

Valentina Rapetti
Università degli Studi della Tuscia

Desdemona di Toni Morrison e Rokia Traoré e il teatro
della diaspora africana

Abstract

Desdemona (2012), a theatre adaptation of *Othello* with texts by African American writer Toni Morrison and music and lyrics by Malian singer-songwriter Rokia Traoré, has been interpreted as a feminist revision of the Shakespearean tragedy it springs from. Starting with a reflection on the transnational, transcultural and transmedial nature of its theatre production, whose staging involved artists from different geographical locations implicated in the phenomenon of the Black diaspora, this article moves on to discuss *Desdemona* as a work in which some dramaturgical and performance practices ascribable to radical and materialist feminism coexist with themes, figures and forms of African diaspora theatre, a distinctively ritual artistic expression aimed at evoking the persistence of African spiritual and cultural retentions in Black diasporic communities. In *Desdemona*, the revision of *Othello* originates from the textual, visual and acoustic materialization of an African presence manifesting itself through a black woman whose words, voice and body encourage a collective meditation on the material, symbolic, and aesthetic legacy of colonialism and slavery.

1. *Introduzione*

Desdemona (2012), opera teatrale diretta dal regista statunitense Peter Sel-lars, con testi della scrittrice afroamericana Toni Morrison e musiche della cantautrice maliana Rokia Traoré, è stata accolta dalla critica teatrale e accademica come una revisione¹ femminista di *Othello*, la tragedia shake-

1 Il termine 'revisione' è qui usato nell'accezione conferitagli da Adrienne Rich: "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. [...]"

speariana cui si ispira. Dalla rassegna integrale delle recensioni² e della letteratura critica³ emerge un consenso unanime sul fatto che l'opera esprima le due forze complementari dell'estetica femminista, vale a dire una spinta decostruzionista mirata a svelare le ideologie sottese a modalità di rappresentazione tradizionali e una costruttivista che propone alternative ai testi canonici, o ai modi in cui questi sono stati interpretati in chiave androcentrica. Alcuni saggi mettono in luce il rapporto che *Desdemona* intrattiene con elaborazioni teoriche di attiviste, filosofe e scrittrici americane bianche o afroamericane;⁴ tuttavia, nessun contributo offre un'analisi dell'impianto drammaturgico e spettacolare dell'opera orientata dagli studi sulle poetiche e le pratiche femministe nel teatro occidentale del secondo Novecento, né riconduce specifici elementi tematici e formali di *Desdemona* a un'estetica teatrale di matrice diasporica.

A partire da una riflessione sulla natura transnazionale, transculturale e transmediale dell'opera, che nella sua realizzazione scenica ha visto coinvolti artisti provenienti da diverse località geografiche toccate dal fenomeno della diaspora nera, questo articolo propone una lettura di *Desdemona* come produzione teatrale in cui alcune pratiche drammaturgiche e performative elaborate nell'ambito del femminismo radicale e materialista si intrecciano a temi, figure e forme propri di quello che la studiosa Sandra Richards ha definito "African Diaspora Drama" (2013), un'espressione artistica dal carattere fortemente rituale volta a evocare la persistenza di elementi spirituali e culturali legati all'Africa nei territori abitati dalle comunità diasporiche nere. In *Desdemona*, la revisione di *Otello* si compie tramite la materializzazione testuale, acustica e visiva di una presenza femminile e africana che nell'ipotesto shakespeariano risulta occultata e rimossa, ma che nell'opera teatrale di Morrison, Sellars e Traoré torna

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 1979 [1971], 35).

2 Si vedano Brokaw 2012, Cornwell 2015, Denselow 2012, Dow 2015, Sciolino 2011, Swed 2011, Vivan 2011, Zinoman 2011.

3 Si vedano Carney 2014 e 2022, Chambers 2016, Cucarella-Ramón 2017, Erickson 2013, Guarracino 2015, Iyengar 2016, Kitts 2014, Li 2015, Thompson 2016.

4 Per una lettura di *Desdemona* mediata dalla nozione di revisione di Rich (1979 [1971]) e dagli studi femministi sul canone shakespeariano condotti da donne bianche si vedano, rispettivamente, Erickson 2013 e Carney 2014. Per analisi informate da diversi orientamenti del femminismo nero, si vedano Cucarella-Ramón 2017, Iyengar 2016 e Thompson 2016.

a manifestarsi attraverso le parole, la voce e il corpo di una donna nera, la cui comparsa sollecita una meditazione collettiva sull'eredità materiale e simbolica del colonialismo, della tratta atlantica e dello schiavismo.

2. *Una produzione teatrale globale*

Nella primavera del 1996, Morrison invita Sellars a condurre un laboratorio teatrale per l'Atelier della Princeton University, un programma di residenze da lei ideato e coordinato al fine di integrare attività didattica, ricerca e pratica artistica.⁵ Durante un pasto condiviso in una pausa di lavoro, Sellars e Morrison iniziano a discutere di *Othello*. Lui ritiene che si tratti di una tragedia difettosa, urticante, approssimativa nella sua rappresentazione della mascolinità nera; confessa all'amica che metterla in scena alla fine del ventesimo secolo sarebbe un'impresa frustrante, poiché bisognerebbe tenere e rendere conto di come il colonialismo e l'imperialismo hanno distorto l'immagine dell'Africa, degli africani e degli afrodiscendenti attraverso la produzione e la riproduzione di immagini stereotipate della nerezza di cui il Moro di Venezia rappresenta un emblema. Lei ribatte che *Othello* è tra le opere più raffinate e attuali scritte da Shakespeare e trascorre le successive quattro ore a dimostrare, citando a memoria dal testo, che quella tragedia contiene delle informazioni importanti sulla costruzione della bianchezza e sulla capacità dei sistemi egemonici di manipolare i sentimenti umani più profondi.⁶ Dal confronto tra i due nasce una sfida creativa: Sellars accetta di dirigere una versione integrale di *Othello*, a patto che Morrison si impegni a scriverne una sua personale revisione. Tredici anni più

5 Nel 1991, su commissione della Carnegie Hall di New York, Morrison scrive i testi per *Honey and Rue*, un ciclo di canzoni creato dal compositore tedesco americano 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 gruppi di studenti lavorano a stretto contatto con artisti di diverse provenienze a un progetto creativo. Il laboratorio condotto da Sellars nel 1996 verteva sull'opera *The Peony Pavilion* (1598) dello scrittore cinese Tan Xianzu.

6 Il 27 ottobre 2011, durante un incontro col pubblico tenutosi in occasione delle repliche di *Desdemona* presso la University of California, Berkeley, Sellars racconta: "I remember particularly from that day that 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'" (Sellars 2011).

tardi, nel 2009, il regista mantiene la promessa con un allestimento per il Wiener Festwochen⁷ volto a riflettere le tensioni razziali che percorrono gli Stati Uniti nel contesto della prima Presidenza Obama; Morrison, intanto, inizia a lavorare a *Desdemona*.

Si tratta del terzo progetto teatrale della sua carriera dopo *Dreaming Emmett*, testo del 1986 ispirato al linciaggio di Emmett Till,⁸ e *Margaret Garner*,⁹ opera lirica del 2005 basata sulle vicende della schiava eponima già raccontate nel romanzo *Beloved* (1987). Non è dunque la prima volta che Morrison prende parte a un processo creativo collettivo che prevede l'integrazione di scrittura testuale e scenica; tuttavia, la collaborazione con Traoré, coinvolta nel progetto

7 Dopo il debutto viennese, lo spettacolo va in scena nella città di Bochum, in Germania, per poi approdare a New York nel settembre del 2009. Per il suo *Othello*, coprodotto dai newyorchesi Public Theater e LAByrinth Theater, Sellars forma una compagnia multirazziale composta da Julian Acosta (Roderigo), Gaius Charles (Duca di Venezia), Jessica Chastain (Desdemona), Liza Colón-Zayas (Emilia), Saidah Arrika Ekulona (Bianca/Montano), Philip Seymour Hoffman (Iago), LeRoy McClain (Cassio) e John Ortiz (Othello). Il coinvolgimento di attori di diverse razze ed etnie è motivato dalla volontà di complicare la dicotomia bianchezza/nerezza della tragedia shakespeariana per mostrare le molteplici sfumature che il razzismo sistemico continuava ad assumere nella cosiddetta America post-razziale.

