison, nonché sul discorso critico sviluppato in questa tesi; riflessioni in cui si specula su singolari convergenze tra alcune intuizioni critiche di Bloom e Morrison per tentare di rispondere a una serie di quesiti: è possibile accostarsi alla lettura di un testo canonico senza soccombere alla sua decretata “supremazia estetica” (Bloom 1994: 23)? Come regolare l’asimmetria tra l’autorità ‘universalmente’ sancita dell’autore canonico e i posizionamenti soggettivi, implicitamente subalterni, di lettori e lettrici, studiosi e studiosi, e – nel caso del teatro – spettatori e spettatrici? Come demistificare il “principio dell’autore” (Foucault 1979) per instaurare una relazione più intima e urgente con la sua opera? Come individuare il presente nel passato e ricollocare il passato nel presente?

Nel capitolo di *The Western Canon* dedicato a Shakespeare, dopo aver ribadito l’assoluta centralità del Bardo nel canone occidentale, Bloom si domanda: “[m]a dove sono i suoi limiti? È possibile individuare una *cecità* in lui, una componente di *rimozione*, una falla nell’immaginazione o nel pensiero?” (Bloom 1994: 50). Sospesi nella temperie apologetica del testo di Bloom, tali interrogativi suonano come un’eco attutita, ancorché vibrante, delle ipotesi eterodosse lanciate da Morrison in relazione ai testi canonici del Rinascimento americano. “Quando un testo si autoproclama ‘universale’, si sta automaticamente sabotando?” – si chiedeva Morrison nel 1988 – “Ci sono fantasmi nella macchina [testuale]?”

Presenze attive ma occultate che possono distorcerne i meccanismi e al tempo stesso farla funzionare?” (Morrison 1988: 138). Tanto Bloom quanto Morrison alludono a miopie, lacune, meccanismi di rimozione, sabotaggi, fantasmi, “cose invisibili che non è detto che non siano là” (Morrison 1988: 136), annidate nelle aporie del testo, in ciò che esso insistentemente nega o occulta, in quelle “idiosincrasie” testuali “che assimiliamo al punto tale da smettere di percepirle come strane” (Bloom 1994: 3, 4). Il fulcro della produzione letteraria e della riflessione teorica di Morrison è costituito da un’analisi penetrante di quelle che l’autrice considera le massime idiosincrasie della letteratura (e della società) americana: l’avversione per la nerezza e la fobia della *miscegenation*. Secondo Morrison, per leggere con occhi nuovi i testi canonici del Rinascimento americano è necessario prestare attenzione a tutte le “cose indicibili e taciute” (Morrison 1988: 136) che gli autori hanno passato sotto silenzio nelle proprie opere, e che tuttavia vi aleggiano: il privilegio bianco, la subalternità nera, la schiavitù, il razzismo. L’antidoto più potente per scongiurare la fossilizzazione di un testo canonico, dunque, consiste nel “rendere dicibile quanto è stato precedentemente taciuto”, nel “cercare, in altre parole, il fantasma nella macchina [...] affinché [dal testo] possano emergere significati altri e più profondi” (Morrison 1988: 132, 139, 140).

Come si è visto, tanto *Harlem Duet* quanto *Desdemona* nascono dall’urgenza di “dire *infine* ciò che era silenziosamente articolato” in *Othello* “e che tuttavia non era ancora stato detto” (Foucault 1979: 13). Attraverso l’incontro con diversi fantasmi evocati o generati nella tragedia shakespeariana, Sears e Morrison “si misurano con pregiudizi ereditati e creano le condizioni per ripensare in termini diversi il proprio attaccamento o la propria intolleranza” (Morrison 1988: 135) nei confronti del testo originale. In altre parole, esse dimostrano che “è possibile usare la scrittura per aprirsi un varco nella morsa della storia, attraverso gli incontri creativi che con quella storia si riescono a stabilire” (Morrison 1988: 159); così facendo, esse rinegoziano il proprio rapporto con *Othello* e creano le condizioni affinché la tragedia possa essere (ri)letta e (re)interpretata da una prospettiva intersezionale.

Harlem Duet e *Desdemona* sono al tempo stesso opere di critica, di letteratura e di teatro, tre campi distinti e interconnessi dotati di apparati discorsivi, retorici e visuali che Sears e Morrison si prefiggono consapevolmente di scompaginare, o

meglio, di *revisionare*. In quanto opere critiche, i due adattamenti avanzano ipotesi interpretative su *Othello* che sollecitano una (ri)lettura dell'ipotesto, sancendone lo status canonico senza tuttavia avvolgerlo in una cappa di misticismo. In quanto testi letterari, essi sono atti di "scrittura e di revisionismo basati su una lettura che crea spazio per il sé, o che funziona in modo tale da schiudere vecchie opere alle nostre sofferenze attuali" (Bloom 1994: 11). In quanto opere teatrali, infine, *Harlem Duet* e *Desdemona* mettono in discussione – ciascuna con le sue specificità – rappresentazioni sedimentate dell'alterità razziale e di genere e contestano processi di produzione artistica che favoriscono l'esclusione delle minoranze tanto dai 'luoghi teatrali' quanto dagli 'spazi scenici' (Ubersfeld 2008).

Compito della critica femminista praticata in questa sede, è stato rilevare "la relazione obliqua e aliena" che Sears e Morrison intrattengono con le "forze centripete" (Bhabha 1994: xii) attive in ciascuno dei tre campi (canone, testo, teatro), e analizzare i modi in cui le autrici si muovono all'interno dei campi stessi per espanderli fino a farli esplodere.²⁹⁴ L'esito di una ricerca rigorosa ed esaustiva sugli adattamenti teatrali dei testi canonici – non solo shakespeariani – dovrebbe essere triplice. Sul piano estetico, l'analisi dovrebbe addentrarsi tanto nelle pieghe del testo quanto nelle dinamiche della *performance*, per lasciarne emergere le peculiarità stilistiche e formali. Sul piano retorico, le strategie messe in atto da autrici, autori, registi, registe e *performer* andrebbero rese leggibili e visibili, al fine di esplicitare livelli di complessità non immediatamente apprezzabili. Sul piano politico, è necessario "mettere in discussione le assunzioni implicite nella formazione del canone" (Austin 17) per scardinare la dicotomia '*canon/canon fodder*' e assegnare alle scritture controcanoniche il valore oppositivo che le contraddistingue. Non è escluso che ciò contribuisca a "resuscitare lo studio della letteratura [...] e a innalzarne il livello qualitativo" (Morrison 1998: 126) attraverso il coinvolgimento attivo ed emotivo di soggettività che sono state a vario titolo respinte, emarginate ed escluse da quel nucleo di sapere e di pratiche artistiche tradizionali che si è cristallizzato attorno al concetto di canone

²⁹⁴ È Gayle Austin a suggerire che le drammaturgie controcanoniche, così come la critica femminista, possono intrattenere tre tipi di relazione con il canone: "Working within the canon (examining images of women); expanding the canon (focusing on women writers); exploding the canon (questioning underlying assumptions of an entire field of study, including canon formation)" (1990: 17).

occidentale. Quanto al destino di *Harlem Duet* e *Desdemona*, nonché del lavoro interpretativo esposto in questa tesi, non resta che allinearsi alle considerazioni di Morrison:

For an author, regarding canons, it is very simple: in fifty, a hundred, or more years his or her work may be relished for its beauty or its insight or its power; or it may be condemned for its vacuousness and pretension – and junked. Or in fifty or a hundred years the critic (as canon builder) may be applauded for his or her intelligent scholarship and powers of critical inquiry. Or laughed at for ignorance and shabbily disguised assertions of power – and junked. It's possible that the reputations of both will thrive, or that both will decay. In any case, as far as the future is concerned, when one writes, as critic or as author, all necks are on the line. (Morrison 1988: 162-63)

Bibliografia

Fonti primarie

Morrison, Toni. *Desdemona*. Lyrics by Rokia Traoré, with a foreword by Peter Sellars. Oberon Books: London, 2012.

Sears, Djanet. *Harlem Duet*. Toronto: Scirocco Drama, 1997.

Shakespeare, William. *Othello*. Ed. Ernst Anselm Joachim Honigmann, with a new introduction by Ayanna Thompson. London and New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.

Fonti secondarie

Baldwin, James. *The Fire Next Time* [1962]. Ed. Toni Morrison. New York: The Library of America, 1998.

Baraka, Amiri. *Dutchman* and *The Slave*. New York: Morrow, 1964.

Coates, Ta Neishi. *Between the World and Me*. Melbourne: The Text Publishing Company, 2015.

Cugoano, Ottobah. *Narrative of the Enslavement of Ottobah Cugoano, a Native of Africa; published by himself, in the Year 1787* [1787]. *The Negro's Memorial, or, Abolitionist's Catechism by an Abolitionist*. Hatchard and Co., and J. and A. Arch: London, 1825. *Documenting the American South*, 1999, University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, <<http://docsouth.unc.edu/neh/cugoano/cugoano.html>> (05 febbraio 2017).

Douglass, Frederick. *Narrative of the Life of Frederick Douglass, an American Slave* [1845]. *Autobiographies*. Ed. Henry Louis Gates Jr. Library of America: New York, 1994.1-102.

_____. *My Bondage and My Freedom* [1855]. *Autobiographies*. Ed. Henry Louis Gates Jr. Library of America: New York, 1994.103-452.

_____. *Life and Times of Frederick Douglass* [1881]. *Autobiographies*. Ed. Henry Louis Gates Jr. Library of America: New York, 1994. 453-1045.

