

 This work is licensed under a Creative Commons Attribution 3.0

Valentina Rapetti

La rinascita della tragedia dallo spirito del blues nel teatro di August Wilson

Abstract I: Nato nel 1945 a Pittsburgh, in Pennsylvania, August Wilson è stato il drammaturgo afroamericano più prolifico e rappresentato del Novecento. Il *Century Cycle*, un corpus di dieci testi teatrali che ripercorre la storia afroamericana del ventesimo secolo, è espressione del realismo spirituale di Wilson, un tipo di teatro che, pur aderendo alla tradizione realista euroamericana, vi immette elementi di innovazione ispirati alla musica blues e alla cosmologia Yoruba. Il saggio prende in analisi questa duplice matrice culturale per dimostrare come la drammaturgia di Wilson, pur tenendo fede al principio aristotelico della mimesis che governa il dramma realista, sia permeata da un'estetica nera. Nel concepire un teatro in cui musica e parola si compenetrano in un contesto performativo rituale, Wilson ripristina l'armonia tra dionisiaco e apollineo auspicata da Friedrich Nietzsche, rianimando quello che secondo il filosofo tedesco era lo spirito primigenio della tragedia greca e immettendo al tempo stesso un ethos inconfondibilmente afroamericano nel canone teatrale occidentale.

Abstract II: Born in 1945 in Pittsburgh, Pennsylvania, August Wilson was the most prolific and represented African American playwright of the twentieth century. His *Century Cycle*, a series of ten plays that chronicle the lives of African Americans from the early 1900s to the late 1990s, is an expression of Wilson's spiritual realism, a form of drama that, while adhering to some conventions of the Western realist tradition, also introduces elements of innovation inspired by blues music and Yoruba cosmology. This essay analyses the double cultural genealogy of Wilson's work to show how, despite respecting the Aristotelian principle of mimesis, his playwriting draws on a quintessentially black aesthetic. In conceiving of theatre as a ritualistic performative context where music and words intertwine, Wilson restored what Friedrich Nietzsche regarded as the authentic spirit of Greek tragedy – the harmony between Dionysian and Apollonian – while at the same time injecting an African American ethos into the Western theatrical canon.

Keywords: August Wilson, tragedia, blues, Yoruba, Nietzsche.

La tragedia possiede tutte le caratteristiche dell'epica [...] e in più però, aggiunta tutt'altro che piccola, la musica, attraverso la quale i piaceri diventano più evidenti.

Aristotele (1998: 65)

Il senso dionisiaco, col suo piacere primordiale percepito anche nel dolore, è la matrice comune della musica e del mito tragico.

Friedrich Nietzsche (1995: 169)

The blues are without question the wellspring of my art.

August Wilson (Sheppard 2006: 110)

The Grounds on Which He Stood

In un celebre discorso pronunciato il 26 giugno del 1996 presso la Princeton University, il drammaturgo afroamericano August Wilson (1945-2005), sei testi prodotti a Broadway e due premi Pulitzer¹ alle spalle, cita i padri che hanno dato vita al suo immaginario:

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 (Wilson 1997: 493).

Wilson traccia una duplice genealogia culturale che risale, da una parte, alla matrice canonica e occidentale della tragedia greca, del teatro elisabettiano e del dramma realista (europeo e americano) e, dall'altra, al nonno materno, alle gesta rivoluzionarie di Nat Turner e Denmark Vesey, all'utopia del nazionalismo nero di Martin Delaney e Marcus Garvey e alla facoltà mitopoietica di Elijah Muhammad². È nella commistione di questi ascendenti che va rintracciata l'origine del "realismo spirituale" (Young 2004: 130) di Wilson, un tipo di teatro che, pur aderendo a certe convenzioni e alla supposta universalità (lèggi: normati-

¹ Quando Wilson tiene il suo discorso d'apertura all'undicesima conferenza biennale del Theatre Communications Group, Broadway ha già ospitato le produzioni di *Ma Rainey's Black Bottom* (Cort Theatre, 1984), *Fences* (46th Street Theatre, 1987), *Joe Turner's Come and Gone* (Ethel Barrymore Theatre, 1988), *The Piano Lesson* (Walter Kerr Theatre, 1990), *Two Trains Running* (Walter Kerr Theatre, 1992) e *Seven Guitars* (Walter Kerr Theatre, 1996). Wilson, inoltre, ha già ricevuto il primo Premio Pulitzer per *Fences* nel 1987 e il secondo nel 1990 per *The Piano Lesson*.

² In un'intervista con Sandra G. Shannon, Wilson dichiara: "I think Elijah Muhammad is one of the most important men that ever lived in America. I'd put him right up there with Du Bois, because he was the one who had an idea. For instance, if you look at the criteria of culture using Maulana Ron Karenga's criteria of mythology, history, religion, the one thing we did not have as black Americans was a mythology. We had no origin myths. Elijah Muhammad supplied that" (Shannon 1993: 545).

vità) della tradizione euroamericana, vi immette elementi di innovazione derivati in modo diretto da “the language, the eating habits, the religious beliefs, the gestures, the notions of common sense, attitudes towards sex, concepts of beauty and justice, and the responses to pleasure and pain” (Wilson 1997: 494) propri della cultura afroamericana.