8 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 essere stata oggetto di apprezzamenti sessuali da parte di Till mentre lavorava nel proprio emporio. Mamie Till Bradley, la madre di Till, insistette affinché i funerali avvenissero a bara aperta, in modo che la violenza inferta sul corpo del figlio fosse visibile. Oggi, per volere della famiglia, la bara è esposta presso il National Museum of African American History and Culture di Washington. 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 apprezzò la produzione e ritirò tutte le copie del testo e le videoregistrazioni dello spettacolo, che successivamente andarono perdute nell'incendio che distrusse la sua casa nel 1993. Secondo la testimonianza del 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.

9 *Margaret Garner* è un'opera in due atti composta da Richard Danielpour, con libretto di Morrison. Commissionata dal Michigan Opera Theater, dalla Cincinnati Opera e da Opera Philadelphia, debuttò il 7 maggio 2005 alla Detroit Opera House di Detroit, Michigan, con la soprano Denyce Graves nel ruolo della protagonista eponima.

da Sellars in qualità di compositrice e performer,¹⁰ rappresenta una novità assoluta. Se il quarantennale percorso artistico di Sellars¹¹ 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 inedita, che comporta la condivisione della funzione autoriale. Nella visione di Sellars, infatti, il testo di Morrison e i brani di Traoré avranno lo stesso peso nell’economia dello spettacolo e non dovranno essere composti in modo autonomo e isolato, bensì nascere da una conversazione creativa tra la scrittrice e la musicista. Dopo un primo incontro a New York, dunque, tra le due inizia un fitto scambio di e-mail; dagli Stati Uniti, Morrison invia stralci di dialoghi e monologhi, ai quali Traoré risponde dal Mali con arrangiamenti musicali in formato mp3. Tale interazione riflette un intento di decostruzione del canone e di demistificazione del principio dell’autore¹² 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 atto di riscrittura dal carattere postcoloniale diretto alla figura iconica di Shakespeare; dall’altra, Traoré si cimenta in un controcanto rivolto tanto a Shakespeare quanto a Morrison. Nel loro dialogo si concretizza una modalità orizzontale e condivisa di scrittura teatrale che destabilizza diverse forme di egemonia culturale e discorsiva: la prima e più riconoscibile è rappresentata dal canone occidentale, nel quale Shakespeare occupa una posizione dominante; la seconda, più recente e più pervasiva rispetto alla costruzione della nerezza, è quella esercitata dal canone afroamericano, la cui capacità di circolazione su scala globale ha contribuito a consolidare e accrescere il capitale culturale dell’opera di Morrison, sia dentro sia fuori dai confini nazionali. Il fatto che la scrittrice rinunci alla solitudine che ha caratterizzato

10 Nel 2006, in occasione delle celebrazioni per il duecentocinquantenario della nascita di Wolfgang Amadeus Mozart, Sellars aveva invitato Traoré a partecipare al New Crowned Hope Festival di Vienna. L’artista maliana aveva realizzato *Wati*, uno spettacolo musicale dal carattere sincretico in cui il celebre compositore austriaco figurava come un *griot* alla corte duecentesca dell’imperatore del Mali Soundiata Keita. Per un profilo biografico e artistico di Traoré, si veda Rapetti 2020c.

11 Un dettagliato profilo biografico e artistico di Sellars è tracciato in Rapetti 2020b.

12 Sull’autore in quanto “principio di raggruppamento dei discorsi, unità di origine dei loro significati, fulcro della loro coerenza” e “ciò che dà all’inquietante linguaggio della finzione le unità, i nodi di coerenza, l’inserzione nel reale”, si veda Foucault (2004 [1971], 13-14).

la produzione dei suoi romanzi per accogliere suggestioni sonore provenienti dall’Africa e incorporarle nella sua revisione della tragedia shakespeariana è indice di una strategia sinestesica di decolonizzazione letteraria e culturale che si manifesta nel processo creativo prima ancora che nella forma dell’opera e nei suoi contenuti. Scrivere *Desdemona*, infatti, significa accettare di rompere gli argini della letteratura afroamericana per rinegoziare l’ontologia della nerezza e modulare la razza in una prospettiva globale,¹³ riarticolarlo al tempo stesso l’ambizione shakespeariana di osservare e comprendere un mondo in rapido mutamento attraverso la pratica teatrale; se nel Globe Theatre la circonferenza terrestre era idealmente riprodotta nella pianta circolare del teatro, *Desdemona* si configura come un evento teatrale globale che travalica confini geografici, razziali e nazionali, analogamente a quanto accaduto ai drammi shakespeariani in conseguenza dell’espansione territoriale, politica, linguistica ed economica dell’impero inglese.

Commissionato e coprodotto da prestigiose istituzioni culturali pubbliche e private con sede in Austria, Germania, Francia, Inghilterra e negli Stati Uniti,¹⁴ *Desdemona* prende forma tra Bamako, New York e Vienna, dove debutta il 15 maggio del 2011 per poi approdare a Bruxelles, Nanterre, Berkeley, New York, Berlino, Londra, Amsterdam, Napoli, Kingston, Los Angeles, Melbourne e Sydney, in una tournée mondiale che in quattro anni tocca tre continenti. La produzione vede coinvolti, tra gli altri, un tecnico del suono francese e una direttrice di scena belga affiancata da un’assistente giapponese americana. Sul palco, accanto a Traoré e all’attrice statunitense Tina Benko,¹⁵ suonano dal vivo

13 In questo senso, *Desdemona* condivide l’ambizione di quella che Elisa Bordin definisce “letteratura africana americana” (Bordin 2020, 19) di mettere in discussione gli assunti sulla nerezza statunitense formulati nell’ambito della cultura e della letteratura afroamericana.

14 Lo spettacolo è stato commissionato e coprodotto da Wiener Festwochen (Vienna, Austria), Théâtre Nanterre-Amandiers (Nanterre, Francia), Cal Performances (Berkeley, California), Lincoln Center for the Performing Arts (New York), spielzeit’europa/Berliner Festspiele (Berlino), Barbican (Londra), Arts Council London, e da London 2012 Festival.

15 Dopo le repliche di Vienna (Theatre Akzent, 15 e 17-21 maggio 2011) e Bruxelles (Theatre Royal Flamand, 26-29 maggio 2011), l’attrice Elizabeth Marvel lascia la produzione per sopravvenuti impegni cinematografici; le subentra Benko, che recita in tutte le successive repliche dello spettacolo. Per un dettagliato profilo biografico e artistico di Benko e sulla sua esperienza durante la costruzione e la tournée di *Desdemona*, si veda Rapetti 2020a.

gli strumentisti maliani Mamah Diabaté e Mamadyba Camara,¹⁶ accompagnati dalle coriste Fatim Kouyaté, Virginie Dembelé, *Bintou Soumbounou* e Naba Touré, tutte formatesi presso Fondation Passerelle, l'organizzazione di Bamako cui Traoré ha dato vita nel 2006 per formare e avviare alla professione giovani cantanti, musicisti e tecnici del suono maliani.¹⁷

È nell'ambito di questa produzione teatrale globale che musicisti africani e artisti americani tracciano nuove rotte nell'Atlantico nero – quello spazio transnazionale immaginato da Paul Gilroy (1993) come elemento identitario comune a tutti i discendenti della diaspora africana – promuovendo una serie di connessioni discorsive, acustiche e visuali tra l'Africa, gli Stati Uniti e diversi Paesi segnati da un passato coloniale e dal coinvolgimento nel commercio triangolare. *Desdemona* è, dunque, un'opera percorsa da un'estetica teatrale diasporica che ne anima tanto la genesi quanto lo sviluppo transnazionale, innervandone la struttura testuale e scenica e manifestandosi nella commistione di voci, lingue e forme artistiche – occidentali e nere – che la attraversano, suscitando riflessioni sui lasciti dello schiavismo e sul significato della nerezza in un mondo globalizzato.