Eliot, T. S. *The Waste Land* [1922]. New York: Penguin, 1998.

Ellison, Ralph. *Invisible Man*. New York: Vintage Random House, 1952.

Equiano, Olaudah. *The Interesting Life of Olaudah Equiano, or Gustavus Vassa* [1789]. *The Norton Anthology of American Literature*. Volume A, beginnings to 1820. Ed. Robert S. Levine and Arnold Krupat. W. W. Norton & Company: New York, 2007. 688-721.

- Grimké, Angelina Weld. *Rachel* [1920]. New York: Oxford University Press, 1991.
- Gronniosaw, James Albert Ukawsaw. *A Narrative of the Most Remarkable Particulars in the Life of James Albert Ukawsaw Gronniosaw, an African Prince, as Related by Himself*. Bath: W. Gye, 1770. *Documenting the American South*, 2001, University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, <<http://docsouth.unc.edu/neh/gronniosaw/gronnios.html>> (05 febbraio 2017).
- Hammon, Briton. *A Narrative of the Uncommon Sufferings, and Surprizing Deliverance of Briton Hammon, a Negro Man*. Boston: Green & Russell, 1760. *Documenting the American South*, 2001, University Library, The University of North Carolina at Chapel Hill, <<http://docsouth.unc.edu/neh/hammon/menu.html>> (05 febbraio 2017).
- Hansberry, Lorraine. 1959. *A Raisin in the Sun*, London: Methuen, 2001.
- hooks, bell. *And There We Wept: Poems*. Los Angeles: Golemics, 1987.
- Jacobs, Harriett Ann. *Incidents in the Life of a Slave Girl. Written by Herself* [1861]. Introduction by Valerie Smith. Oxford: Oxford UP, 1988.
- King, Martin Luther, Jr. "I Have a Dream" [1963]. *Martin Luther King Jr., Malcolm X, and the Civil Rights Struggle of the 1950s and 1960s: A Brief History with Documents*. Ed. David Howard-Pitney. Boston: Bedford/St. Martin's, 2004. 103-07.
- MacDonald, Ann-Marie. *Goodnight Desdemona (Good Morning Juliet)*. New York: Grove Press, 1990.
- Morrison, Toni. *The Bluest Eye*. New York, Random House: 1970.
 ———. *Sula*. New York: Random House, 1973.
 ———. *Song of Solomon* [1977]. New York: Vintage International, 2004.
 ———. *Tar Baby* [1981]. New York: Vintage International, 2016.
 ———. *Beloved* [1987]. Vintage Books: New York, 2008.
 ———. *Jazz*. New York: Alfred A. Knopf, 1992.
 ———. *Paradise*. New York: Alfred A. Knopf, 1997.
 ———. *Love*. Vintage Books: New York, 2003.
 ———. *A Mercy*. Vintage Books: New York, 2008.
 ———. *Home*. Vintage Books: New York, 2012.
 ———. *God Help the Child*. Vintage Books: New York, 2015.
- Raleigh, Walter. *The Discoverie of the Large, Rich, and Bewtiful Empyre of Guiana* [1596]. Ed. Neil L. Whitehead. Manchester: Manchester UP, 1997.
- Sears, Djanet. *Afrika Solo*. Toronto: Sister Vision, 1990.
 ———. "nOTES oF a cOLOURED gIRL: 32 sHORT rEASONS wHY i wRITE FOR tHE tHEATRE." Introduction to *Harlem Duet*. Toronto: Scirocco Drama, 1997. 11-15.

- . *Tellin' It Like It Is: A Compendium of African Canadian Monologues for Actors*, Toronto: Playwrights Union of Canada, 2000.
- . *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama*, vols. 1 and 2, Toronto: Playwrights Canada Press, 2000 and 2003.
- . *The Adventures of a Black Girl in Search of God*. Toronto: Playwrights Canada Press, 2003.

Touré. *Who's Afraid of Post-Blackness: What it Means to Be Black Now*. New York, Free Press, 2011.

Truth, Sojourner. "Ain't I a Woman?" Speech delivered December 1851. Women's Convention, Akron, Ohio. Web. 10 Oct 2016. <<http://sourcebooks.fordham.edu/mod/sojtruth-woman.asp>>.

Vogel, Paula. *Desdemona. A Play about a Handkerchief*. New York: Dramatists Play Service Inc., 1994.

Wright, Richard. *Native Son*. New York: Harper & Brothers, 1940.

Letteratura critica

Adelman, Janet. *Suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, Hamlet to The Tempest*. New York, London: Routledge, 1992.

Alexander, Catherine and Stanley Wells, eds. *Shakespeare and Race*. Cambridge: Cambridge UP, 2000.

Alexander, Michelle. *The New Jim Crow: Mass Incarceration in the Age of Colorblindness*. New York: The New Press, 2010.

Allegue, Ludivine, Simon Jones, Baz Kershaw and Angela Piccini, eds. *Practice-as-Research in Performance and Screen*. Houndmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. London, New York: Verso, 1983.

Anderson, Elijah. *Streetwise: Race, Class, and Change in an Urban Community*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

Anderson, Lisa. *Mammies No More. The Changing Image of Black Women on Stage and Screen*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, 1997.

———. *Black Feminism in Contemporary Drama*. Urbana: University of Illinois Press, 2008.

Anderson, Patrick. "Colour Blind: Seeing Difference, Performing Sightlessness." *Performance, Politics and Activism*. Eds. Peter Lichtenfels and John Rouse. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 121-31.

Andreas, James R. "Othello's African American Progeny." *South Atlantic Review* 57:4 (November 1992): 39-57.

- Andrews, William L. *To Tell a Free Story: The First Century of Afro-American Autobiography, 1760-1865*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- Antonelli, Sara. "Il Black English." *La Babele americana. Lingue e identità negli Stati Uniti d'oggi*. Ed. Anna Scacchi. Roma: Donzelli, 2005. 145-61.
- Armengol, Josep M. *Masculinities in Black and White: Manliness and Whiteness in (African) American Literature*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- Austin, Gayle. *Feminist Theories for Dramatic Criticism*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
- Bachtin, Machail. *Dostoevskij. Poetica e retorica* [1963]. Torino, Einaudi, 1968.
- Bambara, Toni Cade. "On the Issue of Roles." *The Black Woman: An Anthology*. New York: Signet, 1970. 101-10.
- Baraka, Amiri. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: William Morrow, 1963.
- . "In Search of the Revolutionary Theatre." *Negro Digest* 16:6 (1966): 21-24.
- . "The 'Blues Aesthetic' and the 'Black Aesthetic': Aesthetics as the Continuing Political History of a Culture." *Black Music Research Journal* 11.2 (1991): 101-09.
- Barker, Deborah and Ivo Kamps. *Shakespeare and Gender: A History*. London, New York: Verso, 1995.
- Barrett, Michelle. "Ideology and the Cultural Production of Gender." *Feminist Criticism and Social Change. Sex, Class and Race in Literature and Culture* [1985]. Eds. Judith Newton and Deborah Rosenfelt. New York: Routledge, 2013. 65-85.
- Bartels, Emily C. "Too many Blackamoors: Deportation, Discrimination, and Elizabeth I." *Studies in English Literature, 1500-1900* 46.2 (Spring 2006): 305-22.
- Barthelemy, Anthony Gerard. *Black Face, Maligned Race: The Representation of Blacks in English Drama from Shakespeare to Swinburne*. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1987.
- . ed. *Critical Essays on Shakespeare's Othello*. New York: G. K. Hall, 1994.
- Beal, Francis. "Double Jeopardy: To Be Black and Female." *The Black Woman*. Ed. Toni Cade Bambara. New York: Signet, 1970.
- Belsey, Catherine. *The Subject of Tragedy: Identity and Difference in Renaissance Drama*. London: Methuen, 1985.
- Bennett, Susan. *Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception*. New York, London: Routledge, 1997.

- Benston, Kimberly W. "The Aesthetic of Modern Black Drama: From Mimesis to Methexis." *The Theatre of Black Americans: A Collection of Critical Essays*. Ed. Errol Hill. New York: Applause, 1987, pp. 61–78.
- Bernardelli, Andrea. *L'intertestualità*. Firenze: La Nuova Italia, 2000.
- Bhabha, Homi K. "Signs Taken for Wonders: Questions of Ambivalence and Authority Under a Tree Outside Dehli, May 1817." *Critical Enquiry* 12:1 (1985): 144-165.
- . *The Location of Culture* [1994]. New York: Routledge, 2004.
- Blackmon, Douglas A. *Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II*. New York: Double Bay, 2008.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford UP, 1973.
- Bonfiglioli, Chiara, Lidia Cirillo, Laura Corradi, Barbara De Vivo, Sara Farris e Vincenza Perilli. *la straniera: informazioni, sito-bibliografie e ragionamenti su razzismo e sessimo*. Roma: Edizioni Alegre, 2009.
- Bourdieu, Pierre. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge, 1979. [tit. or. *La Distinction. Critique sociale du jugement*]
- . "The social space and the genesis of groups." *Information (International Social Science Council)* 24.2 (1984): 195-220. [tit. or. "Espace sociale et g n se des 'classes'"]
- . "Social space and symbolic power." *Sociological theory* 7.1 (1989): 14-25.
- . *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Cambridge: Polity Press, 1993. [tit. or. *Le champ litt raire*]
- . *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Stanford: Stanford UP, 1995. [tit. or. *Les r gles de l'art. Gen se et structure du champ litt raire*]
- . *La domination masculine*. Paris: Seuil, 1998.
- Bovilsky, Lara. "Desdemona's Blackness." *Barbarous Play: Race on the English Renaissance Stage*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.
- Brown, Wendy. "The Impossibility of Women's Studies." *A Journal of Feminist Cultural Studies* 9.3 (1997): 79-101.
- Buchbinder, David. *Performance Anxieties: Re-producing Masculinity*. St. Leonards, N.S.W.: Allen & Unwin, 1998.
- Burke, Alison. "Interviews in Classical Performance Research: Journalistic Interviews." *Classical Receptions in Late Twentieth Century Drama and Poetry in English. Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources*. The Open University: 2003.
- <<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/burkeinterviews1.doc>>.