Nato a Pittsburgh nel 1945 da Frederick Kittel (un fornaio bianco approdato negli Stati Uniti dall'allora Cecoslovacchia) e Daisy Wilson (una donna nera la cui madre raggiunse la Pennsylvania a piedi dal North Carolina), Frederick August Kittel trascorre l'infanzia a Hill District, un ghetto popolato da neri, ebrei e immigrati italiani. Alla fine degli anni Cinquanta la madre divorzia, si risposa con David Bedford (un ex atleta nero che ha da poco finito di scontare ventitré anni di carcere), e si trasferisce col neomarito e i sette figli a Hazelwood, un quartiere operaio a predominanza bianca in cui Frederick August, ormai adolescente, esperisce episodi quotidiani di razzismo, soprattutto nel contesto scolastico. Il precoce abbandono degli studi, causato dall'insostenibile disagio “of measuring one's soul by the tape of a world that looks on in amused contempt and pity” (Du Bois 2015: 5), coincide con la raggiunta consapevolezza di essere “an American” e, al tempo stesso, “a Negro”, un soggetto in perenne oscillazione tra “two souls, two thoughts, two unreconciled strivings; two warring ideals in one dark body, whose dogged strength alone keeps it from being torn asunder” (Du Bois 2015: 5). Il punto d'approdo della faticosa elaborazione della *double consciousness* arriva il primo aprile del 1965 quando, a pochi giorni dal suo ventesimo compleanno, il futuro drammaturgo elegge August Wilson a proprio *nome de plume*, un gesto che rappresenta al contempo un atto di rinuncia volontario all'eredità simbolica del padre bianco (morto quello stesso anno) e una piena, orgogliosa accettazione del patrimonio culturale nero e dell'ascendenza africana acquisiti per via matrilineare. Sempre nel 1965, grazie a un acquisto fortuito in un negozio di vinili di seconda mano, Wilson scopre la voce di Bessie Smith e dal primo, epifanico ascolto di *Nobody in Town Can Bake a Sweet Jelly Roll Like Mine*, individua in lei una madre spirituale e nella musica blues un'imprescindibile fonte di ispirazione. Da quel momento ha inizio un rigoroso apprendistato quindicennale durante il quale Wilson, nell'erronea convinzione che “in order to create art out of black life [...] you had to change it” (Shannon 1993: 541), si affanna a comporre “obscure poetry” (Shannon 2006: 119) e testi teatrali che non parlano “the way blacks speak” (Shannon 1993: 541). Tra la fine degli anni Settanta e i primi anni Ottanta, tuttavia, giunto alla soglia della maturità artistica, Wilson abbandona definitivamente l'*American English* e inizia a scrivere drammi in un idioletto vernacolare che restituisce la qualità orale, la componente folclorica e le inflessioni ritmiche del Black English³. Il tortuoso e pluriennale percorso di scrittura che porta alla stesura definitiva e alla prima produzione teatrale di *Ma Rainey's Black Bottom* (1984)⁴ alimenta un nuovo, fortunatissimo e inarrestabile corso creativo che varrà a Wilson il titolo di “premier theatrical mythographer of the African American experience” (Marra 2000: 123). Nell'arco dei successivi vent'anni, infatti, Wilson compone il *Century Cycle* (anche noto come *Twentieth-Century*

³ Sul Black English, si veda Antonelli 2005.

⁴ *Ma Rainey's Black Bottom* debutta il 6 aprile 1984 allo Yale Repertory Theatre per la regia di Lloyd Richards. Nel 1959, Richards aveva diretto la prima produzione di *A Raisin in the Sun* della drammaturga afroamericana Lorraine Hansberry.

Cycle o *Pittsburgh Cycle*), un *corpus* di dieci testi teatrali che ripercorre, decennio dopo decennio, l'“Odissea afroamericana” (Pereira 1995) del ventesimo secolo, illustrandone gli snodi, i conflitti e i *topoi* principali⁵. Evitando in modo deliberato – salvo rare eccezioni – riferimenti a personalità iconiche della cultura nera o il ricorso all'esposizione didascalica di fatti storici, Wilson si concentra, piuttosto, sulle vicende quotidiane, le relazioni interpersonali e i legami familiari di uomini e donne che, pur nelle loro differenze e divergenze, condividono la medesima ascendenza africana, il retaggio della diaspora e un passato contraddistinto dall'esperienza traumatica della schiavitù. I personaggi dei suoi drammi e i rispettivi antenati appartengono a una stessa stirpe segnata dal miasma transgenerazionale del razzismo, il quale, nelle sue varie manifestazioni diacroniche (schiavismo, segregazionismo, *racial profiling*), ha contaminato la storia dei neri d'America “since the first African set foot on the continent” (Rosen 2006: 196-197). Tutto ciò considerato, non sorprende che Wilson concepisca l'intero ciclo come una “four-hundred-year autobiography” (Shannon 1993: 540) in cui la memoria individuale, rielaborata in prospettiva storica, acquisisce un valore collettivo, generando “a culturally specific mythos that reveals ethnic authenticity” (Harrison 2002: 2).

Laddove, secondo Aristotele, i tragediografi greci attingevano al *mythos* – il *corpus* di storie tramandate dalla tradizione epica – per tramutarlo in *muthos* – la trama strutturata del testo tragico – (Burian 1997), Wilson intraprende il percorso opposto: intrecciando i fili delle sue trame, egli crea un tessuto mitologico che comprende quattro secoli di “black conduct and manners as part of a system that is fueled by its own philosophy, history, creative motif, social organization and ethos” (Wilson 1997: 498). Prima di diventare un creatore di miti, dunque, Wilson è anzitutto, e per sua stessa ammissione, un compositore di tragedie⁶ che, in accordo coi precetti aristotelici, fa ruotare le proprie trame attorno a personaggi “cui è accaduto di compiere e di subire fatti terribili” (Aristotele 1998: 27). Nella *Poetica* di Aristotele, Wilson riconosce uno dei cinque fondamenti della propria drammaturgia, quello su cui, insieme al teatro di Amiri Baraka, alla pittura di Romare Bearden, alla prosa di Jorge Luis Borges e alla musica blues, ha costruito la propria visione estetica (Rocha 2000). Parlando della “double-voicedness” (Gates 1988: 51) che percorre i suoi testi teatrali, Wilson spiega come “[t]he foundation of the American Theater is the foundation of European Theater that begins with the great Greek dramatists. It is based on the proscenium stage and the poetics [*sic*] of Aristotle. This is the theater that we have chosen to work in. We embrace the values

⁵ Di seguito, un elenco dei temi centrali, dei titoli e dei relativi anni di composizione/debutto di ognuno dei dieci drammi del *Century Cycle*: il dilemma della libertà agli albori del secolo (*Gem of the Ocean*, 2003), la ricerca dell'identità negli anni Dieci (*Joe Turner's Come and Gone*, 1986), sfide e opportunità nei contesti urbani degli anni Venti (*Ma Rainey's Black Bottom*, 1984), la memoria della schiavitù negli anni Trenta (*The Piano Lesson*, 1987), le promesse disattese all'indomani della Seconda Guerra Mondiale (*Seven Guitars*, 1995), le contese generazionali e familiari negli anni Cinquanta (*Fences*, 1985); la tensione tra assimilazione e separatismo negli anni Sessanta (*Two Trains Running*, 1990), la marginalizzazione sociale e la discriminazione economica negli anni Settanta e Ottanta (*Jitney*, 1982 e *King Hedley II*, 1999) e l'alienazione spirituale degli anni Novanta (*Radio Golf*, 2005).