3. *Il teatro della diaspora africana*

La definizione 'teatro della diaspora africana' e la trattazione teorica più esaustiva di questa forma d'arte volta a evocare e trascendere il ricordo della diaspora attraverso esperienze spettacolari altamente rituali si devono alla studiosa afro-americana 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, incorporando in modo progressivo gli apporti di intellettuali e scrittori neri quali Jahn Janheinz (1990 [1961]), Amiri Baraka (1966), Larry Neal (1968), Paul Carter Harrison (1974, 1989, 2002a, 2002b) e August Wilson (1997), nonché i contributi teorici delle drammaturghe Ntozake Shange (1995 [1981]) e Suzan-Lori Parks (Madison 1991). Ognuna di queste voci si è sommata alle precedenti nell'intento di definire in modo via via più dettagliato

16 Nello spettacolo, Diabaté e Camara suonano, rispettivamente, diversi tipi di *ngoni* e la *kora*, strumenti tradizionali dell'Africa occidentale.

17 Per maggiori dettagli sulla nascita e sugli obiettivi di Fondation Passerelle, si veda Rappetti 2020c.

le qualità peculiari di un teatro “culturally specific and not limited to Western dramaturgical conventions” (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 Edward Burghardt Du Bois si deve l’avvio di una riflessione intellettuale strutturata sul retaggio di un passato collocato al di là dell’Atlantico e sul ruolo che questo svolge nel faticoso processo identitario dei neri d’America. Se già in *The Souls of Black Folk* (1903) l’autore individua nella “dogged strength” (Ibid., 5) una caratteristica di derivazione africana della *double consciousness*, in “Criteria of Negro Art” (2015 [1926]) egli estende le considerazioni antropologiche del lavoro del 1903 in ambito estetico ed esorta le artiste e gli artisti afroamericani a combattere una “new battle” (Ibid., 94) contro i pregiudizi razziali del pubblico bianco; sempre nel 1926, in piena Harlem Renaissance, auspica la nascita di un teatro nero indipendente, fatto dai neri e per i neri, basato su drammaturgie originali che liberino tanto gli attori quanto gli spettatori dall’oppressione simbolica esercitata da immagini stereotipate della nerezza prodotte nell’ambito del teatro di prosa e di varietà per divertire e rassicurare i bianchi.¹⁸ Il pensiero di Du Bois pone le basi per tutti gli apporti successivi volti ad affermare la presenza di elementi spirituali di matrice africana nelle pratiche artistiche e teatrali afroamericane e diasporiche. Se negli anni Sessanta i membri del Black Arts Movement declinano i due manifesti duboisiani del 1926 in chiave separatista e rivoluzionaria, 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,

18 Nel manifesto che correda la presentazione della stagione teatrale del 1926 dei Krigwa Players, una compagnia di teatranti neri che allestiva i propri spettacoli presso la sede di Harlem della New York Public Library, oggi Schomburg Center for Research in Black Culture, Du Bois scrive: “The plays of a real Negro theatre must be: 1. *About us*. That is, they must have plots which reveal Negro life as it is. 2. *By us*. That is, they must be written by Negro authors who understand from birth and continual 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 people” (Du Bois 1926).

l'orientamento militante 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 una focalizzazione sulla 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. In *Kuntu Drama*, antologia seminale del 1974, egli elabora una definizione iniziale su cui tornerà in lavori successivi (Harrison 1989, 2002a, 2002b) volti a isolare 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” (1974, 10). Giacché il realismo non offre che una “static representation” (Ibid.) dell'esperienza umana, le convenzioni teatrali ad esso associate – verosimiglianza, consequenzialità, suddivisione in atti e scene – vanno abbandonate in favore di strategie drammaturgiche e performative che consentano di “excavate the surface of reality” (Ibid.) 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, “the combined use of word power, dance power, and music power” (Jackson 1974, xi). 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 “an orchestration of words, sounds, and images” è funzionale a tradurre “the experimental power of the sacred ritual into the secular ceremony called theatre” (Harrison 1974, 7 e 15). Nell'elaborazione teorica di Harrison, infatti, il teatro dei discendenti della diaspora esprime “[the] spiritual heritage of the black community where the secular and sacred realms are not separate” (Harrison 2002b, 248); più che a uno

spettacolo, dunque, il pubblico è chiamato a partecipare a un evento, a un rito in cui s'intersecano "spiritual invocation and theatrical practice" (Harrison 2002a, 9).

In tempi più recenti, Richards ha ripreso le fila del discorso critico avviato da Harrison per svilupparlo in una direzione che consentisse di nominare le specifiche qualità della dimensione rituale di matrice africana menzionata in *Kuntu Drama*. La studiosa ha isolato le peculiarità tematiche e stilistiche di una forma di teatro che ha denominato "African Diaspora Drama" (Richards 2013). 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 manifesta 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 passati e la materializzazione degli antenati non hanno una mera funzione commemorativa, bensì un preciso scopo pragmatico: il passato irrompe nel presente per influenzare il futuro, e 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 – tutti presenti in *Desdemona* – 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 plasma la realtà presente e condiziona quella futura. Una funzione analoga è rivestita dal fantasma, figura che impone la propria presenza affinché la ragione 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, sulla tratta atlantica e sulla schiavitù e li esorta 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,¹⁹ la *sankofa* – un'espressione che in dialetto twi²⁰ 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 poter affrontare 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 musica dei propri antenati, i discendenti della diaspora hanno ereditato “racialized discourses that continue to enable exploitation and dehumanization” e, con essi, la responsabilità di tenere in vita “the unfinished projects of Pan-africanism, a paradigm that envisioned agency and livability for transnational communities suffering from slavery, colonialism, and imperialism” (Richards 2010, 206).

Nel suo intento di “(re)write time and (re)create history by telling it from the perspectives of those who have seen it from the bottom up, from the outside in” (Pinkney 2004, 29), da punti di vista molto diversi e spesso occultati da quelli egemonici, *Desdemona* è senza dubbio un'opera che risponde a una visione panafricana e al tempo stesso costituisce una messa in atto – o, piuttosto, una messa in scena – della *sankofa*, inscrendosi pertanto a pieno titolo nel teatro della diaspora africana. Per Morrison, Traoré e Sellars, la revisione di *Othello* rappresenta un'opportunità concreta di legare passato e presente alludendo alle risonanze e alle corrispondenze tra la prima modernità e un mondo globalizzato, in un contesto creativo ibrido in cui artiste e artisti neri che conservano nella propria memoria genealogica l'esperienza della diaspora contribuiscono a realizzare uno spettacolo in cui testo, musica, elementi scenografici e coreografici si integrano vicendevolmente.

19 Ashanti è il nome di un impero 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. Oggi, il regno Ashanti fa parte dello Stato del Ghana e conserva ancora la sua corona, ereditata nel 1999 da Otumfuo Nana Osei Tutu II, attuale sovrano.

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

Sebbene tutti gli studi dedicati a *Desdemona* rilevino il *topos* del fantasma e il ruolo della memoria, ad oggi nessuno di essi riconduce tali elementi al teatro della diaspora africana, né propone una lettura dell'opera che integri gli strumenti interpretativi forniti da Richards e quelli elaborati dalla critica teatrale femminista. Le pagine che seguono rappresentano un tentativo di elaborare questo tipo di contributo, sulla scorta delle indicazioni metodologiche fornite da Morrison nel saggio "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature" (1988):²¹ oltre al 'cosa' si analizza il 'come', oltre al lavoro si esaminano le tecniche di lavorazione utilizzate nella costruzione drammaturgica e scenica di *Desdemona*.

4. Spazio testuale, spazio scenico

La copertina della pubblicazione a stampa di *Desdemona* reca una fotografia di scena scattata durante le repliche francesi dello spettacolo, come a voler segnalare che il testo costituisce soltanto una parte di un più ampio progetto teatrale che eccede il perimetro testuale così come trascende confini nazionali e barriere linguistiche. In quanto creazione collettiva ispirata ai principi del teatro della diaspora e azione rituale in cui s'intersecano "spiritual invocation and theatrical practice" (Harrison 2002a, 9), *Desdemona* è un evento spettacolare il cui funzionamento scenico non è deducibile dalla pagina scritta; la lettura critica del testo, dunque, non può essere dissociata da quella della sua messa in scena, poiché quest'ultima riarticola in modo sostanziale le determinazioni testuali. A differenza di drammaturgie più tradizionali che lasciano intuire con un buon livello di approssimazione quanto dovrebbe avvenire sulla scena, quella di *Desdemona* è caratterizzata da un notevole "absent potential" (Richards 1998, 156) che può realizzarsi esclusivamente durante la performance.