- . and Paul Innes. “Interviews as a Methodology for Performance Research: Academic Interviews - An Invitation for Discussion.” *Classical Receptions in Late Twentieth Century Drama and Poetry in English. Essays on Documenting and Researching Modern Productions of Greek Drama: The Sources*. The Open University: 2004 (revised 2007). <<http://www2.open.ac.uk/ClassicalStudies/GreekPlays/essays/burkeacademic.htm>>.
- Burnett, Linda A. “The argument Against Tragedy in Feminist dramatic Re-vision of Plays of Euripides and Shakespeare.” PhD thesis. Montréal, Québec: McGill University, 1998.
- Burton, Jonathan. *Traffic and Turning: Islam and English Drama, 1579-1624*. Newark: University of Delaware Press, 2005.
- Burton, Rebecca. “Adding It Up: The Status of Women in Canadian Theatre.” Toronto: Playwrights Guild of Canada, October 2006. Web. 15 Oct. 2017. <<http://www.playwrightsguild.ca/sites/default/files/AddingItUp.pdf>>.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. New York, London: Routledge, 1990.
- . *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of “Sex.”* New York, London: Routledge, 1993.
- . *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York, London: Routledge, 1997.
- Callaghan, Dympna, Lorraine Helms and Jyotsna G. Singh. *The Weyward Sisters: Shakespeare and Feminist Politics*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1994.
- . Lindsay M. Kaplan and Valerie Traub. *Feminist Readings of Early Modern Culture: Emerging Subjects*. Cambridge: Cambridge UP, 1996.
- . *Shakespeare Without Women, Representing Gender and Race on the Renaissance Stage*. New York: Routledge, 2000.
- . *The Impact of Feminism in English Renaissance Studies*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- . ed. *A Feminist Companion to Shakespeare*. Oxford: Blackwell, 2016.
- . Valerie Traub and Lindsay M. Kaplan. *Shakespeare in Our Time: A Shakespeare Association of America Collection*. London, New York: Bloomsbury, 2016.
- Candy, Linda. *Practice-based Research: A Guide. Creativity and Cognition Studios Report 2006-V 1.0*. Creativity and Cognition Studios, University of Technology, Sydney. <<https://www.creativityandcognition.com/resources/PBR%20Guide-1.1-2006.pdf>>
- Carastathis, Anna, “The Concept of Intersectionality in Feminist Theory.” *Philosophy Compass* 9:5 (2014): 304-14.
- Carby, Hazel. “White woman listen! Black feminism and the boundaries of sisterhood” [1982]. *Black British Cultural Studies: A Reader*. Eds. Houston A. Baker, Manthia Diawara and Ruth H. Lindeborg. Chicago: The University of Chicago Press, 1996. 61–86.

- . “It jus be’s dat way sometime: The sexual politics of women’s blues” [1986]. *The Jazz Cadence of American Literature*. Ed. Robert G. O’Meally. New York: Columbia UP, 1998. 470–82.
- Carroll, Constance M. “Three’s a Crowd: The Dilemma of the Black Woman in Higher Education” [1973]. 115-28. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave* [1982]. Eds. Gloria Hull, Patricia Scott, and Barbara Smith. New York: The Feminist Press, 2015.
- Cartelli, Thomas. *Repositioning Shakespeare: National Formations, Postcolonial Appropriations*. London and New York: Routledge, 1999.
- Case, Sue-Ellen. *Feminism and Theatre* [1988]. New York: Routledge, 2014.
- . *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. London: Johns Hopkins UP, 1990.
- Catanese, Brandi Wilkins. *The Problem of the Color[blind]: Racial Transgression and the Politics of Black Performance*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2011.
- Cavarero, Adriana. “Il pensiero femminista: un approccio teorico.” *Le filosofie femministe*. Eds. Adriana Cavarero e Franco Restaino. Milano: Mondadori, 2002. 78-115.
- Chakravarty, Urvashi. “More Than Kin, Less Than Kind: Similitude, Strangeness, and Early Modern English Homonationalism.” *Shakespeare Quarterly* 67.1 (2016): 14-29.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1979.
- Christian, Barbara. “The Race for Theory.” *Feminist Studies* 14.1 (1988): 67-79.
- Clarke, George Elliott. *Odysseys Home: Mapping African-Canadian Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.
- Cohn, Ruby. *Modern Shakespeare Offshoot*. Princeton: Princeton UP, 1976.
- Collins, Patricia H. *Black Feminist Thought* [2000]. New York: Routledge, 2015.
- . *Black Sexual Politics. African Americans, Gender and the New Racism*. New York: Routledge, 2005.
- Combahee River Collective. “A Black Feminist Statement” [1977]. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave* [1982]. Eds. Gloria Hull, Patricia Scott, and Barbara Smith. New York: The Feminist Press, 2015. 13-22.
- Conrad, Frederick G. and Michael F. Schober. “New frontiers in standardized survey interviewing.” *Handbook of Emergent Methods*. Eds. Sharlene N. Hesse-Biber and Patricia Leavey. New York: Guilford Press, 2008. 173–188.
- Crenshaw, Kimberlé Williams. “Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Anti-Discrimination Doctrine, Feminist

- Theory and Antiracist Politics.” *University of Chicago Legal Forum* 1.8 (1989): 139-167.
- . and Sumi Cho. “Toward a Field of Intersectionality Studies: Theory, Applications, and Praxis.” *Signs* 38.4 (2013): 785-810.
- Cooper, Anna Julia. “The Status of Woman in America” [1892]. *Words of Fire: An Anthology of African American Feminist Thought*. Ed. Beverly Guy-Sheftall. New York: The New Press, 1995.
- D’Amico, Jack. *The Moor in English Renaissance Drama*. Tampa: University of South Florida Press, 1991.
- Daileader, Celia R. *Racism, Misogyny, and the Othello Myth: Inter-racial Couples from Shakespeare to Spike Lee*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Dasent, John Roche, ed. *Acts of the Privy Council of England. Volume 26. 1596-1597*. London: His Majesty’s Stationery Office, 1902. *British History Online*. Web. 3 Nov 2016. <<http://www.british-history.ac.uk/acts-privy-council/vol26/pp1-25>>.
- Dash, Irene. *Wooing, Wedding, and Power: Women in Shakespeare*. New York: Columbia UP, 1981.
- . *Women’s Worlds in Shakespeare’s Plays*. Newark: University of Delaware Press, 1996.
- Davis, Angela. *Women, Race & Class*. London: Women’s Press, 1982.
- . *Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude “Ma” Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday*. New York: Pantheon, 1998.
- de Beauvoir, Simone. *The Second Sex* [1949]. New York: Vintage Books, 2009.
- Deboo, Ana. “The Non-Traditional Casting Project Continues into the ‘90s.” *TDR (1988-)* 34.4 (1990): 188-191.
- Deleuze, Gilles e Félix Guattari. *Millepiani* [1980]. Roma: Castelvecchi, 2010.
- Delgado, Maria M. and Peter Sellars. “Peter Sellars. Identity, Culture, and the Politics of Theatre in Europe.” *Contemporary European Theatre Directors: A Companion*. Eds. Maria M. Delgado and Dan Rebellato. London and New York: Routledge 2010. 377-93.
- . and Paul Heritage, “Peter Sellars.” *In Contact With the Gods?: Directors Talk Theatre*. Manchester: Manchester UP, 1996. 220-24.
- Delgado, Richard and Jean Stefancic. “Introduction.” *Critical Race Theory: An Introduction*. New York: New York UP, 2012. 1-18.
- Del Sapio Garbero, Maria. *Il bene ritrovato: Le figlie di Shakespeare dal King Lear ai Romances*. Roma: Bulzoni, 2005.
- De Marinis, Marco. “Lo spettacolo come testo.” *Versus* (1978-79): 60-104.
- . *Semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*. Milano: Bompiani, 1982.