⁶ In un'intervista con Vera Sheppard, Wilson afferma: “I aspire to write tragedies. I don't know if I have or not, but that is what I sit down to write. Tragedy is the greatest form of dramatic literature. Why settle for anything less than that? My sense of what a tragedy is includes the fall of the flawed character; that is certainly a part of what is in my head to write” (Sheppard 2006: 113).

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 1997: 501-502).

Che il canone tragico fissato da Aristotele informi l'opera di Wilson è innegabile. Come ha notato David Savran, ognuno dei dieci testi che compongono il *Century Cycle* "develop[s] conflict step by step to a crisis that hinges on the disclosure of a crucial and traumatic incident from the protagonist's past" (Savran 2006: 20). Improntati sul principio aristotelico della mimesis, i drammi di Wilson, non diversamente da quelli di Eugene O'Neill, Tennessee Williams e Arthur Miller e proprio come la tragedia descritta nella *Poetica*, sono "imitazione di un'azione, e di conseguenza soprattutto di persone che agiscono" (Aristotele 1998: 17). L'azione che vi viene imitata è "intera e compiuta, con un inizio, un mezzo e una fine" (Aristotele 1998: 53); la trama, perciò, segue una progressione lineare fatta di nodo, mutamento e scioglimento, è scandita da colpi di scena, riconoscimenti e sciagure e, per finire, "tratto specifico di questa forma di imitazione" (Aristotele 1998: 17), è "composta in modo che [...] chi ascolta i fatti avvenuti deve rabbrivire e provare pietà" (Aristotele 1998: 29) e al tempo stesso esperire la "purificazione d[a] questi sentimenti" (Aristotele 1998: 13). Se il tragediografo ideale, come vuole Aristotele, "deve produrre il piacere che deriva dalla paura e dalla pietà attraverso l'imitazione" (Aristotele 1998: 29), Wilson non può che considerarsi tale. Secondo Toni Morrison, infatti, uno degli elementi distintivi della sua drammaturgia è "the fear that animates it" (Morrison 2007: xi), una paura che è sempre accompagnata da una ricompensa catartica. In *The Piano Lesson* (1990), ad esempio, "[t]he struggle between memory and foresight, regret and promise operates within a world of terror" (Morrison 2007: xiii) e, tuttavia, "the relief, when the turmoil surrounding the ghost and the piano is put to rest, is an extreme, if not permanent, experience of the triumph of bravery over fear. [...] In that context, the battles are truly mighty; the victories as rough as they are noble" (2007: xiii).

La nobiltà dei personaggi che animano il *Century Cycle* non è determinata dal rango, bensì dalla straordinaria resilienza del loro spirito. Degli anni di gioventù trascorsi in una pensione di Pittsburgh, città che fa da sfondo a nove dei drammi del ciclo, Wilson ricorda:

There was a *nobility* to the lives of blacks in America which I didn't always see. [...] After I discovered the blues, I began to look at the people in the house a little differently than I had before. I began to see values in their lives that I simply hadn't seen before. I discovered a beauty and a *nobility* in their struggle to survive. I began to understand the fact that the avenues for participation in society were closed to these people and that their ambitions had been thwarted, whatever they may have been. The mere fact that they were still able to make this music was a testament to the resiliency of their spirit (Moyers 2006: 64, *corsivo mio*).

Wilson, come Miller prima di lui, ritiene che "the common man is as apt a subject for tragedy in its highest sense as kings were" (Miller 1949: 1), e le analogie tra i due drammaturghi e le rispettive visioni del tragico non si limitano a questo punto. In "Tragedy and the Common Man" (1949), Miller sostiene che "the tragic feeling is evoked in us when we are in the presence of a character who is ready to lay down his life, if need be, to secure one thing

– his sense of personal dignity” (Miller 1949: 1). Nelle tragedie greche, così come in quelle shakespeariane, l’attributo essenziale dell’eroe consiste nella sua “willingness to throw all he has into [...] the battle to secure his rightful place in the world”, una propensione connaturata alla sua “inherent unwillingness to remain passive in the face of what he conceives to be a challenge to his dignity” (Miller 1949: 1-3). A costo di peccare di ridondanza, vale la pena notare come, a quarant’anni di distanza dalla loro pubblicazione sulle colonne del New York Times, le parole di Miller risuonino nella voce di Wilson in varie interviste in cui egli discute dei propri personaggi, tutti variamente impegnati a combattere la propria “battle for the affirmation of the value and worth of one’s being in the face of this society that says you’re worthless” (Rosen 2006: 196-197). Rispondendo a una domanda sull’eroismo di Troy, il protagonista di *Fences* in cui si scorgono tratti del Willy Loman di *Death of a Salesman* (1949), Wilson spiega: “I think that, for me, this may be nothing than his willingness to wrestle with his life, his willingness to engage no matter what the circumstances of his life. He hasn’t given up despite the twists and turns it’s given him. I find that both noble and heroic” (Grant 2006: 172).