Il lettore si confronta con un testo ibrido suddiviso in dieci sezioni numerate che ospitano sia le traduzioni in inglese degli otto brani composti in lingua Bambara da Traoré, sia la prosa lirica di Morrison, con monologhi di Desde-

21 Nel saggio, Morrison scrive: "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).

mona, Othello e Cassio e sei dialoghi tra personaggi che nella tragedia originale hanno corpo e voce (Desdemona, Othello ed Emilia), o vengono soltanto menzionati senza mai comparire in scena; si tratta delle madri di Desdemona e Othello – che Morrison chiama, rispettivamente, Madam Brabantio e Soun – e di Barbary – Sa’ran nella revisione di Morrison – la balia della “Willow Song” che Desdemona nomina nella terza scena del quarto atto di *Othello*:

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. (Shakespeare 2016, 294-95)

Dato che alla fine del Cinquecento la parola ‘Barbary’ indicava un vasto territorio dell’Africa nordoccidentale, e che lo stesso Othello viene chiamato da Iago “Barbary horse” (Shakespeare 2016, 127), diversi studiosi ritengono che la balia ricordata da Desdemona fosse africana; un’ipotesi condivisa anche da Sellars, secondo il quale “[t]hat Shakespeare, writing *Othello* in 1603, uses the name ‘Barbary’, implies that there is another African character in his play” e che Desdemona “was raised by an African maid with African stories and African songs. ‘Barbary’ is one of Shakespeare’s powerful and enigmatic ‘missing women’ – he did not write for her, but he imagined her” (Sellars 2012, 8).

In *Desdemona*, l’invisibilità cui il personaggio di Barbary è relegato nell’ipotesto shakespeariano viene rovesciata attraverso la presenza scenica costante di Traoré che, oltre a eseguire dal vivo le proprie canzoni, nella nona e penultima sezione dello spettacolo recita in lingua inglese nel ruolo di Barbary/Sa’ran. Tutti gli altri personaggi, ad eccezione di Cassio,²² vengono interpretati da Benko, in un virtuosistico atto performativo volto a rompere l’illusione della *mimesis*. Nella produzione diretta da Sellars, infatti, il fantasma di Desdemona possiede una qualità medianica che le consente di veico-

22 Aniché essere interpretato da un attore, il personaggio di Cassio irrompe nello spazio sonoro dello spettacolo mediante una voce fuori campo registrata.

lare le voci spettrali di Othello, Madam Brabantio, Soun ed Emilia. Anziché dissimulare lo scarto tra attore e personaggio, la tecnica di recitazione adottata da Benko lo rende pienamente visibile. Nel dare corpo e voce a cinque personaggi di razze, generi e classi sociali diversi, l'attrice decostruisce ogni essenzialismo e materializza sulla scena i postulati teorici di Judith Butler sul genere (Butler 1988, 1990, 1993) e quelli di Stuart Hall sulla razza (1995, 1997), (di)mostrando il carattere relazionale e performativo delle categorie identitarie; 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, rivelando il ruolo centrale del linguaggio nella costruzione delle identità.

Lungi dall'attenersi alle convenzioni del dramma realista e alle relative pratiche sceniche, *Desdemona* si configura al tempo stesso come un'evocazione, una meditazione teatrale sulla tragedia originale, e un evento spettacolare unico e non riproducibile in quanto contraddistinto dalla convergenza di tre autorialità interdipendenti e dall'insostituibile presenza di Traoré. La dimensione rituale dello spettacolo scaturisce dalla sinergia tra voce autoriale, visione registica e recitazione non convenzionale che differenzia un comune spettacolo teatrale dall'esperienza spirituale che Harrison definisce "event", un "force-field of phenomena which is ritualized" e che richiede "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 bale 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 securely within the rhythms of the mode with natural grace and potency" (Harrison 1974, 8).

Ecco allora che lo spazio e il tempo ultraterreni della drammaturgia di Morrison consentono, sul piano performativo, di inscenare "[the] orchestration of light and shadow, character transformations, object/mask animism, and Song, Dance, and Drum" (Ibid., 10) descritta da Harrison in *Kuntu Drama*. Sellars traduce l'oltretomba immaginato da Morrison in uno spazio scenico ascetico e non decorativo, segnato da 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

invisibile per la maggior parte dello spettacolo.²³ 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 sul quale si stagliano il raffinato disegno luci di James Ingalls e le ombre di Benko, Traoré e delle coriste maliane, nonché i testi di Morrison e Traoré.²⁴ I principali riferimenti iconografici di Sellars sono i caratteristici *bottle borders*²⁵ del sud degli Stati Uniti e le fotografie raccolte dallo storico dell'arte Robert Farris Thompson in *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas* (1993), lo studio più completo e accurato 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 evoca spiriti e ricordi. La scrittura scenica di Sellars, dunque, punta a trasformare lo spazio secolare del teatro in un luogo sacro dove la rappresentazione della soglia liminale della morte diventa funzionale alla celebrazione di un rito collettivo in cui “[the] performers have literally raised the dead, merged past with present, producing a syncopated, discrepant temporality that challenges how both performers and spectators [...] locate themselves in the present and imagine possible futures” (Richards 2013, 236). Ciò che nel testo di Morrison viene indicato come un tempo “between all time, which has no beginning and no end” (Morrison 2012, 14), nella visione di Sellars corrisponde a un evento spettacolare di centoventi minuti privo di intervallo e di una netta suddivisione in atti e scene. Le dieci sezioni del testo diventano un'unica sequenza ininterrotta in cui le transizioni vengono accompagnate da morbidi cambi luce e movimenti fluidi, nonché dall'armo-

23 Nella visione registica di Sellars, monitor e schermi rappresentano il potere e la capacità offensiva dei mezzi di comunicazione di massa. In *Desdemona*, il monitor si illumina e invade il palcoscenico di una luce intensa e livida quando la voce registrata di Cassio, emblema di una politica tracotante e corrotta, irrompe nello spazio scenico.

24 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.

25 La creazione di recinti fatti di oggetti in vetro, tra cui bottiglie, è una pratica rituale originaria dell'Africa occidentale e diffusa nel sud degli Stati Uniti. Si ritiene che la luce del sole, filtrando attraverso il vetro colorato, attragga gli spiriti malvagi all'interno delle bottiglie, cosicché vi restino intrappolati e non entrino in casa.

niosa alternanza di musica e parole. Lo spettacolo avviene in un'atmosfera cerimoniale che rifugge la riproduzione mimetica della realtà attraverso la rappresentazione scenica di una dimensione 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 *Desdemona* ricorda l'antro di una caverna, luogo buio, isolato dal mondo e consacrato all'introspezione di cui il teatro costituisce una metafora; le ombre degli spiriti immaginati da Morrison vengono proiettate sulla parete della caverna scenica creata da Sellars all'interno dello stesso spazio teatrale che accoglie il pubblico nel buio della sala, invitandolo a partecipare a una meditazione collettiva che presuppone un intenso investimento psichico e che prende le mosse dalla volontà di Morrison "of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction" (Rich 1979, 35).

