



Stefano Asperti

## IL PERPETUO VIAGGIO VERSO L'AMERICANITÀ: MIGRAZIONI, SPERANZA E DESIDERIO IN *ANGELS IN AMERICA* DI TONY KUSHNER

### Introduzione

*Angels in America* (1990, 1991) di Tony Kushner rappresenta uno dei casi di maggior successo di critica e di pubblico nel teatro americano del Novecento, al punto da spingere David Savran ad affermare che “not within memory has a new American play been canonized by the press as rapidly as *Angels in America*”<sup>1</sup>.

La *pièce* di Kushner ha ottenuto un gran numero di riconoscimenti e nel 2003 è stata trasposta in una serie televisiva, anch'essa pluripremiata, per la regia di Mike Nichols<sup>2</sup>. *Angels in America* è stato descritto da John M. Clum come “the most talked about, written about, and awarded play of the past decade or more”, e “a turning point in the history of gay drama, the history of American drama, and of American literary culture”<sup>3</sup>. Jack Kroll ritiene che si tratti di “the broadest, deepest, most searching American play of our time”, mentre John Lahr afferma che “not since [Tennessee] Williams has a playwright announced his poetic vision with such authority on the Broadway stage”<sup>4</sup>. Per Robert Brustein *Angels in America* rappresenta “the authoritative achievement of a radical dramatic artist with a fresh clear voice”, mentre Frank Rich ne ha apprezzato la capacità di condurre “a searching and radical rethinking of the whole aesthetic of American political drama”<sup>5</sup>. Harold Bloom, infine, includendolo nel suo *Il canone occidentale*, ha inteso sancirne la canonizzazione nell'ambito della letteratura statunitense e di quella dell'Occidente in generale<sup>6</sup>.

Benché questa quasi istantanea canonizzazione possa indurre a una certa prudenza, è ormai assodato che *Angels in America* sia un'opera importante, capace di suscitare dibattiti e ormai divenuta oggetto di indagine per molti studiosi di letteratura, teatro, studi gay e lesbici, *gender studies*, *queer theory*, storia e altro ancora<sup>7</sup>.

Analizzando *Angels in America* da diverse prospettive e trattandolo di volta in volta come testo teatrale, opera letteraria, fenomeno culturale o intervento politico, gli studiosi ne hanno messo in luce la complessità strutturale e tematica e ne hanno offerto una contestualizzazione storica: si sono soffermati sul conflitto tra tensioni progressiste e la politica conservatrice dell'amministrazione Reagan, oppure sul ritratto delle vite degli individui affetti dall'AIDS nei primi anni dell'epidemia, indagando i diversi aspetti della discussione sulle identità, in particolar modo attraverso un esame dei rapporti tra le categorie di razza, genere, sessualità, classe, religione e il concetto di identità nazionale.

L'opera di Kushner si situa esplicitamente all'interno del dibattito statunitense sulle politiche delle identità, abbracciando però un quadro storico più ampio che include, per esempio, il maccartismo, l'immigrazione e la nozione di “melting pot”, l'espansione verso Ovest, lo sfruttamento della schiavitù. Inoltre vi viene trattato il dramma dell'AIDS nell'ottica di una presa di coscienza (e di posizione) attiva e militante<sup>8</sup>. In tutto ciò *Angels in America* dà voce alle incertezze rispetto alle direzioni della politica e alle conseguenze delle scelte operate da quest'ultima, sottolineandone pericoli e potenzialità e invitando a intraprendere un genere particolare di azione, “a kind of painful progress. Longing for what we've left behind, and dreaming ahead”<sup>9</sup>. Oltre che sul contesto storico e sul tema delle identità<sup>10</sup>, il dibattito critico si è concentrato sulla nozione di apocalisse, millenarismo, fine di un'epoca<sup>11</sup>, sull'impatto e la ricezione del testo nei vari paesi in cui è stato rappresentato<sup>12</sup>, sui riferimenti intertestuali e i rapporti con altri drammaturghi e scrittori<sup>13</sup>, sullo stile, la forma e gli aspetti metateatrali del dramma e molto altro ancora<sup>14</sup>.

In questo saggio partirò da un lato dalla concezione che Kushner ha della storia, dall'altro dalla sua visione socialista e umanistica, per mettere in evidenza l'importanza che assumono nel testo i concetti di migrazione e di transito: questi stanno a simboleggiare la natura non definitiva, ma in continua formazione dell'identità americana e degli Stati Uniti. In particolare, prendendo le mosse dalle analisi di David Savran, Ron Scapp e James Fisher, cercherò di mostrare come la nozione di progresso che emerge dal testo serva a Kushner per esprimere una critica della società statunitense contemporanea e al tempo stesso per proporre una “'courageous' vision of political solidarity” per il futuro, in cui i concetti di migrazione, mescolanza e trasformazione svolgono un ruolo fondamentale<sup>15</sup>.

## La trama di *Angels in America*

Le vicende narrate in *Angels in America* si svolgono per lo più lungo un arco temporale di pochi mesi, dall'ottobre del 1985 al febbraio del 1986, fatta eccezione per l'epilogo che ha luogo nel febbraio del 1990.

Al centro vi sono le storie di un gruppo di individui le cui vite si intrecciano in modi talvolta inaspettati. Vi è la coppia gay formata dal WASP Prior Walter e dall'ebreo Louis Ironson. E poi vi è quella eterosessuale formata da Joe e Harper Pitt, marito e moglie mormoni, trasferitisi dallo Utah a New York, per consentire a Joe di lavorare come assistente di un giudice.