Eppure, nonostante le notevoli analogie, esiste un “ground of experience” (Wilson 1997: 497) sul quale il *common man* di Miller e il *common black man* di Wilson non possono incontrarsi. Può forse esservi un “common ground in the horrors of lynching?”, si chiede Wilson. E ancora: “[w]here is the common ground in the maim of a policeman’s bullet? Where is the common ground in the hull of a slave ship and the deck of a slave ship with its refreshments of air and expanse? We will not be denied our history” (Wilson 1997: 497). È la storia di abusi e soprusi che gli afroamericani conservano nella propria genealogia a determinare la differenza tra l’eroe tragico di Miller e il “warrior spirit” di cui sono dotati i personaggi del *Century Cycle*, uno spirito fiero e indomabile che Wilson ha mutuato dai cantanti e dai musicisti blues, vero e proprio anello di congiunzione tra gli eroi della tragedia greca e quelli che animano i suoi testi teatrali. In “Tragic Aspects of the Blues” (1975), Kimberly Benston traccia dei parallelismi tra la tragedia e il blues che illuminano tale nesso:

From the collective lyric of blues singers there emerges a single, articulate, self-conscious, struggling, yet ultimately resilient character whose endless song of woe echoes the tragic gloom and splendor of classic tragedy’s finest creations. [...] The bluesman, grappling with the fundamental issues of his existence, takes action against his fate by articulating his woes and thus, in effect, creating himself anew. His tragic situation [...] results from the frustration of his most basic goals. It is embodied in the struggle he engages in with whatever unseen power that pushes him down (the Blues) and realizes itself in the inevitable and inescapable fact of that struggle (Benston 1975: 164, 169).

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 la drammaturgia di Wilson. Sebbene le sue origini siano 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, gli afroamericani, lungi dall’ot-

tenere un'autentica libertà, si trovarono sottoposti a una nuova forma di schiavitù derivante dalla combinazione delle leggi segregazioniste e di un efferato sistema di sfruttamento economico basato sulla mezzadria. Fatica, indigenza, terrore e disillusione costituiscono il substrato socioeconomico di un genere musicale che fonde grida e lamenti⁷ 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, "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 1999: 12). Pur incorporando un repertorio di vicende funeste (legami familiari recisi, condanne ai lavori forzati, vagabondaggi e linciaggi), il blues è essenzialmente una "life-affirming music" (Sheppard 2006: 111) che consente ai neri d'America di asserire la propria esistenza in un contesto razzista e annichilente il cui racconto in musica, di per sé, produce una catarsi. In altre parole, il blues reca in sé un principio di affermazione della vita analogo a quello che Friedrich Nietzsche – e Miller dopo di lui – identifica come l'essenza del "sentimento tragico": uno "straripante senso di vita e di forza, all'interno del quale persino il dolore agisce come uno stimolante" (Nietzsche 1983: 137).

Già nella *Nascita della tragedia* (1872), Nietzsche aveva asserito che "[l]a consolazione metafisica, che [...] lascia in noi ogni vera tragedia [è] che nel fondo delle cose, nonostante qualunque vicenda dei fenomeni, la vita duri indistruttibilmente potente e diletta" (Nietzsche 1995: 58). In *Ecce Homo* (1888), egli torna a riflettere sulla propria interpretazione del "fenomeno dionisiaco", per ribadire ancora una volta che "la tragedia è la prova che i Greci non erano pessimisti" (Nietzsche 1991: 67), in quanto essa è prima di tutto "affermazione suprema, nata dalla pienezza, dalla sovrabbondanza, un dire sì senza riserve al dolore stesso, alla colpa stessa, a tutto ciò che l'esistenza ha di problematico e di ignoto" (Nietzsche 1991: 69). Quando Miller definisce "misconception [...] the idea that tragedy is of necessity allied to pessimism", e conclude che "in truth tragedy implies more optimism in its author than does comedy" (Miller 1949: 3), egli dimostra, pur senza dichiararlo, di aver appreso la lezione di Nietzsche secondo la quale "[l]a tragedia è così lontana dal dimostrare qualcosa in ordine al pessimismo dei Greci [...] che deve essere considerata, piuttosto, come il suo decisivo rifiuto e la sua istanza contraria" (Nietzsche 1983: 137). Tuttavia, nel rielaborare la tragedia greca in chiave contemporanea adattandola alla parabola esistenziale dell'americano comune, Miller – così come, tra gli altri, O'Neill e Williams – ha perlopiù ignorato l'insegnamento fondamentale del filosofo tedesco: è "la musica, [che] concede al mito tragico una significatività metafisica così penetrante e persuasiva, quale non raggiungerebbe mai, senza quell'unico ausilio, la parola" (Nietzsche 1995: 149). Ben più consapevole che il drammaturgo "non può dire ciò che già nella sua più portentosa universalità ed efficienza non sia

⁷ Nel gergo blues, tali grida vengono definite 'cries', 'calls' e 'yells'. 'Moans', invece, è il termine usato per definire i lamenti.

contenuto nella musica" (Nietzsche 1995: 53) e che la "preponderanza dell'effetto musicale [è ciò che causa] quell'incomparabile consolazione che deve essere propria di ogni vera tragedia" (Nietzsche 1995: 121), Wilson – a differenza dei suoi illustri predecessori bianchi – decide di drammatizzare "blues-based stories in blue-toned language" (Gussow 2008: 45), al fine di giungere a "quel sommo grado di evidenza rappresentativa che altrimenti sarebbe inaccessibile al semplice dramma parlato" (Nietzsche 1995: 152).

Dioniso e Apollo, Kuntu e Nommo

In un *j'accuse* che, se non fosse stato pubblicato nel 1872, potrebbe essere letto come una critica feroce al dramma realista e alla tragedia milleriana dell'uomo comune, Nietzsche si scaglia contro la "mediocrità borghese" (Nietzsche 1995: 82) della tragedia euripidea:

Euripide ha preso lo spettatore e lo ha portato sulla scena. Chi ha capito di quale materia i tragici prometeici anteriori a Euripide formassero i loro eroi, e quanto fosse lontana dalla loro intenzione l'idea di portare sulla scena la maschera fedele della realtà, si rende conto della tendenza del tutto diversa di Euripide. Guidato dalla sua mano, l'uomo della vita di ogni giorno passa dalla cavea sulla scena. [...] Odisseo, l'elleno tipico dell'antica arte, adesso tra le mani dei nuovi poeti si striminzisce nella figura del greco, il quale da ora in poi occupa il centro dell'interesse drammatico (Nietzsche 1995: 81).