Sotto il profilo drammaturgico, la sua revisione muove dal monologismo di *Desdemona* per acquisire un carattere polifonico e dialogico man mano che alla voce della protagonista si aggiungono quelle di Othello, Madam Brabantio, Soun, Emilia, Barbary/Sa'ran e Cassio. Se, infatti, nelle prime tre sezioni è *Desdemona* a rivendicare e detenere il controllo sulla narrazione del passato, a partire dalla quarta la centralità del suo discorso viene relativizzata dall'ingresso e dalle parole di altri personaggi, alcuni dei quali svolgono una funzione maieutica per esortarla a rivedere ulteriormente la storia della sua vita. L'inclusione di una moltitudine di voci "open[s] up the negotiation of meaning to contradictions, circularity, multiple viewpoints [...] insist[ing] on an alternative articulation of female subjectivity" (Forte 1996, 21). In altre parole, essa è funzionale a scongiurare il monolitismo di un posizionamento femminista radicale che nell'esaltare l'universalità della condizione femminile "leads to a flattening of women's experience" (Dolan 2012 [1988], 88) e finisce col minimizzare il ruolo giocato da fattori quali la classe e la razza nell'oppressione delle donne. Il testo di Morrison, dunque, esprime una visione materialista volta a demistificare gli essenzialismi di genere e una antirazzista tesa a svelare i privilegi connessi alla bianchezza. Nelle tre sezioni finali, per esempio, i fantasmi di Emilia, Barbary/Sa'ran 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 *Desdemona* si evince tanto da certe strategie drammaturgiche di derivazione brechtiana, quanto da alcune scelte registiche. 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 che di per sé appare come la negazione di una realtà oggettiva e della sua riproducibilità. Inoltre, 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, per sottolineare che la narrazione della protagonista può restituire soltanto una parte della storia e che la revisione di *Othello* può compiersi esclusivamente mediante l'ascolto di una voce rimossa, africana e femminile, che torna a manifestarsi attraverso la musica per consentire a Desdemona – e, per estensione, al pubblico – di decolonizzare il proprio sguardo.

5. *Una revisione femminista e diasporica*

In *Othello*, la progressione dell'azione drammatica e il finale tragico sono determinati dalla straordinaria capacità di Iago di manipolare il linguaggio per piegarlo ai propri scopi; in *Desdemona*, è la protagonista eponima a prendere parola per raccontare la propria storia in uno spazio testuale e scenico scevro da ingerenze maschili. Se nella trama fallologocentrica dell'ipotesto Desdemona viene ripetutamente fraintesa, interrotta, messa a tacere, privata di potere discorsivo, ridotta al silenzio e condannata a un'eloquente morte per soffocamento, nella drammaturgia di Morrison può finalmente pronunciare “words that in earth life were sealed or twisted into the language of obedience” (Morrison 2012, 14), quella lingua forgiata da Shakespeare che Morrison intende disarticolare e che lo spettro di Desdemona riconduce, a partire da considerazioni antroponimiche, a una cultura misogina e patriarcale:

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. (Ibid., 13)

Il taglio autobiografico del monologo di apertura è riconducibile alle pratiche di autocoscienza promosse dal femminismo radicale. Il desiderio di Desdemona di partire da sé per attribuire nuovi significati a un'esistenza segnata dall'ideologia patriarcale riflette l'intento di Morrison di scompaginare il testo shakespeariano per derivarne uno nuovo, controcanonico, che in "response to the suppression of women's artistic achievements under millenia of male domination" si distingue da una norma maschile volta a legittimare e riprodurre forme, contenuti e "meanings that are alien and oppressive to women" (Dolan 2012 [1988], 7). La componente radicale si esplica in una drammaturgia che rifugge la linearità cronologica e il principio di causa e effetto; come si è visto, anziché essere suddiviso in atti e scene, trama primaria e sottotrame finalizzate a convogliare la suspense e a far convergere l'azione verso un finale chiuso, il testo si accorda 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.

E l’Africa entra subito nel perimetro testuale di *Desdemona* con la prima canzone di Traoré, le cui parole demistificano la retorica del femminismo radicale insita nel discorso della donna bianca:

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. (Morrison 2012, 14)

Il brano s’intitola “Desdemona” e restituisce un’immagine ben diversa da quella che la donna desidera offrire di sé stessa nel monologo di apertura. Qui, Desdemona viene descritta come tutt’altro che consapevole e autodeterminata, indebolita dall’invidia per il privilegio maschile, latrice di una femminilità bianca arrabbiata e debole analoga a quella descritta in “What the Black Woman Thinks about Women’s Lib” (1971), saggio in cui Morrison spiega le ragioni della diffidenza delle afroamericane nei confronti del Women’s Liberation Movement, organizzazione femminista a predominanza bianca le cui istanze e rivendicazioni risultavano del tutto aliene alle donne nere, poiché incompatibili con i loro vissuti, bisogni e desideri. Pur essendo ravvisabili solo leggendo la traduzione in lingua inglese del testo di Traoré, nello spettacolo i parallelismi tra la canzone e il saggio di Morrison diventano visibili, poiché Benko e Traoré occupano a lungo due aree del palcoscenico differenziate, rispettivamente il centro e il lato sinistro. Nonostante l’accordo e l’ascolto reciproco che caratterizzano la loro performance,²⁶ sul piano visivo il pubblico percepisce la 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,

26 Le testimonianze di Benko e Traoré sul ruolo e sulla qualità dell’ascolto nella performance di *Desdemona* sono raccolte, rispettivamente, in Rapetti 2020a e 2020c.

secondo una dinamica di *call and response* che riproduce l'essenza dello scambio creativo tra Morrison e Traoré.

Nella seconda sezione del testo, la narrazione di Desdemona si sofferma su uno dei temi centrali della riflessione radicale, il rapporto con la figura materna; tuttavia, anziché celebrare la propria genealogia matrilineare, Desdemona ne pone in risalto le criticità, adottando una postura discorsiva che costituisce una trasgressione del dettato radicale a valorizzare il legame madre-figlia. Madam Brabantio viene descritta come una donna insensibile e anaffettiva, che anziché istruire la figlia sulle insidie del patriarcato se ne fa garante e ne impartisce i precetti, contribuendo attivamente alla precoce oppressione della figlia. Nello stesso monologo, Desdemona introduce la figura di Barbary/Sa'ran, la balia che riuscì ad aprire uno spiraglio nella pesante cortina del dominio patriarcale:

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. (Morrison 2012, 18)

Come ha notato Stephanie Li (2015), nel costruire il personaggio di Barbary come madre elettiva di Desdemona, per la prima e unica volta nella sua produzione letteraria Morrison attribuisce un'antenata nera a un personaggio bianco. In "Rootedness: The Ancestor as Foundation" (1984), l'autrice aveva indicato nella

presenza dell'antenato uno dei topoi costitutivi della letteratura afroamericana: “these ancestors are not just parents”, scriveva, “they are sort of timeless people whose relationships to the characters are benevolent, instructive, and protective, and they provide a certain kind of wisdom” (Ibid., 62). Oltre a sostenere una lettura dell'opera informata dagli studi sul teatro della diaspora africana, la presenza dell'antenata nera ha delle implicazioni particolarmente rilevanti per lo sviluppo drammaturgico. Nel monologo che apre la quarta sezione del testo, 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” e di aver riconosciuto nella sua voce la stessa “accented language” della balia. “We danced together, – aggiunge – our bodies moving in such harmony it was as though we had known each other all our lives” (Morrison 2012, 23). Nella revisione di Morrison, il legame tra Othello e Desdemona è direttamente riconducibile alla relazione affettiva che la bambina ha costruito durante l'infanzia con la sua balia africana; se questa non avesse stimolato la sua immaginazione con “stories of other lives, other countries” (Ibid., 18), non ci sarebbe stata alcuna tragedia, né alcuna aporia da penetrare per “dire *in fine* ciò che era silenziosamente articolato” nell'ipotesto “e che tuttavia [...] non era mai stato detto” (Foucault 2004 [1971], 13). Per Morrison, la donna nera è il fulcro della tragedia shakespeariana, “[t]he ghost in the [textual] machine” (Morrison 1988, 136), 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 nera, l'incontro con Othello costituisce la possibilità concreta di inserirsi in una linea genealogica africana generando una nuova discendenza:

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. (Morrison 2012, 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 nella scena successiva, in cui il dialogo tra lo spirito di Madam Brabantio e quello di Soun lascia emergere il profondo divario culturale e religioso tra le due madri, 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 poi-
sons 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 con-
sole us.’ (Ibid., 27)

Dalle battute finali è possibile intuire la qualità cerimoniale dell’evento teatra-
le: il rito di purificazione descritto da Soun non è altro che lo spettacolo diretto
da Sellars, e il palcoscenico è l’altare sul quale si materializzano i personaggi/
spiriti evocati da Benko/Desdemona.