- Denard, Carolyn. "Introduction." *What Moves at the Margin*. Toni Morrison. Jackson: UP of Mississippi, 2008. xi-xxvi.
- Derrida, Jacques. *Aporias*. Stanford: Stanford UP, 1993.
- Desmet, Christy and Sujata Iyengar. "Adaptation, appropriation, or what you will." *Shakespeare* 11.1 (2015): 10-19.
- Desmond, Matthew, and Mustafa Emirbayer, eds. *The Racial Order*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2015.
- . *Race in America*. New York, W.W. Norton & Company, 2016.
- Dexter, Lewis A. *Elite and Specialized Interviewing*. Evanston: Northwestern UP, 1970.
- Dinnerstein, Dorothy. *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*. New York: Harper and Row, 1977.
- Dolan, Frances E. *Marriage and Violence: The Early Modern Legacy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2009.
- Dolan, Jill. *The Feminist Spectator as Critic* [1988]. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2012.
- Douglas, Jack. *Creative Interviewing*. Beverly Hills, CA: Sage, 1985.
- Du Bois, W. E. B. *The Souls of Black Folk* [1903]. Ed. J. S. Holloway. New Haven: Yale UP, 2015.
- . "The Drama Among Black Folk." *The Crisis* 12 (August 1916).
- . "Criteria of Negro Art." *The Crisis* 22 (June 1921).
- . "Kwigwa Players Little Negro Theatre: The Story of a Little Theatre Movement." *The Crisis* 32.2 (February 1926).
- Dusinber, Juliet. *Shakespeare and the Nature of Women*. London: Macmillan, 1975.
- Eales, Jacqueline, *Women in Early Modern England: 1500-1700*. London: Routledge, 1998.
- Eco, Umberto. *Dire quasi la stessa cosa*. Milano: Bompiani, 2003.
- Elam, Harry Jr. "Change Clothes and Go: A Postscript to Postblackness." *Black Cultural Traffic. Crossroads in Global Performance and Popular Culture*. Eds. Harry J. Elam, Jr. and Jackson Kennell. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2005.
- Erickson, Peter. *Patriarchal Structures in Shakespeare's Drama*. Berkeley: University of California Press, 1985.
- . "Representations of Blacks and Blackness in the Renaissance." *Criticism* 35 (1993): 499-528.
- . "The Moment of Race in Renaissance Studies." *Shakespeare Studies* 26 (1998): 27-36.

- . and Clark Hulse. *Early Modern Visual Culture: Representation, Race, and Empire in Renaissance England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2000.
- . *Approaches to Teaching Shakespeare's Othello*. New York: The Modern Language Association of America, 2005.
- . *Citing Shakespeare: The Reinterpretation of Race in Contemporary Literature and Art*. New York: Palgrave, 2007.
- . and Kim F. Hall. "A New Scholarly Song." *Shakespeare Quarterly* 67:1 (2016): 1-13.

Equity in Theatre. *Achieving Equity in Canadian Theatre: A Record with Best Practice Recommendations*. Prepared by Michelle MacArthur. Toronto: EIT, April 2015.
<http://www.eit.playwrightsguild.ca/sites/eit.playwrightsguild.ca/files/FINAL%20EIT%20Report_4%2022%2015.pdf>.

Faircloth, Christopher A. "After the Interview: What is Left at the End." *The SAGE Handbook of Interview Research: The Complexity of the Craft*. Eds. Jaber F. Gubrium, James A. Holstein, Amir B. Marvasti and Karyn D. McKinney. Thousand Oaks: Sage, 2014. 269-278.

Falola, Toyin, and Matt D. Childs. *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*. Bloomington: Indiana UP, 2004.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks* [1952]. London: Pluto Press, 2008. [tit. or. *Peau noire, masques blancs*].

———. *Les damnés de la terre*. Paris: Maspero, 1961.

Feerick, Jean E. *Strangers in Blood: Relocating Race in the Renaissance*. Toronto: University of Toronto Press, 2010.

Felski, Rita. *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1989.

Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978.

Firestone, Shulamith. *The Dialectic of Sex*. New York: William Morrow, 1970.

Fisch, Audrey, ed. *The Cambridge Companion to the African American Slave Narrative*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.

Fischlin, Daniel. *OuterSpeares: Shakespeare, Intermedia, and the Limits of Adaptation*. Toronto: University of Toronto Press, 2014.

———. and Fortier, Mark, eds. *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays From the Seventeenth Century to the Present*. London: Routledge, 2000.

Fletcher, Anthony. *Gender, Sex, and Subordination in England 1500-1800*. New Haven, London: Yale UP, 1995.

- Floyd-Wilson, Mary. *English Ethnicity and Race in Early Modern Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- . “Moors, Race, and the Study of English Renaissance Literature: A Brief Retrospective.” *Literature Compass* 3.5 (2006): 1044-1052.
- Flowers, Arthur. “1st Movement: Intro.” *Mojo Rising: Confessions of a 21st Century Conjureman*. New York: Wanganegresse Press, 2001.
- Fontana, Andrea, and James H. Frey. “The Interview: From Neutral Stance to Political Involvement.” *The SAGE Handbook of Qualitative Research*. Eds. Norman Denzin and Yvonna Lincoln. Thousand Oaks, CA: Sage, 2005. 695–727.
- Forte, Jeanie. “Realism, Narrative, and the Feminist Playwright – A Problem of Reception.” *Feminist Theatre and Theory: Contemporary Critical Essays*. Ed. Helene Keyssar. London: Macmillan, 1996. 19–34.
- Foucault, Michel. *L'ordine del discorso* [1970]. Torino: Einaudi, 2004. [tit. or. *L'ordre du discours*].
- . *Discipline and Punish: the Birth of the Prison* [1975]. New York: Vintage Books, 1995. [tit. or. *Surveiller et punir. Naissance de la prison*].
- . *La volontà di sapere* [1976]. Milano: Feltrinelli, 2014. [tit. or. *La volontà de savoir*].
- . “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias.” [1984]. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Ed. Neal Leach. New York: Routledge, 1997. 330-36.
- Fricker, Karen. “Creating the Space of Truth in the Make-believe World of the Theatre: An Interview with Peter Sellars.” *Journal of Adaptation in Film and Performance* 7:2 (2014): 209-23.
- Friedan, Betty. *The Feminine Mystique* [1963]. New York and London: W. W. Norton & Company, 2001.
- Friedman, Sharon. “The Feminist Playwright as Critic: Paula Vogel, Ann-Marie Macdonald and Djanet Sears Interpret Othello.” *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works: Critical Essays*. Ed. Sharon Friedman. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009. 113-34.
- Fuller, Mary C. *Voyages in Print: English Travel to America, 1576-1624*. Cambridge: Cambridge UP, 1995.
- Garber, Marjorie. *Coming of Age in Shakespeare*. London, New York: Methuen, 1981.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford UP, 1988.
- . “Talking Black”. *The State of the Language*. Eds. Christopher Ricks and Leonard Michaels. Berkeley: University of California Press, 1990. 42-50.
- . “‘Authenticity,’ or the Lesson of Little Tree.” *New York Times Book Review* (24 November 1991): 26.

- Genette, Gérard. *Palimpsesti* [1982]. Torino: Einaudi, 1997. [tit. or. *Palimpsests: La littérature au second degré*]
 ———. *Soglie* [1987] Torino: Einaudi, 1997. [tit. or. *Seuils*]
- Gerstle, Gary. *American Crucible: Race and Nation in the Twentieth Century*. Princeton, NJ: Princeton UP, 2017.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard UP, 1993.
- Giuliani, Gaia. “Per una mappatura transnazionale dell’assegnazione del colore tra colonialismo e condizione postcoloniale.” *From the European South* 1 (2016): 111-126.
 ———. ed. *Il colore della nazione*. Firenze: Le Monnier Università, 2015.
- Goddard, Lynette. *Staging Black Feminisms. Identity, Politics, Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- Goldberg, David Theo, and John Solomos, eds. *A Companion to Racial and Ethnic Studies*. Oxford: Blackwell, 2002.
- Gossett, Suzanne. “Women Making Shakespeare – and Middleton and Jonson.” *Women Making Shakespeare: Text, Reception, Performance*. Eds. Gordon McMullan, Lena Cowen Orlin and Virginia Mason Vaughan. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014. 89-108.
- Green, Amy S. *The Revisionist Stage: American Directors Reinvent the Classics*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Greenblatt, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980.
 ———. *Shakespearean Negotiations: the Circulation of Social Energy in Renaissance England*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
 ———. *Marvelous Possessions: The Wonder of the New World*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Gubar, Susan. “What Ails Feminist Criticism.” *Critical Inquiry* 24.4 (1998): 878-902.
- Gubrium, Jaber F. and James A. Holstein. “Active Interviewing.” *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*. Ed. David Silverman. London: Sage, 1997. 113-129.
 ———. “Introduction: The Complexity of the Craft.” *The SAGE Handbook of Interview Research: The Complexity of the Craft*. Eds. Jaber F. Gubrium, James A. Holstein, Amir B. Marvasti and Karyn D. McKinney. Thousand Oaks: Sage, 2014a. 1-6.
 ———. “Narrative Practice and the Transformation of Interview Subjectivity.” *The SAGE Handbook of Interview Research: The Complexity of the Craft*. Eds. Jaber F. Gubrium, James A. Holstein, Amir B. Marvasti and Karyn D. McKinney. Thousand Oaks: Sage, 2014b. 27-44.