Nell'assegnare predominanza alla parola in osservanza ai precetti del razionalismo socratico – il veleno che uccise la tragedia attica a colpi di sillogismi – Euripide si è reso colpevole di aver dato "lo sfratto al coro e alla musica" (Nietzsche 1995: 99), vera e propria "idea del mondo" di cui il dramma è "semplice riflesso, [...] ombra isolata" (Nietzsche 1995: 153). Con la soppressione dell'elemento musicale, la tragedia perde la propria essenza e "va in rovina", in quanto è certo che "essa non possa avere avuto altra nascita se non da questo spirito" (Nietzsche 1995: 112). Nietzsche attribuisce alla musica, in quanto arte dionisiaca, la capacità mitopoietica "di generare il mito, [...] e precisamente il mito tragico" (Nietzsche 1995: 118), mentre individua nella facoltà artistica apollinea una forza trasfiguratrice che è in grado di dominare il sostrato dionisiaco del mondo traducendolo in immagini e parole. Per lui, il "fine supremo della tragedia e, in generale, dell'arte" si realizza quando "Dioniso parla il linguaggio di Apollo [e] Apollo finisce col parlare il linguaggio di Dioniso" (Nietzsche 1995: 154).

I drammi di Wilson, in cui "la lingua è tesa fino all'estremo nell'imitazione della musica" (Nietzsche 1995: 50), e il blues incita il drammaturgo "a dar forma a [un] mondo di spiriti" (Nietzsche 1995: 118), nascono proprio da questo scambio dialettico tra "language-as-music and music-as-language" (Harrison 1991: 306). Come spiega lo stesso Wilson: "I have always consciously been chasing the musicians. Their expression has been so highly developed, and it has been one expression of African American life. It's like culture is in the music. And the writers are way behind the musicians I see. So I'm trying to close that gap. [...] I think writers need to consciously be aware of how our expressions as writers achieve the quality of the musician's expression" (Shannon 1993: 558). Wilson è profondamente

consapevole che “you can’t compete with music if all you have is words”, giacché “the line without the music doesn’t matter”; al tempo stesso, riconosce il potere figurativo della parola, rimarcando che “[i]f you heard the music without the line, it doesn’t mean anything. It’s the combination” (Shannon & Williams 2004: 189).

Wilson, non troppo diversamente da Nietzsche, ritiene che la perfezione estetica scaturisca dalla combinazione di due istinti diversi ma complementari “costretti a sviluppare le rispettive energie nella più rigorosa misura di reciprocità” (Nietzsche 1995: 172). Eppure, leggere il suo teatro – così come la musica blues – esclusivamente alla luce della teoria nietzschiana, condurrebbe a un’interpretazione difettosa (Winchester 2002). Per quanto stimolante, infatti, tale esercizio può rivelarsi altrettanto insidioso se non si tiene a mente che la tradizione vernacolare afroamericana, nelle sue manifestazioni letterarie e musicali, contiene al proprio interno delle chiavi di lettura che hanno poco a che vedere con gli strumenti della critica occidentale⁸. Pur presentando notevoli analogie col dramma realista di derivazione aristotelica e con la concezione nietzschiana della tragedia, il realismo spirituale di Wilson è permeato da un’estetica nera che nel suo costante divenire ha attraversato tutto il teatro afroamericano del Novecento, plasmando la considerevole varietà di forme, nonché i contenuti, che questo ha assunto nel corso del secolo (Pinkney 2004). Il *Century Cycle* raccoglie e rielabora l’eredità – tra gli altri – del teatro realista di Angelina Grimké e Lorraine Hansberry, del dramma folclorico di Zora Neale Hurston, del Revolutionary Theatre di Amiri Baraka e Larry Neal e, in modo particolare, di quello che la studiosa afroamericana Sandra Richards ha definito “African Diaspora drama” (Richards 2013: 230). Questa forma di teatro inizia a emergere tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta sotto l’influsso dell’afrocentrismo, movimento che individua nella diaspora un principio di continuità tra un’originaria cultura africana e diverse comunità discendenti nate dalla migrazione forzata e dall’adattamento a contesti ostili. In questa fase, l’orientamento militante del Black Power vira verso 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 e in una forma di scrittura ispirata alla cosmologia Yoruba⁹, e in particolare ai principi spirituali del Kuntu – forza che esprime la connessione col cosmo e con gli antenati – e del Nommo – il potere magico della parola, attraverso il quale l’invisibile diventa visibile. In *Kuntu Drama*, antologia seminale del 1974, Paul Carter Harrison utilizza per la prima volta i principi di Kuntu e Nommo per descrivere un teatro in grado di sollecitare “the arousal of the spirit [through] an orchestration of words, sounds, and images [...] potent enough to excavate the surface of reality” (Harrison 1974: 7, 10). Giacché il realismo non riflette che una dimensione effimera dell’esperienza umana, le convenzioni teatrali ad esso associate vengono rielaborate in favore di strategie drammaturgiche e performative che consentano di scavare la superficie della realtà per accedere agli strati più profondi della coscienza. Conferire plasticità verbale (Nommo) all’energia cosmica (Kuntu) implica una rottura dell’illusione della mimesis aristotelica che avviene attraverso “the combined use of word power, dance power, and

⁸ Si vedano Gates 1988, Christian 1988 e Smith 2015.