La scena tra Madam Brabantio e Soun è collocata nella sezione centrale
dello spettacolo, la quinta, e costituisce un importante snodo testuale; se fino
a questo momento la drammaturgia presenta eventi, circostanze e personaggi
parzialmente o del tutto esclusi dal perimetro del testo shakespeariano, nelle tre
sezioni successive Morrison dilata specifici frammenti dell’ipotesto per fornire
“hypothetical motivation[s]” (Sanders 2006, 19) ad azioni compiute da Othello,
Desdemona e Iago. In particolare, la sesta sezione è dedicata alla narrazione
autobiografica di Othello e ai “tales of horror and strange” (Morrison 2012, 36)
che hanno sedotto Desdemona;²⁷ nella settima sezione viene svelato il crimi-
ne segreto che cementa il legame di fratellanza interrazziale tra Othello e Iago,
mentre nell’ottava un dialogo tra Emilia e Desdemona chiarisce le motivazioni
sottese al tradimento della serva bianca. In queste sezioni ancor più che nelle
precedenti i personaggi “have the opportunity to restructure their relation-
ships to each other, to remember differently, so that the dead can be settled or
buried properly and the community can move forward with a greater apprecia-
tion not only of its tensions but also of its possibilities for healing” (Richards
2010, 201). Nella nona e penultima sezione, il percorso di Desdemona giunge al
confronto con Barbary che la porta a scoprire il vero nome della balia, Sa’ran,
e a ripensare la relazione con la sua antenata elettiva. Durante il dialogo, Sa’ran
si rifiuta di compiacere Desdemona e di interpretare il ruolo di Barbary, la balia
amorevole; nel chiarire la natura asimmetrica del loro rapporto, ella assume
su di sé la funzione dell’antenata nell’accezione pensata da Morrison, poiché
fornisce a Desdemona quel “certain kind of wisdom” (Morrison 2008 [1984],

27 Per un’analisi di questo specifico segmento testuale di *Desdemona*, in cui Morrison rielabora temi e stilemi dell’autobiografia afroamericana e della narrativa di viaggio della prima modernità, si veda Rapetti 2018.

62) che rende possibile la pratica della *sankofa*. Solo dopo aver decolonizzato il proprio sguardo per riconoscere e nominare un passato segnato dallo schiavismo e dal razzismo Desdemona può iniziare a immaginare, insieme a Sa'ran, un legame interrazziale basato su un autentico desiderio di sorellanza, anziché sull'interdipendenza di subalternità nera e privilegio bianco. E solo dopo aver decostruito un'immagine esotica dell'Africa che lei stessa aveva contribuito a creare, Sa'ran può intonare "Someone Leans Near", un nuovo canto che trascende il dolore insito nella "Willow Song" di *Othello*:

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. (Ibid., 46-49)

L'ultimo verso della canzone – l'unica composta da Morrison e cantata a cappella da Traoré in lingua inglese – viene ripetuto da Desdemona in una versione modificata ("We will never die again"), una "repetition with a signal difference" (Gates 1988, xxiv) – come la definirebbe Henry Louis Gates – in cui il pronome personale singolare 'I' viene sostituito dal plurale 'we', a segnalare una rinnovata prossimità e una comunanza di intenti. Nel lungo, vibrante silenzio che segue, Desdemona e Sa'ran perforano l'invisibile membrana che le ha tenute separate nello spazio scenico – potente metafora visiva del divario materiale, razziale e di classe che le separava in vita – per avvicinarsi e, infine, toccarsi: un movimento orizzontale che rovescia la verticalità di un rapporto asimmetrico per stabilire una reciprocità fondata sul riconoscimento delle differenze e delle sofferenze che queste hanno generato. L'intervento ancestrale di

Sa'ran prepara Desdemona ad accogliere le astiose recriminazioni di Othello nella decima e ultima sezione dell'opera. Qui, la brutalità del gesto uxoricida risuona nella ruvida onestà di un discorso ("honest talk", Ibid., 54) che consente a Desdemona di riconoscere l'errore ("profound error in judgement", Ibid.) che l'ha resa complice inconsapevole della macchinazione razzista dell'ipotesto shakespeariano, macchinazione che Morrison riesce a sabotare mediante un risoluto superamento dell'espedito drammaturgico della vendetta; "I am sick of killing as a solution – afferma Desdemona – It solves nothing. Questions nothing, produces nothing, nothing, but more of itself" (Ibid.). L'alternativa femminista e diasporica al finale tragico e violento di *Othello* consiste nell'atto stesso dell'ascolto, e nel silenzio contemplativo che accompagna l'esecuzione di "Kélé Mandi", ultimo brano dello spettacolo. Mentre le coriste raggiungono il fondo del palcoscenico per sedersi in cerchio e cantare attorno a un fuoco metaforico fatto di vetri illuminati, Benko recita l'ultima battuta dello spettacolo, "We will be judged by how well we love" (Ibid., 56), prima di unirsi al cerchio sacro e di abbandonarsi al canto e al suono della chitarra acustica; a conclusione della lunga meditazione teatrale, il pubblico riceve le ultime parole silenziose 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.²⁸

Nell'antro della sala la musica va in dissolvenza e a illuminare lo spazio scenico non restano che sei luci simmetriche, simulacro di stelle riflesse su uno specchio liquido, o tracce appena percettibili degli spiriti che hanno visitato l'altare del teatro prima di tornare a fluttuare nell'abisso luminoso ("spangled deep", Ibid., 14) del cosmo.

28 Questi versi non compaiono nella pubblicazione a stampa di *Desdemona*. Nelle repliche di Los Angeles, sono stati proiettati sul velatino durante gli ultimi istanti dello spettacolo.

6. Conclusioni

In *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992), Morrison sostiene che scrittori centrali nel canone americano come *Nathaniel Hawthorne*, Herman Melville e Edgar Allan Poe abbiano usato la razza come “a metaphor necessary to the construction of Americanness [...] a metaphor for transacting the whole process of Americanization, while burying its particular racial ingredients” (Ibid., 47). Attraverso la costruzione di immagini razzializzate essi hanno plasmato, in modo più o meno consapevole, un’alterità nera funzionale a consolidare un’identità nazionale bianca che è andata definendosi, in ambito letterario, mediante l’occultamento di una presenza africanista. Con la sua produzione saggistica e narrativa, Morrison ha sovvertito immagini stereotipate e concezioni essenzialiste della nerezza, dando corpo testuale a personaggi neri di straordinaria complessità. In *Desdemona*, tuttavia, l’autrice concentra il proprio interesse letterario su un’icona della bianchezza tra le più note e riconoscibili del canone occidentale, posizionandola al centro dello spazio testuale. Prendendo spunto dalle suggestioni e dal titolo stesso di *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*, la sua revisione di *Othello* può essere letta 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 drammaturgico e scenico. Se infatti, come si è visto, da una parte Morrison conferisce centralità a un personaggio femminile bianco che nel discorso patriarcale dell’ipoteso viene ripetutamente marginalizzato, dall’altra la presenza di Desdemona è anche espediente funzionale a veicolare l’apparizione di tre personaggi neri: Soun, Sa’ran, e Othello. Quest’ultimo, in quanto “most visible portrayal of a black man in Western art” (Sellars 2012, 7) e “cultural producer of constructions of race” (Thompson 2016, 77), ha rappresentato per secoli l’emblema della presenza africanista nel canone letterario bianco e androcentrico, una presenza che nella tragedia shakespeariana – così come in alcuni testi canonici della letteratura americana – è necessaria “to define the goals and enhance the qualities of white characters” (Morrison 1992, 52). L’alterità di Othello è funzionale a invisibilizzare la normatività di una bianchezza occidentale e cristiana che si differenzia da una nerezza africana presumibilmente pagana, forse addirittura islamica, in ogni caso estranea, aliena, altra.

Per Morrison, illuminare la figura di Desdemona anziché quella di Othello equivale a segnalare che il perno della tragedia originale è la costruzione di una bianchezza normativa che Shakespeare riesce a invisibilizzare mediante l'ipervisibilizzazione del protagonista nero.