- Gussow, Adam. "Blues Literature." *New Encyclopedia of Southern Culture and Literature*. Ed. M. Thomas Inge. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2008. 44-51.
- Habib, Imtiaz. *Black Lives in the English Archives, 1500 1677: Imprints of the Invisible*. Aldershot: Ashgate, 2008.
- Hagen, Uta. *A Challenge for the Actor*. New York: Robert Stewart Books, 1991.
 _____ and Haskel Frankel. *Respect for Acting*. New York: Macmillan, 1973.
- Hall, Kim F. "Reading What Isn't There: 'Black' Studies in Early Modern England." *Stanford University Review* 3:1 (Winter 1993): 22 – 33.
 _____. "Beauty and the Beast of Whiteness: Teaching Race and Gender Author(s)." *Shakespeare Quarterly* 47:4 (Winter 1996): 461-475.
 _____. "Othello and the Problem of Blackness." *A Companion to Shakespeare's Works: The Tragedies*. Eds. Richard Dutton and Jean F. Howard. Oxford: Oxford UP, 2003. 357-74.
 _____. *Othello: Texts and Contexts*. Boston: St. Martin's Press, 2007.
 _____. *Things of Darkness: Economies of Race and Gender in Early Modern England*. Ithaca: Cornell UP, 1995.
- Hall, Peter M. "Asymmetric Relationships and Processes of Power." *Studies In Symbolic Interaction* Supplement 1 (1985): 309-44.
- Hall, Stuart. "New Ethnicities." *The Post-Colonial Studies Reader*. Eds. Ill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. London: Routledge, 1995. 223-27.
 _____. "Race: The Floating Signifier." Ed. Sut Jhally. Media Education Foundation, 1997.
 _____. Jessica Evans, and Sean Nixon, eds. *Representation* [1997]. London: Sage, 2013.
- Hankey, Julie. *Othello: Shakespeare in Production*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Harrison, Paul Carter. *Kuntu Drama: Plays of the African Continuum*. New York: Grove Press, 1974.
 _____. "Black Theatre as African Continuum: Word/Song as Method." *Totem Voices: Plays From the Black World Repertory*. New York: Grove Press, 1989.
 _____. "Praise/Word." *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*. Eds. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker and Gus Edwards. Philadelphia: Temple UP, 2002a. 1-9.
 _____. "Introduction." *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*. Eds. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker and Gus Edwards. Philadelphia: Temple UP, 2002b. 247-50.
- Harvey, William S. "Strategies for Conducting Elite Interviews." *Qualitative Research* 11.4 (2011): 431-441.
- Henderson, Stephen. *Understanding the New Black Poetry: Black Speech and Black Music in Poetic References*. New York: William Morrow, 1973.

- Hendricks, Margo and Patricia Parker. *Women, "Race," and Writing in the Early Modern Period*. New York: Routledge, 1994.
- . "Surveying 'race' in Shakespeare." *Shakespeare and Race*. Eds. Catherine M. S. Alexander and Stanley Wells. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- . "Race: a Renaissance Category?" *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture*. Ed. Michael Hataway. Oxford: Wiley Blackwell, 2010. 535-44.
- hooks, bell. *Ain't I A Woman? Black Women & Feminism*. Boston: South End Press, 1981.
- . *Talking Back: Thinking Feminist, Thinking Black*. Cambridge, MA: South End Press, 1989.
- . "Choosing the Margin as a Space of Radical Openness." *Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics*. Boston: South End Press, 1990. 145-54.
- . "The Oppositional Gaze. Black Female Spectators." *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992. 115-31.
- . *We Real Cool: Black Men and Masculinity*. London: Routledge, 2004a.
- . *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*. New York: Atria Books, 2004b.
- Howard, Jean E. and Phyllis Rackin. *Engendering a Nation: A Feminist Account of Shakespeare's English Histories*. London: Routledge, 1997.
- Huang, Alexa and Elizabeth Rivlin, eds. *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. New York: Palgrave, 2014.
- Hughes, Langston. "The Negro Artist and the Racial Mountain". *The Nation* (1926).
- Hughes, Paul L. and James F. Larkin, eds. *Tudor Royal Proclamations*. Volume 3. *The Late Tudors, 1588-1603*. New Haven, London: Yale UP, 1964-1969.
- Hull, Gloria, Patricia Scott, and Barbara Smith, eds. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave* [1982]. New York: The Feminist Press, 2015.
- Hulme, Peter. *Colonial Encounters: Europe and the Native Caribbean, 1492-1797*. [1986]. New York: Methuen, 1992.
- . and W. H. Sherman. *The Tempest and its Travels*. London: Reaktion Books, 2000.
- . and T. Youngs. "Introduction." *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Innes, Christopher. "Peter Sellars." *Directors/directing: Conversations on Theatre*. Eds. Maria Shevtsova and Christopher Innes. Cambridge: Cambridge UP, 2009. 206-35.
- . and Maria Shevtsova. "Conceptual Politics: Peter Sellars." *The Cambridge Introduction to Theatre Directing*. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 177-81.

- Iyengar, Suyata. *Shades of Difference: Mythologies of Skin Color in Early Modern England*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005.
- Janheinz, Jahn. *Muntu: African Culture and the Western World* [1961]. New York: Grove Press, 1990.
- Johnson, Sarah Anne. *The Art of the Author Interview and Interviewing Creative People*. Hanover, N. H.: UP of New England, 2005.
- Jones, Eldred. *Othello's Countrymen: The African in English Renaissance Drama*. Oxford: Oxford UP, 1965.
- . *The Elizabethan Image of Africa*. Charlottesville: UP of Virginia, 1971.
- Jones, Joni L. "Conjuring as Radical Re/Membering in the Works of Shay Youngblood." *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*. Eds. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker and Gus Edwards. Philadelphia: Temple UP, 2002. 227-35.
- Kahn, Coppélia. *Man's Estate: Masculine Identity in Shakespeare*. Berkeley: University of California Press, 1981.
- . *Making A Difference: Feminist Literary Criticism* [1985]. London: Routledge, 2002.
- . and Gayle Greene. *Changing Subjects: The Making of Feminist Literary Criticism*. London: Routledge, 1993.
- . "Family Quarrels: Feminist Criticism, Queer Studies, and Shakespeare in the Twenty-First Century." *Rethinking Feminism in Early Modern Studies: Gender, Race and Sexuality*. Eds. Ania Loomba and Melissa Sanchez. New York: Routledge, 2016. Kindle ed.
- Kemp, Theresa D. *Women in the Age of Shakespeare*. Santa Barbara, California: Greenwood Press, 2010.
- Kidnie, Margaret Jane. *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. New York: Routledge, 2009.
- King, Deborah. "Multiple Jeopardy, Multiple Consciousness: The Context of a Black Feminist Ideology." *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 14.1 (1988): 42-72.
- Knowles, Ric, Djanet Sears and Alison Sealy-Smith. "The Nike Method." *Canadian Theatre Review* 97 (Winter 1998): 24-30.
- Knowles, Ric. "Othello in Three Times." *Shakespeare in Canada: 'a world elsewhere'?* Eds. Diana Brydon and Irena R. Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 2002. 371-94.
- Kolin, Philip C. *Othello: New Critical Essays*. New York: Routledge, 2002.
- Kristeva, Julia. *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi* [1967]. Feltrinelli: Milano, 1978.
- . "Le temps des Femmes." *De l'égalité des sexes*. Ed. Michel de Manassein. Centre national de documentation Pédagogique, 1995.

- Lamming, George. *The Pleasures of Exile* [1960]. London: Pluto Press, 2005.
- Lanier, Douglas. "Recent Shakespeare Adaptations and the Mutations of Cultural Capital." *Shakespeare Studies* 38 (2010): 104-13.
- . "Shakespearean Rhizomatics: Adaptation, Ethics, Value." *Shakespeare and the Ethics of Appropriation*. Eds. Huang, Alexa and Elizabeth Rivlin. New York: Palgrave, 2014.
- Lassiter, Matthew D. "De Jure/De Facto Segregation: The Long Shadow of a National Myth." *The Myth of Southern Exceptionalism*. Eds. Matthew Lassiter and Joseph Crespino. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Laughlin, Karen and Catherine Schuler, eds. *Theatre and Feminist Aesthetics*. Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1995.
- Lévi-Strauss, Claude. "Lo stregone e la sua magia" [1958]. *Antropologia strutturale*. traduzione di P. Caruso. Milano: Il saggiatore, 1975. 189-209. [tit. or. *Le sorcier et sa magie*]
- Lichtenfels, Peter. "Peter Sellars's Changing Conceptions of the Audience in Productions of Three Greek Plays." *Performance, Politics and Activism*. Eds. Peter Lichtenfels and John Rouse. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 220-36.
- Little, Arthur. *Shakespeare Jungle Fever: National-Imperial Re-Visions of Race, Rape and Sacrifice*. Stanford: Stanford UP, 2000.
- Locke, Alain, ed. *The New Negro* [1925]. New York: Touchstone, 1997.
- Loomba, Ania. *Gender, Race, Renaissance Drama*. Manchester: Manchester UP, 1989.
- . *Colonialism-Postcolonialism* [1998a]. New York: Routledge, 2005.
- . ed. *Post-colonial Shakespeares*. London: Routledge, 1998b.
- . ed. *Shakespeare, Race, and Colonialism*. Oxford: Oxford UP, 2002.
- . Kaul Suvir and Jed Esty. *Postcolonial Studies and Beyond*. Durham: Duke UP, 2005.
- . and Jonathan Burton, eds. *Race in Early Modern England: A Documentary Companion*. New York: Palgrave Macmillan, 2007.
- . and Melissa Sanchez. *Rethinking Feminism in Early Modern Studies: Gender, Race and Sexuality*. New York: Routledge, 2016. Kindle ed.
- Lorde, Audre. "The Master's Tools Will Never Dismantle the Master's House" [1979]. *Sister Outsider* [1984]. Ed. Cheryl Clarke. New York: Ten Speed Press, 2007. 104-07.
- . "The Transformation of Silence into Language and Action" [1977]. *Sister Outsider* [1984]. Ed. Cheryl Clarke. New York: Ten Speed Press, 2007. 40-44.
- Love, Velma E. *Divining the Self: A Study in Yoruba Myth and Human Consciousness*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2012.