⁹ Sulla religione Yoruba, si vedano Falola and Childs 2004 e Love 2012.

music power" (Jackson 1974: ix). Così come nell'antica Grecia la "lega fraterna di Apollo e di Dioniso" (Nietzsche 1995: 166) generò il "prodigioso potere liberatorio della tragedia, che commosse tutta la vita popolare e la purificò" (Nietzsche 1995: 148), nel teatro della diaspora africana il *call and response* tra Kuntu e Nommo produce l'energia necessaria a trasfondere "the power of the sacred ritual into the secular ceremony called theatre" (Harrison 1974: 15), una cerimonia che esercita un potente effetto catartico sui suoi partecipanti. Attraverso i suoi drammi, Wilson veicola una concezione spirituale dell'universo in cui il piano temporale e materico hanno carattere sacro, per cui ogni messa in scena si configura come un rito magico-sciamanico in cui "spiritual invocation and theatrical practice" (Harrison 2002: 9) s'intersecano fino a confondersi.

Si pensi a *Joe Turner's Come and Gone* (1988), opera emblematica del *Century Cycle*, in cui la danza Juba¹⁰ praticata alla fine del primo atto induce nel protagonista, Herald Loomis, una visione che lo conduce all'*anagnōrīsis* finale, il riconoscimento di sé stesso come discendente della diaspora africana. È il 1911 quando il trentaduenne Loomis, dopo quattro anni di vagabondaggio alla ricerca della moglie Martha, approda nella *boarding house* di Seth e Bertha Holly, a Pittsburgh. Ad accompagnarlo c'è la figlia Zonia, nata nel 1900, pochi mesi prima che Loomis venisse arbitrariamente catturato da Joe Turner¹¹ e costretto ai lavori forzati per i successivi sette anni. Loomis è convinto che una volta ritrovata Martha, fuggita dal sud razzista cinque anni prima, la sua vita possa riprendere dal punto in cui era stata brutalmente interrotta da Turner, ma nel corso del dramma, con l'aiuto del *conjure man* Bynum, apprenderà che lo "starting place" (Wilson 2007: 69) da cui partire per ricostruire la propria identità – "reconnect myself together" (Wilson 2007: 81) – e riacquisire la capacità di agire nel mondo – "make my own world" (Wilson 2007: 83) – va ricercato in un passato che trascende la sua stessa esistenza e che si materializza davanti ai suoi occhi durante la *trance* provocata dalla danza rituale:

(LOOMIS begins to speak in tongues and dance around the kitchen. SETH starts after him.)
 LOOMIS: (Stops suddenly.) You all don't know nothing about me. You don't know what I done see. Herald Loomis done seen things he ain't got words to tell you. (LOOMIS starts to walk out the front door and is thrown back and collapses, terror-stricken by his vision. BYNUM crawls to him.)

¹⁰ Si tratta di una danza circolare che fonde movimento, percussioni e canto proprio come nel *Ring Shout*, che Vincenzo Caporaletti descrive nei seguenti termini: "Il Ring Shout era una forma di danza rituale, condotta circolarmente in senso antiorario (l'elemento del *ring*) attraverso cui gli schiavi neri in America, riproducendo comportamenti cerimoniali espressivi basati su modelli comunicativi fonico-cinesici-prosemici, mantenevano l'identità dell'appartenenza culturale alla madre Africa [...]. Di fatto, con esso si ponevano le basi, attraverso le componenti gestuali, vocali e formali – nell'attitudine responsariale del *call and response* (l'elemento dello shout) – per il germinare di una tradizione specifica di moduli espressivi, di un sistema paradigmatico destinato a costituire il fulcro linguistico delle multiformi manifestazioni della discendenza musicale afroamericana" (Caporaletti 2002: 7).

¹¹ Il personaggio di Joe Turner è ispirato a Joe Turney, fratello di Peter Turney (1827-1903), Governatore dello Stato del Tennessee dal 1893 to 1897. Joe Turney era solito porre sotto arresto cittadini neri accusati di reati minori, spesso neanche realmente commessi, al fine di costringerli ai lavori forzati.

- BYNUM: What you done seen, Herald Loomis?
 LOOMIS: I done seen bones rise up out the water. Rise up and walk across the water. Bones walking on top of the water.
- BYNUM: Tell me about them bones, Herald Loomis. Tell me what you seen.
 LOOMIS: I come to this place... to this water that was bigger than the whole world. And I looked out... and I seen these bones rise up out the water. Rise up and begin to walk on top of it.
- BYNUM: Wasn't nothing but bones and they walking on top of the water.
 LOOMIS: Walking without sinking down. Walking on top of the water.
- BYNUM: Just marching in a line.
 LOOMIS: A whole heap of them. They come up out the water and started marching.
- BYNUM: Wasn't nothing but bones and they walking on top of the water.
 LOOMIS: One after the other. They just come up out the water and start to walking.
- BYNUM: They walking on the water without sinking down. They just walking and walking. And then... what happened, Herald Loomis?
 LOOMIS: They just walking across the water.
- BYNUM: What happened, Herald Loomis? What happened to the bones?
 LOOMIS: They walking across the water... and then... they sunk down.
 BYNUM: The bones sunk into the water. They all sunk down. [...]
 LOOMIS: When they sink down they made a big splash and this here wave come up...
- BYNUM: A big wave, Herald Loomis. A big wave washed over the land.
 LOOMIS: It washed them out of the water and up on the land. Only... only...
 BYNUM: Only they ain't bones no more.
 LOOMIS: They got flesh on them! Just like you and me! [...] They black. Just like you and me. Ain't no difference (Wilson 2007: 50-52).