In *Desdemona*, tuttavia, a essere messa a tema, e in scena, non è soltanto la costruzione della bianchezza nel canone occidentale, ma anche l'ontologia della nerezza nel contesto statunitense. Per Morrison, riscattare dall'invisibilità il personaggio di Barbary, darle un nome africano, Sa'ran, e condividere la funzione autoriale con Traoré affinché lo spettro della balia nera possa acquisire voce e corpo scenico, significa sviluppare l'intento postcoloniale del testo in una prospettiva performativa transnazionale che implica un ripensamento del significante della nerezza americana e dei significati che tradizionalmente le sono stati attribuiti nell'ambito della cultura e della letteratura statunitense. Come ha scritto Serena Guarracino, lo stile afropolitano di Traoré – una reinterpretazione ardita della tradizione griotica mediata da influenze musicali occidentali tra cui il blues, il jazz e il rock and roll – porta in scena un'Africa attuale e cosmopolita e rende possibile “the experience of an affective memory of the continent via [a] contemporary musical landscape” (Guarracino 2015, 64) che da una parte sollecita, e dall'altra contesta, la celebrazione nostalgica e aspecifica di una spiritualità ancestrale propria del teatro della diaspora africana, forma artistica di cui *Desdemona* rappresenta al tempo stesso una manifestazione e un superamento. In linea con le più recenti evoluzioni della letteratura nera americana, infatti, *Desdemona* “offre soprattutto la possibilità di parlare di nerezza in una chiave diasporica nuova, che muove dall'idea di Atlantico nero di Gilroy ma che ridona all'Africa un rinnovato potere dialogante” in grado di ridimensionare quello “culturale e discorsivo di cui ha goduto l'afroamericanità grazie alla sua collocazione all'interno degli Stati Uniti” (Bordin 2020, 28-29). La presenza e l'apporto creativo di Traoré destabilizzano l'egemonia discorsiva statunitense – rappresentata, in questo caso, dal capitale culturale associato al nome e all'opera di Morrison – per proiettare la scrittura drammaturgica in una dimensione globale capace di ospitare specifiche connotazioni della nerezza. Come già avvenuto in altri testi e in altri tempi della drammaturgia afroamericana, anche in *Desdemona* l'orizzonte del teatro nero statunitense si estende ben oltre i confini nazionali, a testimoniare un impulso di lungo corso, ancorché più frequente e consapevole a partire dalla seconda metà

degli anni duemila,²⁹ di scalfire la superficie delle “figure della razza” (Giuliani 2015, 1) per portare in scena identità sempre più specifiche e polimorfe, escluse dai discorsi dominanti, equidistanti dalle raffigurazioni cristallizzate della nerezza prodotte tanto dall’egemonia bianca quanto dalla cultura afro-americana.

29 Si pensi al personaggio del giovane nigeriano Joseph Asagai in *A Raisin in the Sun* (1959) di Lorraine Hansberry, alla rappresentazione spettrale del congolese Patrice Lumumba in *Funnyhouse of a Negro* (1964) di Adrienne Kennedy e, in tempi più recenti, a *Ruined* (2009) di Lynn Nottage, testo teatrale ambientato nella Repubblica Democratica del Congo.

Bibliografia

- Baraka, Amiri. 1966. "In Search of the Revolutionary Theatre." *Negro Digest* 16, 6: 21-24.
- Bordin, Elisa. 2020. "La nuova diaspora africana negli Stati Uniti: *blackness*, letteratura e transnazionalità." *Ácoma*, 19 (autunno-inverno): 19-33.
- Brokaw, Katherine Steele. 2012. "Desdemona." *Shakespeare Bulletin* 30, 3 (Autumn): 361-65. 10.1353/shb.2012.0055.
- Butler, Judith. 1988. "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory." *Theatre Journal* 40, 4: 519-31. <https://doi.org/10.2307/3207893>.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble*. London-New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*. London-New York: Routledge.
- Carney, Jo Eldridge. 2014. "Being Born a Girl': Toni Morrison's *Desdemona*." *Borrowers and Lenders: The Journal of Shakespeare and Appropriation* 9, 1: n.p. <https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2291/2260>.
- Carney, Jo Eldridge. 2022. "Toni Morrison and Rokia Traoré's *Desdemona* and William Shakespeare's *Othello*." In *Women Talk Back to Shakespeare: Contemporary Adaptations and Appropriations*, a cura di Jo Eldridge Carney, 9-33. London-New York: Routledge.
- Chambers, Claire. 2016. "'To Love the Moor': Postcolonial Artists Write Back to Shakespeare's *Othello*." *Postcolonial Interventions: An Interdisciplinary Journal of Postcolonial Studies* 1, 2: 1-39.
- Cornwell, Jane. 2015. "Desdemona: A Concert Cum Multimedia Event Created by Toni Morrison." *The Australian*, September 19. <http://www.theaustralian.com.au/arts/review/desdemona-a-concert-cum-multimedia-event-created-by-toni-morrison/news-story/7e2630a645a7b7a4bd31d09dd1d0940a> (ultimo accesso: 27/04/2022).
- Cucarella-Ramón, Vicent. 2017. "Decolonizing *Othello* in Search of Black Feminist North American Identities: Djanet Sears' *Harlem Duet* and Toni Mor-

ri-son's *Desdemona*." *International Journal of English Studies* 17, 1: 83-97.
<https://doi.org/10.6018/ijes/2017/1/246541>.

Denselow, Robin. 2012. "Desdemona - review." *The Guardian*, July 20. <https://www.theguardian.com/stage/2012/jul/20/desdemona-review> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Dolan, Jill. 2012 (1988). *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.

Dow, Steve. 2015. "Peter Sellars: Shakespeare Wasn't Racist, He Was an 'Unbelievably Subtle' Writer." *The Guardian*, August 4. <https://www.theguardian.com/culture/2015/aug/04/peter-sellars-shakespeare-wasnt-racist-he-was-an-unbelievably-subtle-writer> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Du Bois, William Edward Burghardt. 2015 (1903). *The Souls of Black Folk*, a cura di Jonathan Scott Holloway. New Haven: Yale University Press.

Du Bois, William Edward Burghardt. 2015 (1926). "Criteria of Negro Art." In *Dreaming Out Loud: African American Novelists at Work*, a cura di Horace A. Porter, 88-98. Iowa City: University of Iowa Press.

Du Bois, William Edward Burghardt. 1926. "Krigwa Players Little Negro Theatre." University of Massachusetts Amherst. W. E. B. Du Bois Papers. <https://credo.library.umass.edu/view/full/mums312-bo34-ir65> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Erickson, Peter. 2013. "'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: n.p. <https://openjournals.libs.uga.edu/borrowers/article/view/2195>.

Forte, Jeanie. 1996. "Realism, Narrative, and the Feminist Playwright: A Problem of Reception." In *Feminist Theatre and Theory: Contemporary Critical Essays*, a cura di Helene Keyssar, 19-34. London: Macmillan.

Foucault, Michel. 2004 (1971). *L'ordine del discorso*. Tradotto da Alessandro Fontana, Mauro Bertani e Valeria Zini. Torino: Einaudi.

Gates, Henri Louis. 1988. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. New York: Oxford University Press.

- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press.
- Giuliani, Gaia. 2015. "Introduzione." In *Il colore della nazione*, a cura di Gaia Giuliani, 1-14. Firenze: Le Monnier Università.
- Guarracino, Serena. 2015. "Africa as Voices and Vibes: Musical Routes in Toni Morrison's *Margaret Garner* and *Desdemona*." *Research in African Literature* 46, 4: 56-71. <https://doi.org/10.2979/reseafritelite.46.4.56>.
- Hall, Stuart. 1995. "New Ethnicities." In *The Post-Colonial Studies Reader*, a cura di Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, e Helen Tiffin, 223-27. London-New York: Routledge.
- Hall, Stuart. 2021 (1997). "Race: The Floating Signifier: What More Is There to Say about 'Race'?" In *Selected Writings on Race and Difference*, a cura di Paul Gilroy e Ruth Wilson Gilmore, 359-73. New York: Duke University Press.
- Harrison, Paul Carter. 1974. *Kuntu Drama: Plays of the African Continuum*. New York: Grove Press.
- Harrison, Paul Carter. 1989. *Totem Voices: Plays From the Black World Repertory*. New York: Grove Press.
- Harrison, Paul Carter. 2002a. "Praise/Word." In *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*, a cura di Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker, e Gus Edwards, 1-9. Philadelphia: Temple University Press.
- Harrison, Paul Carter. 2002b. "Introduction." In *Black Theatre: Ritual Performance in the African Diaspora*, a cura di Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker, e Gus Edwards, 247-50. Philadelphia: Temple University Press.
- Iyengar, Suyata. 2016. "Woman-Crafted Shakespeares: Appropriation, Intermediality, and Womanist Aesthetics." In *A Feminist Companion to Shakespeare*, a cura di Dymphna Callaghan, 507-19. Oxford: Blackwell.
- Jackson, Oliver. 1974. "The African Continuum." In *Kuntu Drama: Plays of the African Continuum*, a cura di Paul Carter Harrison, ix-xiii. New York: Grove Press.