- Macdonald, Joyce Green. *Race, Ethnicity and Power in the Renaissance*. Madison, Teaneck, New Jersey: Fairleigh Dickinson UP, 1997.
- . *Women and Race in Early Modern Texts*. Cambridge: Cambridge UP, 2002.
- Madison, Cathy. "Writing Home: Interviews with Suzan-Lori Parks, Christopher Durang, Eduardo Machado, Ping Chong and Migdalia Cruz." *American Theatre* 8.7 (October 1991).
- Marsden, Jean I., ed. *The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance Reconstructions of The Works and the Myth*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991.
- Marzola, Alessandra. *Otello: Passioni*. Milano: Mimesis, 2015.
- Massai, Sonia, ed. *World-wide Shakespeares: Local Appropriations in Film and Performance*. New York: Routledge, 2005.
- Mayberry, Susan N. *Can't I Love What I Criticize? The Masculine and Morrison*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2007.
- McGiffert, Michael, ed. "Constructing Race: Differentiating Peoples in the Early Modern World." *The William and Mary Quarterly* 54.1 (January 1997).
- McLuskie, Kathleen "The Patriarchal Bard: Feminist Criticism and Shakespeare - *King Lear* and *Measure for Measure*." *Political Shakespeare. New Essays in Cultural Materialism*. Eds. Jonathan Dollimore and Alan Sinfield. Ithaca: Cornell UP, 1985: 88-100.
- McMullan, Gordon, Lena Cowen Orlin and Virginia Mason Vaughan, eds. *Women Making Shakespeare: Text, Reception, Performance*. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014.
- McNaughton, Patrick R. *The Mande Blacksmiths. Knowledge, Power, and Art in West Africa*. Bloomington and Indianapolis: Indiana UP, 1988.
- Mendelson, Sara and Patricia Crawford. *Women in Early Modern England: 1550-1720*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Miller, Jody and Barry Glassner. "The 'Inside' and the 'Outside'. Finding Realities in Interviews." *Qualitative Research. Theory, Method and Practice*. Ed. David Silverman. London: Sage, 1997. 99-112.
- Mitchell, Juliet. *Woman's Estate*. London: Penguin, 1966.
- Montrose, Louis. "The Work of Gender in the Discourse of Discovery." *New World Encounters*. Ed. Stephen Greenblatt. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1993.
- Moody, Joycelyn. *Sentimental Confessions: Spiritual Narratives of Nineteenth-century African American Women*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2000.

- Moraga, Cherríe and Gloria Anzaldúa, eds. *This Bridge Called my Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table Women of Color Press, 1981.
- Morrison, Toni. "What the Black Woman Thinks about Women's Lib" [1971]. *Toni Morrison: What Moves at the Margin*. Ed. Carolyn Denard. Jackson: UP of Mississippi, 2008. 56-64. 18-30.
- . "Rootedness: The Ancestor as Foundation" [1984]. *Toni Morrison: What Moves at the Margin*. Ed. Carolyn Denard. Jackson: UP of Mississippi, 2008. 56-64.
- . "The Site of Memory" [1987]. *Toni Morrison: What Moves at the Margin*. Ed. Carolyn Denard. Jackson: UP of Mississippi, 2008. 56-64. 65-80.
- . "Unspeakable Things Unspoken: the Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28 (1988): 123-63.
- . *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. Harvard UP, Cambridge, 1992.
- . ed. *Race-ing Justice, En-gendering Power: Essays on Anita Hill. Clarence Thomas, and the Construction of Social Reality*. London: Chatto & Windus Ltd, 1993.
- . *Birth of a Nation'hood: Gaze, Script, and Spectacle in the O.J. Simpson Case*. New York: Pantheon Books, 1997.
- . "Comment." *New Yorker* 5 October 1998. Web. 12 Oct 2017. <<https://www.newyorker.com/magazine/1998/10/05/comment-6543>>.
- Moynagh, Maureen, ed. *African Canadian Theatre. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*. Toronto: Playwrights Canada Press, 2005.
- Mutua, Athena D. *Progressive Black Masculinities*. New York: Routledge, 2006.
- Mythili, Kaul, ed. *Othello: New Essays by Black Writers*. Washington: Howard UP, 1996.
- Neal, Larry. "The Black Arts Movement." *The Drama Review* 40.12 (1968): 29-39.
- Neely, Carol Thomas. "Feminist Modes of Shakespearean Criticism: Compensatory, Justificatory, Transformational." *Women's Studies* 9 (1981): 3-15.
- . *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*. New Haven: Yale UP, 1985.
- . *Distracted Subjects: Madness and Gender in Shakespeare and Early Modern Culture*. Ithaca: Cornell UP, 2004.
- Newman, Harry. "Holding back: The theatre's resistance to non-traditional casting." *TDR (1988-)* 33.3 (1989): 22-36.
- Newman, Karen. *Fashioning Femininity and English Renaissance Drama*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- New York Radical Women. *Notes from the First Year* [1968]. Web. 10 Oct 2016. <http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01037/>

- . *Notes from the Second Year* [1969]. Web. 10 Oct 2016. <http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01039/>
- . *Notes from the Third Year* [1970]. Web. 10 Oct 2016. <http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01039/>
- Novy, Marianne. *Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.
- . ed. *Women's Re-Visions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Woolf, H. D., George Eliot, and Others*. Urbana: University of Illinois Press, 1990.
- . *Cross-Cultural Performances: Differences in Women's Re-Visions of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1993.
- . *Engaging with Shakespeare: Responses of George Eliot and Other Women Novelists*. Iowa City: University Of Iowa Press, 1998.
- . ed. *Transforming Shakespeare: Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance*. New York: St. Martin's Press, 1999.
- . *Shakespeare and Outsiders*. Oxford: Oxford UP, 2013.
- Nussbaum, Felicity A. *The Limits of the Human: Fictions of Anomaly, Race and Gender in the Long Eighteenth Century*. Cambridge: Cambridge UP, 2003.
- Odendahl, Teresa and Aileen M. Shaw. "Interviewing Elites." *Handbook of Interview Research: Context & Method*. Eds. Jaber F. Gubrium, James A. Holstein. London: Sage Publications, 2002: 299-316.
- Okri, Ben. "Leaping Out of Shakespeare's Terror. Five Meditations on *Othello*." *A Way of Being Free*. London: Phoenix House, 1997. 71-87.
- Ollson, Michael R. "Making Sense of Shakespeare: A Cultural Icon for Contemporary Audiences." *Cosmopolitan Civil Society Journal* 5.3 (2013): 14-32.
- Outlaw, Lucius T. "Language and Consciousness: Towards a Hermeneutic of Black Culture." *Cultural Hermeneutics* 1 (1974): 403-13.
- Pagden, Anthony. *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*. New Haven & London: Yale UP, 1993.
- Pao, Angela C. *No Safe Spaces: Re-casting Race, Ethnicity and Nationality in American Theatre*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan Press, 2010.
- Parenti, Christian. *The Soft Cage: Surveillance in America, from Slave Passes to the Patriot Act*. New York: Basic Books, 2003.
- Parker, Patricia. *Shakespeare from the Margins*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Pechter, Edward. *Othello and Interpretative Traditions*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.
- Pelletier, Kevin. *Apocalyptic Sentimentalism: Love and Fear in U.S. Antebellum Literature*. Athens, GA: University of Georgia Press, 2015.

- Pennacchia, Maddalena. "Female Marginalia: Handkerchiefs at the Border of Tudor History." *Textus: English Studies in Italy* 22.3 (2009): 699-713.
- . *Shakespeare intermediale: i drammi romani*. Perugia: Editoria & Spettacolo, 2012.
- Perilli, Vincenza. "L'analogia imperfetta. Sessismo, razzismo e femminismi tra Italia, Francia e Stati Uniti." *Zapruder* 13 (2007): 9-25.
- Petrovich Njegosh, Tatiana. "La 'realtà' transnazionale della razza. Dinamiche di razzializzazione in prospettiva comparata." *Iperstoria* 6 (2015).
- . e Anna Scacchi (a cura di). *Parlare di razza. La lingua del colore tra Italia e Stati Uniti*. Verona: Ombre corte, 2012.
- Pinkney, Mikell. "The Development of African American Dramatic Theory: W. E. B. DuBois to August Wilson—Hand to Hand!" *August Wilson and Black Aesthetics*. Eds. Sandra Shannon and Dana Williams. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- Playwrights Guild of Canada. "Annual Theatre Production Survey, 2016/17." Toronto: PGC, 2017. Web. 15 Oct. 2017.
<<http://www.playwrightsguild.ca/sites/default/files/PGC%20Annual%20Theatre%20Production%20Survey%202016-17%20FINAL.pdf>>.
- Polacco, Marina. *L'intertestualità*. Roma e Bari: Laterza, 1998.
- Pool, Ithiel de Sola. "A Critique of the Twentieth Anniversary Issue." *Public Opinion Quarterly* 21 (1957): 190-98.
- Potter, Lois, ed. *Othello: Shakespeare in Performance*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- Rackin, Phyllis. *Shakespeare and Women*. Oxford: Oxford UP, 2005.
- Reeser, Todd W. *Masculinities in Theory: An Introduction*. Hoboken, NJ: Wiley-Blackwell, 2010.
- Rich, Adrienne. "Notes Towards a Politics of Location" [1984]. *Feminist Postcolonial Theory: A Reader*. Eds. Reina Lewis and Sara Mills. Edinburgh: Edinburgh UP, 2003. 29-4.
- . "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision" [1971]. *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*. New York: W. W. Norton & Company, 1979. 33-49.
- Richards, Sandra L. "Writing the Absent Potential: Drama, Performance and the Canon of African-American Literature." *The Routledge Reader in Gender and Performance*. Eds. Lizbeth Goodman and Jane de Gay. New York: Routledge, 1998.
- . "'Function at the Junction?' African Diaspora Studies and Theatre Studies." *The African Diaspora and the Disciplines*. Eds. Tejumola Olaniyan and James H. Sweet. Bloomington, IN: Indiana UP, 2010. 193-212.