È l'intervento maieutico dello sciamano Bynum a consentire a Loomis di rispecchiarsi negli antenati che hanno perso la vita durante il *Middle Passage*. Nel teatro della diaspora africana, fantasmi e spiriti si manifestano in quanto spettri di un passato i cui effetti continuano a riprodursi nel presente; la loro materializzazione ha uno scopo preciso, ossia richiamare l'attenzione dei discendenti sul colonialismo, sulla tratta e sulla schiavitù, esortandoli a interrogarsi sul retaggio di tali fenomeni. La persistenza di un passato originario legato all'Africa si palesa, inoltre, attraverso l'insorgenza di ricordi che lasciano emergere un vissuto genealogico traumatico, dimenticato oppure rimosso. Sotto il profilo drammaturgico, il ricorso allo *storytelling*, alla narrazione autobiografica e all'analessi sono gli espedienti formali attraverso i quali la memoria viene verbalizzata e acquisisce corpo testuale e sonoro, interrompendo lo svolgimento lineare dell'azione e sollecitando una profonda riconsiderazione dei modi in cui il passato ha plasmato la realtà presente e condizionerà quella futura. È in questa prospettiva che va letto il monologo in cui Loomis racconta i sette anni trascorsi nella *chain gang* di Turner, metafora dei secoli di schiavitù che i bianchi hanno imposto ai neri sul territorio americano:

- LOOMIS: Joe Turner caught me in nineteen hundred and one. Kept me seven years until nineteen hundred and eight. Kept everybody seven years. He'd go out hunting and bring back forty men at a time. And keep them seven years. [...] I ain't never seen Joe Turner. Seen him to where I could touch him. I asked one of them fellows one time why he catch niggers. Asked him what I got he want, why don't he keep on to himself? Why he got to catch me going down the road by my lonesome? He told me I was worthless. Worthless is something you throw away. Something you don't bother with. I ain't seen him throw me away. Wouldn't even let me stay away when I was by my lonesome. I ain't tried to catch him when he going down the road. So I must got something he want. What I got? [...]
- BYNUM: That ain't hard to figure out. What he wanted was your song. He wanted to have that song to be his. He thought by catching you he could learn that song. Every nigger he catch he's looking for the one he can learn that song from. Now he's got you bound up to where you can't sing your own song. Couldn't sing it them seven years 'cause you was afraid he would snatch it from under you. But you still got it. You just forgot how to sing it (Wilson 2007: 68-70).

Alla fine del dramma, Loomis ritrova la propria "song of self-sufficiency" (Wilson 2007: 86), una canzone che nell'idioletto di Wilson non può che attestare la resilienza del "warrior spirit" che anima tutti gli eroi neri delle sue tragedie blues. Una volta squarciatosi il petto e sfregatosi il volto col suo stesso sangue – un gesto rituale nel quale Pamela Jean Monaco legge una ricongiunzione alle radici africane attraverso la simulazione di una scarificazione (Monaco 2000) – Loomis è "fully resurrected, cleansed and given breath" e finalmente "free to soar above the environs that weighed and pushed his spirit into terrifying contractions" (Wilson 2007: 93-94). Lo spirito schiacciato dalla schiavitù può tornare a dilatarsi e può innalzarsi al di sopra del miasma transgenerazionale del razzismo perché Loomis, sollecitato e sostenuto da Bynum, ha praticato la *sankofa*, una forma di meditazione attiva volta a riflettere sul proprio passato genealogico – 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 Ashanti¹², la *sankofa* – un'espressione che in dialetto twi¹³ significa 'torna (indietro) a prenderlo' – è rappresentata da un uccello che solca il cielo con la testa rivolta all'indietro, un'immagine che cattura la necessità di non perdere di vista il punto di partenza (lo "starting place") per affrontare al meglio il difficile viaggio che conduce verso la definizione della propria identità. Il *Century Cycle* è il racconto di questo viaggio, la narrazione teatrale di un'Odissea – quella dei neri d'America – iniziata quattrocento anni fa sulla costa atlantica dell'Africa e non ancora terminata.

¹² 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.

¹³ Il twi è una variante dialettale della lingua Akan parlata, tra gli altri, dal popolo Ashanti.

Nello stilare la propria “four-hundred-year autobiography” (Shannon 1993: 540) in dieci drammi, Wilson ha onorato la propria ascendenza culturale africana, assumendo il medesimo posizionamento ideologico ed estetico di coloro che Arthur Flowers definisce “the sophisticated ideological orchestrators of literary hoodoo” (Flowers 2001: 14), quei “cultural custodians” (Flowers 2001: 72) che hanno scelto di dedicare la propria vita e la propria arte alla trasmissione di una tradizione letteraria che sin dalle sue prime manifestazioni ha mostrato una tensione tra assimilazione e autodeterminazione dovuta alla compresenza di “double formal antecedents, the western and the black” (Gates 1988: xxiv). Nel conferire plasticità teatrale alla musica blues, Wilson ha esaltato e celebrato questa duplice eredità poiché, pur aderendo alle convenzioni aristoteliche, non ha rinunciato a quel “right to amend” (Wilson 1997: 501-502) che costituisce la cifra distintiva della sua drammaturgia. Ispirandosi ai principi della cosmologia africana, egli ha ripristinato l’armonia tra i “due istinti artistici primordiali” (Nietzsche 1995: 163) – il dionisiaco e l’apollineo – e ha riportato in vita lo spirito primigenio della tragedia greca, immettendo al tempo stesso un *èthos* inconfondibilmente afroamericano nel canone teatrale occidentale.

BIBLIOGRAFIA

- Antonelli, Sara. 2005. Il Black English. Anna Scacchi (a cura di). *La Babele americana. Lingue e identità negli Stati Uniti d’oggi*. Roma: Donzelli, 145-161.
- Aristotele. 1998. *Poetica*. Traduzione e introduzione di Guido Paduano. Roma-Bari: Editori Laterza.
- Benston, Kimberly W. 1975. Tragic Aspects of the Blues. *Phylon*, 36, 2: 164-176.
- Burian, Peter. 1997. Myth into Muthos: The Shaping of Tragic Plot. Patricia Elizabeth Easterling ed. *The Cambridge Companion to Greek Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 178-208.
- Caporaletti, Vincenzo. 2002. Prefazione del curatore. *Ring Shout. Rivista di Studi Musicali Afroamericani*, 1, 1: 5-10.
- Christian, Barbara. 1988. The Race for Theory. *Feminist Studies*, 14, 1: 67-79.
- Du Bois, William Edward Burghardt. 2015 [1903]. *The Souls of Black Folk*. Jonathan Scott Holloway ed. New Haven: Yale University Press.
- Falola, Toyin & Matt D. Childs. 2004. *The Yoruba Diaspora in the Atlantic World*. Bloomington: Indiana University Press.
- Flowers, Arthur. 2001. *Mojo Rising. Confessions of a 21st Century Conjureman*. New York: Wanganegresse Press.
- Gates, Henry Louis. 1988. *The Signifying Monkey*. New York: Oxford University Press.
- Grant, Nathan L. 2006. Men, Women, and Culture. A Conversation with August Wilson. Jackson R. Bryer & Mary C. Hartig eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 172-187.
- Gussow, Adam. 2008. Blues Literature. M. Thomas Inge ed. *New Encyclopedia of Southern Culture. Literature*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 44-51.
- Harrison, Paul Carter. 1974. Introduction. Black Theatre in Search of a Source. Paul Carter Harrison ed. *Kuntu Drama. Plays of the African Continuum*. New York: Grove Press, 3-29.