Janheinz, Jahn. 1990 (1961). *Muntu: African Culture and the Western World*. New York: Grove Press.

Kitts, Lenore. 2014. "The Sound of Change: A Musical Transit through the Wounded Modernity of *Desdemona*." In *Toni Morrison: Memory and Meaning*, a cura di Adrienne Lanier Seward e Justine Tally, 255-69. Jackson, MS: University Press of Mississippi.

Li, Stephanie. 2015. "Black Literary Writers and Post-Blackness." In *The Trouble with Post-Blackness*, a cura di Houston A. Baker Jr. e K. Merinda Simmons, 44-59. New York: Columbia University Press.

Madison, Cathy. 1991. "Writing Home: Interviews with Suzan-Lori Parks, Christopher Durang, Eduardo Machado, Ping Chong, e Migdalia Cruz." *American Theatre* 8, 7 (October): 36-42.

Morrison, Toni. 2008 (1971). "What the Black Woman Thinks about Women's Lib." In *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, a cura di Carolyn Denard, 18-30. Jackson: University Press of Mississippi.

Morrison, Toni. 2008 (1984). "Rootedness: The Ancestor as Foundation." In *Toni Morrison: What Moves at the Margin*, a cura di Carolyn Denard, 56-64. Jackson: University Press of Mississippi.

Morrison, Toni. 2008 (1987). *Beloved*. New York: Vintage Books.

Morrison, Toni. 1988. "Unspeakable Things Unspoken: The Afro-American Presence in American Literature." *Michigan Quarterly Review* 28, 1: 123-63.

Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.

Morrison, Toni. 2012. *Desdemona*. London: Oberon Books.

Neal, Larry. 1968. "The Black Arts Movement." *The Drama Review* 40, 12: 29-39. <https://doi.org/10.1515/9780822399889-020>.

Pinkney, Mikell. 2004. "The Development of African American Dramatic Theory: W. E. B. Du Bois to August Wilson - Hand to Hand!" In *August Wilson and Black Aesthetics*, a cura di Sandra Shannon e Dana Williams, 11-36. New York: Palgrave Macmillan.

- Rapetti, Valentina. 2018. "Orrore e meraviglia. La narrazione autobiografica di Othello in *Desdemona* di Toni Morrison." *Altre Modernità*, (febbraio): 212-233. <https://doi.org/10.13130/2035-7680/9787>.
- Rapetti, Valentina. 2020a. "Channelling the Dead: A Conversation on *Desdemona* with Tina Benko." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 13, 3: 305-18. https://doi.org/10.1386/jafp_00033_7.
- Rapetti, Valentina. 2020b. "Staging *Desdemona* in African Time: A Conversation with Peter Sellars." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 13, 3: 319-36. https://doi.org/10.1386/jafp_00034_7.
- Rapetti, Valentina. 2020c. "Singing Back to the Bard: A Conversation on *Desdemona* with Rokia Traoré." *Journal of Adaptation in Film and Performance* 13, 3: 337-44. https://doi.org/10.1386/jafp_00035_7.
- Rich, Adrienne. 1979 (1971). "When We Dead Awaken: Writing as Re-vision." In *On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978*, 33-49. New York: W. W. Norton & Company.
- Richards, Sandra L. 1998. "Writing the Absent Potential: Drama, Performance and the Canon of African-American Literature." In *The Routledge Reader in Gender and Performance*, a cura di Lizbeth Goodman e Jane de Gay, 156-64. London-New York: Routledge.
- Richards, Sandra L. 2010. "'Function at the Junction?' African Diaspora Studies and Theatre Studies." In *The African Diaspora and the Disciplines*, a cura di Tejumola Olaniyan e James H. Sweet, 193-212. Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Richards, Sandra L. 2013. "African Diaspora Drama." In *The Cambridge Companion to African American Theatre*, a cura di Harvey Young, 230-254. Cambridge: Cambridge University Press.
- Sanders, Julie. 2006. *Adaptation and Appropriation*. London-New York: Routledge.
- Sciolino, Elaine. 2011. "'Desdemona' Talks Back to 'Othello'." *The New York Times*, October 25. <https://www.nytimes.com/2011/10/26/arts/music/toni-morrison-desdemona-and-peter-sellarss-othello.html> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Sellars, Peter. 2011. "Desdemona Takes the Microphone: Toni Morrison and Shakespeare's Hidden Women." Filmed October 28, 2011 at UC Berkeley Events, Berkeley, CA. Video, 01:17:50. <https://www.youtube.com/watch?v=G73AhP7Sfpg> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Sellars, Peter. 2012. "Foreword." In *Desdemona*, di Toni Morrison, 7-11. London: Oberon Books.

Shakespeare, William. 2016. *Othello*, a cura di Ernst Anselm Joachim Honigmann. London-New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.

Shange, Ntozake. 1995 (1981). "Unrecovered losses/ black theater traditions." In *Twentieth-Century Theatre: A Sourcebook*, a cura di Richard Drain, 327-30. London-New York: Routledge.

Swed, Mark. 2011. "Music Theater Review: Peter Sellars' 'Desdemona' at Berkeley." *Los Angeles Times Blog*, October 28. <https://latimesblogs.latimes.com/culturemonster/2011/10/music-theater-review-peter-sellars-desdemona-at-berkeley.html> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Thompson, Ayanna. 2016. "Desdemona: Toni Morrison's Response to *Othello*." In *A Feminist Companion to Shakespeare*, a cura di Dymphna Callaghan, 494-506. Oxford: Blackwell.

Thompson, Ayanna. 2016. "Introduction." In *Othello*, di William Shakespeare, a cura di Ernst Anselm Joachim Honigmann, 1-116. London-New York: Bloomsbury Arden Shakespeare.

Thompson, Robert Farris. 1993. *Face of the Gods: Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York: Museum for African Art.

Vivan, Itala. 2011. "Desdemona fedele a sé stessa." *Nigrizia*, July 8. <https://www.nigrizia.it/notizia/desdemona-fedele-a-se-stessa> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Wilson, August. 1997. "The Ground on Which I Stand." *Callaloo* 20, 3 (Summer): 493-503. 10.1353/cal.1998.0096.

Zinoman, Jason. 2011. "Othello's Wife Gives Her Side of the Story." *The New York Times*, November 3. <https://www.nytimes.com/2011/11/04/theater/reviews/desdemona-at-lincoln-center-white-light-festival-review.html> (ultimo accesso: 27/04/2022).

Valentina Rapetti è assegnista di ricerca in Lingue e letterature angloamericane presso l'Università degli Studi della Tuscia. Ha pubblicato articoli e saggi su Toni Morrison, Djanet Sears e August Wilson, interviste con Marina Carr e Peter Sellars e traduzioni di opere di Marina Carr, Morris Panych, Netta Syrett e Chimamanda Ngozi Adichie. Ha tradotto per produzioni teatrali italiane testi di drammaturgia contemporanea irlandese, inglese, canadese e statunitense e il memoir di Anne Enright *Making Babies: Stumbling into Motherhood*. La sua attività di ricerca è rivolta principalmente al teatro contemporaneo di lingua inglese, alla traduzione teatrale, ai fenomeni di adattamento e alla letteratura afroamericana.