- . “African Diaspora Drama.” *The Cambridge Companion to African American Theatre*. Ed. Young, Harvey. Cambridge: Cambridge UP, 2013. 230-254.
- Richardson, Laurel. “Poetic Representation of Interviews.” *Handbook of Interview Research* (1st ed.). Eds. Jaber F. Gubrium, James A. Holstein. Thousand Oaks, CA: Sage, 2001. 877–92.
- Riessman, Catherine Kohler. “Analysis of Personal Narratives.” *The SAGE Handbook of Interview Research: The Complexity of the Craft*. Eds. Jaber F. Gubrium, James A. Holstein, Amir B. Marvasti and Karyn D. McKinney. Thousand Oaks: Sage, 2014. 367-380.
- Ryan, Kiernan. *Shakespeare’s Universality*. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2015.
- Sahlins, Marshall. *What Kinship Is... And Is Not*. Chicago: The University of Chicago Press, 2013.
- Salaam, Kalamu Ya. “The Blues Aesthetic.” *What is Life? Reclaiming the Black Blues Self*. Chicago: Third World Press, 1994. 7-20.
- Sanders, Julie. *Novel Shakespeares: Twentieth-Century Women Novelists and Appropriation*. Manchester: Manchester UP, 2001.
- . *Adaptation and Appropriation*. London: Routledge, 2006.
- Scheiber, Andrew. “Blues Narratology and the African American Novel.” *New Essays on the African American Novel*. Eds. Lovalerie King and Linda F. Seltzer. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- Schroeder, Patricia. *The Feminist Possibilities of Dramatic Realism*. Madison, NJ: Fairleigh Dickinson UP, 1996.
- Schwarz, Kathryn. *Tough love: Amazon Encounters in the English Renaissance*. London: Duke UP, 2000.
- Scott, Joan. “Gender: A Useful Category of Historical Analysis.” *The American Historical Review* 91.5 (1986): 1053-1075.
- Sears, Djanet. “Play Equity and the Blindspots”. *spiderwebshow.ca*. 16 Feb 2016. Web. 06 Oct 2017. <<http://spiderwebshow.ca/article/play-equity-and-the-blindspots>>.
- Segre, Cesare. “Intertestualità.” *Avviamento all’analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi, 1985. 85-90.
- Sellars, Peter. “Foreword.” *Desdemona*. London: Oberon Books, 2012. 7-11.
- Shange, Ntozake. “unrecovered loses/ black theater traditions.” *Three Pieces: Spell #7, a Photograph: Lovers in Motion, Boogie Woogie Landscapes*. New York: St. Martin’s, 1981.
- Shapiro, James S., ed. *Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now*. Introduction by Bill Clinton. New York: The Library of America, 2014.

- Shavers, Rone. "Fear of a Performative Planet: Troubling the Concept of 'Post-Blackness'." *The Trouble with Post-Blackness*. Eds. Houston A. Baker Jr. and K. Merinda Simmons. New York: Columbia UP, 2015. 81-109.
- Shepherd, Simon. *Amazons and Warrior Women: Varieties of Feminism in Seventeenth-Century Drama*. Brighton: Harvester, 1981.
- Sherman, William H. "Stirrings and Searchings." Hulme, Peter, and Tim Youngs. Eds. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. Cambridge: Cambridge UP, 2002. 17-36.
- Shevtsova, Maria. "Peter Sellars." *Fifty Key Theatre Directors*. Eds. Shomit Mitter and Maria Shevtsova. London, New York: Routledge 2005. 252-57.
- Shurtleff, Michael. *Audition: Everything an Actor Needs to Know to Get the Part*, New York: Walker and Co, 1978.
- Simmons, Merinda K. "Introduction: The Dubious Stage of Post-Blackness – Performing Otherness, Conserving Dominance." *The Trouble with Post-Blackness*. Eds. Houston A. Baker Jr. and K. Merinda Simmons. New York: Columbia UP, 2015. 1-20.
- Smith, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism" [1977]. *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us are Brave* [1982]. Eds. Gloria Hull, Patricia Scott, and Barbara Smith. New York: The Feminist Press, 2015. 157-175.
- Smith, Hazel and Roger T. Dean, eds. *Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts*. Edinburgh: Edinburgh UP, 2010.
- Smith, Ian. *Race and Rethoric in the Renaissance: Barbarian Errors*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Snyder, Susan. *Othello: Critical Essays*. New York: Garland, 1988.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?" *Marxism and the Interpretation of Culture*. Eds. Cary Nelson and Lawrence Grossberg. Basingstoke: Macmillan Education, 1988. 271-313.
- Swift Lenz, Ruth Carolyn, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely, eds. *The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare*. Urbana: University of Illinois Press, 1980.
- Tate, Shirley Anne. *Black Beauty: Aesthetics, Stylization, Politics*. Aldershot: Ashgate, 2009.
- _____. *Black Women's Bodies and The Nation: Race, Gender and Culture, Genders and Sexualities in the Social Sciences*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.
- Taylor, Neil. "'To be acknowledged, madam, is o'erpaid': Woman's Role in the Production of Scholarly Editions of Shakespeare". *Women Making Shakespeare: Text, Reception, Performance*. Eds. Gordon McMullan, Lena

- Cowen Orlin and Virginia Mason Vaughan. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014. 69-77.
- Taylor, Yuval and Jake Austen. *Darkest America. Black Minstrelsy from Slavery to Hip-Hop*. New York: W.W. Norton & Company, 2012.
- Third World Women's Alliance. *Black Woman's Manifesto*. New York, 1970. Web. 10 Oct 2016. <http://library.duke.edu/digitalcollections/wlmpc_wlmms01009/>
- Thompson, Ayanna. *Colorblind Shakespeare: New Perspectives on Race and Performance*. Oxford: Oxford UP, 2006.
- . *Performing Race and Torture on the Early Modern Stage*. New York: Routledge, 2008.
- . "The Future of Early Modern Studies: On Three Ambitious (Enough?) Books." *The Eighteenth Century* 49.3 (2008): 251-260.
- . and Scott Newstok, eds. *Weyward Macbeth: Intersections of Race and Performance*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.
- . *Passing Strange: Shakespeare, Race, and Contemporary America*. Oxford: Oxford UP, 2011.
- . "Introduction." *Othello*. Ed. E. A. J. Honigmann. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.
- Thompson, Robert Farris. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum for African Art, 1993.
- Tokson, Elliot H. *The Popular Image of the Black Man in English Drama, 1550-1688*. Boston: Hall, 1982.
- Tracy, Steven C. "Defining the Blues – Useful/Interesting/Provocative Definitions." *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1999. 10-12.
- Traub, Valerie. "History in the Present Tense: Feminist Theories, Spatialized Epistemologies, and Early Modern Embodiment." *Mapping Gendered Routes and Spaces in the Early Modern World*. Ed. Merry Wiesner-Hanks. Farnham: Ashgate Publishing Co., 2015.
- . "Afterword: Early Modern (Feminist) Methods." *Rethinking Feminism in Early Modern Studies: Gender, Race and Sexuality*. Eds. Ania Loomba and Melissa Sanchez. New York: Routledge, 2016a. Kindle ed.
- . ed. *Oxford Handbook of Shakespeare and Embodiment: Gender, Sexuality, Race*. Oxford: Oxford UP, 2016b.
- Ubersfeld, Anne. *Leggere il teatro*. Roma: Carocci, 2008. [tit. or. *L'école du spectateur*]
- Ungerer, Gustav. *The Mediterranean Apprenticeship of British Slavery*. Madrid: Editorial Verbum, 2008.
- Vaughan, Virginia Mason. *Othello: A Contextual History*. New York: Cambridge UP, 1996.

- . *Performing Blackness on English Stages, 1500-1800*. Cambridge: Cambridge UP, 2005.
- Vitkus, Daniel. *Turning Turk: English Theater and the Multicultural Mediterranean, 1570-1630*. New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- Walcott, Rinaldo. "Dramatic Instabilities: Diasporic Aesthetics as a Question for and about Nation." *Canadian Theatre Review* 118 (2004): 99-106.
- Warren, Carol A. B. and Tracy X. Karner. *Discovering Qualitative Methods*. Los Angeles, CA: Roxbury, 2005.
- Wasserman, Jerry. "Where the Soul Still Dances: The Blues and Canadian Drama." *Essays on Canadian Writing* 65 (1998): 56-75.
- . "Whose Blues? AfriCanadian Theatre and the Blues Aesthetic." *Theatre Research in Canada* 30.1/2 (2009): 37-58.
- Wayne, Valerie. "Remaking the Texts: Women Editors of Shakespeare, Past and Present." *Women Making Shakespeare: Text, Reception, Performance*. Eds. Gordon McMullan, Lena Cowen Orlin and Virginia Mason Vaughan. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014. 57-67.
- Weathers, Mary Ann. "An Argument For Black Women's Liberation as a Revolutionary Force." *No More Fun and Games: A Journal of Female Liberation* 1.2 (Feb 1969).
- Weininger, Elliot B. "Foundations of Pierre Bourdieu's Class Analysis." *Approaches to Class Analysis*. Ed. Olin E. Wright. Cambridge: Cambridge UP, 2005. 82-118.
- . "Pierre Bourdieu on social class and symbolic violence." *Alternative Foundations of Class Analysis*. Ed. Olin E. Wright. 2002: 119-171. <<https://www.ssc.wisc.edu/~wright/Found-TC.PDF>>
- Weissbourd, Emily. "'I Have Done the State Some Service': Reading Slavery in Othello through Juan Latino." *Comparative Drama* 47.4 (Winter 2013): 529-51.
- . "'Those in their possession': Race, Slavery, and Queen Elizabeth's 'Edicts of Expulsion.'" *Huntington Library Quarterly* 78:1 (2015): 1-19.
- Williams, Sherley A. "The Blues Roots of Contemporary Afro-American Poetry." *Chants of Saints: A Gathering of Afro-American Literature, Art, and Scholarship*. Eds. Michael Harper and Robert B. Stepto. Urbana: University of Illinois Press, 1979. 123-35.
- Wilson, August. "The Ground on Which I Stand." *Callaloo* 20.3 (Summer, 1997): 493-503.
- Woudhuysen, H. R. "Some Women Editors of Shakespeare: A Preliminary Sketch." *Women Making Shakespeare: Text, Reception, Performance*. Eds. Gordon McMullan, Lena Cowen Orlin and Virginia Mason Vaughan. London, New York: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2014. 78-88.