- Harrison, Paul Carter. 1991. August Wilson's Blues Poetics. August Wilson. *Three Plays*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 291-318.
- Harrison, Paul Carter. 2002. Praise/Word. Paul Carter Harrison, Victor Leo Walker & Gus Edwards eds. *Black Theatre. Ritual Performance in the African Diaspora*. Philadelphia: Temple University Press, 1-10.
- Jackson, Oliver. 1974. Preface. Paul Carter Harrison ed. *Kuntu Drama. Plays of the African Continuum*. New York: Grove Press, ix-xiii.
- Love, Velma E. 2012. *Divining the Self. A Study in Yoruba Myth and Human Consciousness*. University Park (PA): Pennsylvania State University Press.
- Marra, Kim. 2000. Ma Rainey and the Boyz. Gender Ideology in August Wilson's Broadway Canon. Marilyn Elkins ed. *August Wilson. A Casebook*. New York: Garland Publishing, 123-160.
- Miller, Arthur. 1949. Tragedy and the Common Man. *The New York Times* (February 27), Section 2: 1-3.
- Monaco, Pamela Jean. 2000. Father, Son, and Holy Ghost. From the Local to the Mythical in August Wilson. Marilyn Elkins ed. *August Wilson. A Casebook*. New York: Garland Publishing, 89-104.
- Morrison, Toni. 2007. Foreword. August Wilson. *The Piano Lesson*. New York: Theatre Communications Group, vii-xiii.
- Moyers, Bill. 2006. August Wilson. Playwright. Jackson R. Bryer & Mary C. Hartig eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 61-80.
- Nietzsche, Friedrich. 1983 [1889]. *Crepuscolo degli idoli* (trad. Ferruccio Masini). Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich. 1991 [1888]. *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*. Roberto Calasso (a cura di). Milano: Adelphi.
- Nietzsche, Friedrich. 1995 [1872]. *La nascita della tragedia* (trad. Enrico Ruta, rivista da Paolo Chiarini e Roberto Venuti). Roma-Bari: Editori Laterza.
- Pereira, Kim. 1995. *August Wilson and the African-American Odyssey*. Urbana: University of Illinois Press.
- Pinkney, Mikell. 2004. The Development of African American Dramatic Theory: W.E.B. DuBois to August Wilson – Hand to Hand! Dana A. Williams & Sandra G. Shannon eds. *August Wilson and Black Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 11-36.
- Richards, Sandra L. 2013. African Diaspora Drama. Harvey Young ed. *The Cambridge Companion to African American Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press, 230-254.
- Rocha, Mark William. 2000. August Wilson and the Four B's. Marilyn Elkins ed. *August Wilson. A Casebook*. New York: Garland Publishing, 3-16.
- Rosen, Carl. 2006. August Wilson. Bard of the Blues. Jackson R. Bryer & Mary C. Hartig eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 188-203.
- Savran, David. 2006. August Wilson. Jackson R. Bryer & Mary C. Hartig eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 19-37.
- Shannon, Sandra G. 1993. Blues, History, and Dramaturgy. An Interview with August Wilson. *African American Review*, 27, 4: 539-559.
- Shannon, Sandra G. 2006. August Wilson Explains His Dramatic Vision. An Interview. Jackson R. Bryer & Mary C. Hartig eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 118-154.

- Shannon, Sandra G. & Dana A. Williams. 2004. A Conversation with August Wilson. Dana A. Williams & Sandra G. Shannon eds. *August Wilson and Black Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 187-196.
- Sheppard, Vera. 2006. August Wilson. An Interview. Jackson R. Bryer & Mary C. Hartig eds. *Conversations with August Wilson*. Jackson: University Press of Mississippi, 101-117.
- Smith, Barbara. 2015 [1977]. Toward a Black Feminist Criticism. Gloria T. Hull, Patricia Bell-Scott & Barbara Smith eds. *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave*. New York: The Feminist Press, 157-175.
- Wilson, August. 1997. The Ground on Which I Stand. *Callaloo*, 20, 3: 493-503.
- Wilson, August. 2007 [1988]. *Joe Turner's Come and Gone*. New York: Theatre Communications Group.
- Winchester, James J. 2002. *Aesthetics Across the Color Line. Why Nietzsche (Sometimes) Can't Sing the Blues*. Lanham (MD): Rowman & Littlefield.
- Wright, Richard. 1999. Defining the Blues – Useful/Interesting/Provocative Definitions. Steven C. Tracy ed. *Write Me a Few of Your Lines. A Blues Reader*. Amherst: University of Massachusetts Press, 10-12.
- Young, Reggie. 2004. Phantom Limbs Dancing Juba Rites in August Wilson's *Joe Turner's Come and Gone* and *The Piano Lesson*. Dana A. Williams & Sandra G. Shannon eds. *August Wilson and Black Aesthetics*. New York: Palgrave Macmillan, 129-144.

Valentina Rapetti insegna Letterature anglo-americane presso l'Università degli Studi della Tuscia. Ha pubblicato articoli e saggi su Toni Morrison, Djanet Sears, Anna Deavere Smith 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 americana 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.
valentina.rapetti@unitus.it