Young, Robert J. C. *Colonial Desire. Hybridity in Theory, Culture and Race*. New York: Routledge, 1995.

Young, Sandra. *The Early Modern Global South in Print: Textual Form and the Production of Human Difference as Knowledge*. Farnham, UK: Ashgate, 2015.

Zabus, Chantal. *Tempests after Shakespeare*. Basingstoke: Palgrave, 2002.

Letteratura critica su *Harlem Duet*

Cucarella-Ramón, Vicent. “Decolonizing *Othello* in Search of Black Feminist North American Identities: Djanet Sears’ *Harlem Duet* and Toni Morrison’s *Desdemona*.” *International Journal of English Studies* 17.1 (2017): 83-97.

Dickinson, Peter. “Duets, Duologues, and Black Diasporic Theatre: Djanet Sears, William Shakespeare, and Others.” *Modern Drama* 45.2 (Summer 2007): 188-208.

Erickson, Peter. “Contextualizing *Othello*: Ishmael Reed, Caryl Phillips and Djanet Sears.” *Citing Shakespeare: the Reinterpretation of Race in Contemporary Literature and Art*. New York: Palgrave, 2007. 103-17.

Friedman, Sharon. “The Feminist Playwright as Critic: Paula Vogel, Ann-Marie Macdonald and Djanet Sears Interpret *Othello*.” *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works: Critical Essays*. Jefferson: McFarland & Company Inc. Publishers, 2009. 113-34.

Gruber, Elizabeth. “Practical Magic: Empathy and Alienation in *Harlem Duet*.” *Literature Interpretation Theory* 19.4 (2010): 346-66.

Kidnie, Margaret J. “‘There’s magic in the web of it’: Seeing Beyond Tragedy in *Harlem Duet*.” *Journal of Commonwealth Literature* 36.2 (2001): 29-44.

———. “Writing the Present, Exorcising the Past. Djanet Sears’ *Harlem Duet*.” *Shakespeare and the Problem of Adaptation*. New York: Routledge, 2009. 70-88.

Knowles, Ric. “*Harlem Duet*: Race, Sex, Gender and (Black) History.” *Shakespeare in Canada: A World Elsewhere?* Eds. Diana Brydon and Irene Rima Makaryk. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

Moser, Marlene. “From Performing Wholeness to Providing Choices: Situated Knowledges in *Afrika Solo* and *Harlem Duet*.” *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada* 29.2 (2008): 239-57.

Sanders, Leslie. “*Othello* Deconstructed: Djanet Sears’ *Harlem Duet*.” *Testifyin’: Contemporary African Canadian Drama*, vol. 1. Ed. Djanet Sears. Toronto: Playwrights Canada Press, 2000.

Tompkins, Joanne. “The Politics of Location in *Othello*, Djanet Sears’s *Harlem Duet*, and Ong Keng Sen’s *Desdemona*.” *Contemporary Theatre Review* 19.3 (2009): 269-78.

Westgate, J. Chris. “Does it Explode?": Ghettoization and Rioting in New York City and Los Angeles.” *Urban Drama. The Metropolis in Contemporary North American Plays*. New York: Palgrave Macmillan, 2011. 125-215.

Recensioni di *Harlem Duet*

Al-Solaylee, Kamal. “Baring the burden of race.” *The Globe and Mail* (June 03, 2006).

_____. “Stratford finally changes its tune.” *The Globe and Mail* (June 16, 2006).

Armstrong, Neil. “*Harlem Duet*: a powerful exposé of race and sex.” *Canada Extra* (July 9, 2006).

Coulbourn, John. “Awkward staging eats into triumph of *Harlem Duet*.” *The London Free Press* (July 4, 2006).

Cushman, Robert. “Playing the race bard.” *National Post* (July 10, 2006).

Kaplan, Jon. “A riveting Duet.” *Now Magazine* (August 31, 2006).

Kohn, Martin F. “An uneven tale of race. Infidelity.” *Sunday Free Press* (July 2, 2006).

Malvern, Sharon. “*Harlem Duet* ‘powerful, emotionally gripping’.” *The Beacon Herald* (June 30, 2006).

Mandry, Antonia. “*Harlem Duet*.” *The Shakespeare Reveu* (August 5, 2006).

Morrow, Martin. “Harlem Shuffle. Djanet Sears challenges Stratford’s status quo.” *CBCNews* (June 23, 2006)
<<http://www.cbc.ca/news/entertainment/harlem-shuffle-1.580977>>

Ouzounian, Richard. “Woman in pain lifts *Harlem Duet*.” *Toronto Star* (June 30, 2006).

Smith, Gary. “Stratford’s *Harlem Duet* deserves to be seen.” *The Hamilton Spectator* (August 26, 2006).

Letteratura critica su *Desdemona*

Carney, Jo Eldridge. “‘Being Born A Girl’: Toni Morrison’s *Desdemona*.” *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 9.1 (2014).

Chambers, Claire. “‘To Love the Moor’: Postcolonial Artists Write Back to Shakespeare’s *Othello*.” *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies* 1.2 (2016): 1–39.

Erickson, Peter. “‘Late has no meaning here’”: Imagining a Second Chance in Toni Morrison’s *Desdemona*.” *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 8.1 (2013).

- Guarracino, Serena. "Africa as Voices and Vibes: Musical Routes in Toni Morrison's Margaret Garner and Desdemona." *Research in African Literature* 46.4 (2015): 56-71.
- Iyengar, Suyata. "Woman-Crafted Shakespeares: Appropriation, Intermediality, and Womanist Aesthetics." *A Feminist Companion to Shakespeare*. Ed. Dymphna Callaghan. Oxford: Blackwell, 2016. 507-19.
- Kitts, Lenore. "The Sound of Change: A Musical Transit through the Wounded Modernity of *Desdemona*." *Toni Morrison: Memory and Meaning*. Eds. Adrienne Lanier Seward and Justine tally. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2014. 255-69.
- Li, Stephanie. "Black Literary Writers and Post-Blackness." *The Trouble with Post-Blackness*. Eds. Houston A. Baker Jr. and K. Merinda Simmons. New York: Columbia UP, 2015. 44-59.
- Thompson, Ayanna. "*Desdemona*: Toni Morrison's Response to *Othello*." *A Feminist Companion to Shakespeare*. Ed. Dymphna Callaghan. Oxford: Blackwell, 2016. 494-506.

Recensioni di *Desdemona*

- Cornwell, Jane. "*Desdemona*: a concert cum multimedia event created by Toni Morrison." *The Australian* 19 September 2015. <<http://www.theaustralian.com.au/arts/review/desdemona-a-concert-cum-multimedia-event-created-by-toni-morrison/news-story/7e2630a645a7b7a4bd31d09dd10d940a>>.
- Denselow, Robin. "*Desdemona* – Review." *The Guardian* 20 July 2012. <<https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/20/desdemona-review>>.
- Dow, Steve. "Peter Sellars: Shakespeare wasn't racist, he was an 'unbelievably subtle' writer." *The Guardian* 4 August 2015. <<https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/04/peter-sellars-shakespeare-wasnt-racist-he-was-an-unbelievably-subtle-writer>>.
- Sciolino, Elaine. "'Desdemona' Talks Back to 'Othello'." *The New York Times* 25 October 2011. <<http://www.nytimes.com/2011/10/26/arts/music/toni-morrisons-desdemona-and-peter-sellarss-othello.html?mcubz=3>>.
- Swed, Mark. "Music theater review: Peter Sellars' 'Desdemona' at Berkeley." *Los Angeles Times Blog* 28 October 2011. <<http://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/10/music-theater-review-peter-sellars-desdemona-at-berkeley.html>>.
- Vivan, Itala. "Desdemona fedele a sé stessa." *Nigrizia* 8 luglio 2011. <<http://www.nigrizia.it/notizia/desdemona-fedele-a-se-stessa>>.

Zinoman, Jason. "Othello's Wife Gives Her Side of the Story." *The New York Times* 03 November 2011.
<<http://www.nytimes.com/2011/11/04/theater/reviews/desdemona-at-lincoln-center-white-light-festival-review.html?mcubz=3>>.