Entrambe le coppie vivono situazioni drammatiche. Prior confessa a Louis di essere malato di AIDS e Louis dapprima si dispera, poi è colto dalla paura di non essere in grado di affrontare le sofferenze della malattia e finisce per abbandonare il compagno nel momento di maggior bisogno. Joe è segretamente omosessuale ma, a causa della rigida educazione religiosa ricevuta, non riesce ad accettarsi ed è interiormente lacerato; Harper, non sentendosi amata dal marito, è sprofondata nella depressione e ha sviluppato una forte dipendenza dal Valium.

Le strade delle due coppie finiscono per incontrarsi: Joe e Louis si conoscono in tribunale, dove entrambi lavorano, e diventano amanti. La relazione dura fino al momento in cui Louis scopre che Joe è il pupillo di Roy Cohn, un avvocato senza scrupoli e ultraconservatore omofobo. Prior e Harper, invece, si incontrano una prima volta all'interno di una sorta di allucinazione comune e una seconda volta, in carne e ossa, in un centro per visitatori mormoni dove Harper accompagna la suocera, che vi lavora come volontaria, e dove Prior è entrato per condurre una ricerca sugli angeli. Alla fine di *Millennium Approaches* il giovane malato di AIDS riceve, infatti, la visita di un Angelo che gli annuncia che lui è stato scelto come profeta. Dio ha abbandonato il Paradiso e gli angeli pensano che l'unico modo per farlo tornare sia che gli uomini cessino ogni sorta di movimento, di trasformazione, di migrazione, di progresso. Questo sarà il messaggio che Prior dovrà portare al mondo.

Parallelamente anche Roy Cohn scopre di essere malato di AIDS. Questa malattia, però, è ritenuta essere la peste degli omosessuali e lui ha sempre nascosto la propria omosessualità, perché considera i gay persone deboli e prive di potere. Egli, dunque, finge di avere un tumore al fegato. Viene ricoverato in ospedale, dove viene assistito da Belize, infermiere afroamericano ed ex *drag queen*, nonché grande amico ed ex amante di Prior. Grazie ai suoi agganci Roy riesce a ottenere una grossa fornitura di AZT, il farmaco all'epoca più efficace nel trattamento dei pazienti affetti da AIDS. Nel frattempo, però, è stata avviata contro di lui una procedura di radiazione dall'ordine degli avvocati per condotta scorretta. Comincia ad apparirgli il fantasma di Ethel Rosenberg, nella cui condanna a morte Roy ha giocato un ruolo di primo piano. Ethel ora è venuta per prendersi la rivincita. Quando, però, Roy viene radiato dall'albo e successivamente muore, Ethel, così come Belize e Louis si dimostra capace, nei suoi confronti, di quella compassione che lui non ha mai avuto per gli altri.

Nel frattempo Joe confessa alla madre Hannah di essere omosessuale e lei lascia Salt Lake City e si trasferisce a New York per aiutare il figlio. Qui conosce Prior e lo soccorre nel corso di una crisi causata dalla malattia. È presente anche quando lui riceve nuovamente la visita dell'Angelo e, salito in Paradiso, rinuncia alla propria missione profetica, chiedendo di poter tornare sulla Terra e di continuare a vivere, indipendentemente da quanta sofferenza ciò possa arrecargli. Harper lascia definitivamente Joe e Louis chiede a Prior di perdonarlo. Prior, pur amandolo, gli dice che non potranno più tornare insieme.

La pièce si conclude nel 1990, quattro anni dopo. Louis, Prior, Belize e Hannah sono riuniti davanti alla fontana di Bethesda al Central Park. I membri di questa strana e variegata famiglia riflettono sui grandi cambiamenti che sono avvenuti nel periodo trascorso: la caduta del Muro di Berlino, la dissoluzione dell'Unione Sovietica, la sconfitta della dittatura in Romania, la fine della Guerra Fredda, la fiducia nella politica di Michail Gorbačëv e, infine, la speranza che la tragedia dell'AIDS, con tutte le sue morti possa insegnare un nuovo senso di comunità, che non vi siano più morti in segreto e nel silenzio e che tutti trovino finalmente piena cittadinanza nella società.

## Storia e società in *Angels in America*

Nel suo saggio "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation" David Savran si interroga su come sia possibile che un dramma apparentemente tanto radicale quanto *Angels in America* sia diventato così popolare e abbia suscitato quasi unanimemente reazioni entusiastiche. Analizzando il testo, Savran individua in esso un'ambivalenza che, a suo parere, "functions (...) as the play's political unconscious, playing itself out on many different levels: formal, ideological, characterological, and rhetorical"<sup>16</sup>. Tale ambivalenza o indecidibilità, tuttavia, è in realtà sempre già risolta dal testo, cosicché esso risulta aderire a una particolare teoria

politica – anch'essa presentata nel testo – che si fonda su idee di progresso e di pluralismo liberale.

Queste nozioni di utopia liberale e pluralista e di ambivalenza derivano, secondo Savran, principalmente dalle *Tesi sul concetto di storia* di Walter Benjamin. Nelle sue *Tesi* Benjamin presenta una concezione della storia in cui, unendo la nozione ebraica di tempo messianico (dove tutta la storia acquista significato retrospettivamente grazie alla venuta improvvisa e inaspettata del Messia) al concetto marxista di rivoluzione, la rivoluzione proletaria è vista non come una lotta tra classi o tra vecchie istituzioni e nuove forme di produzione, ma come uno scardinamento del *continuum* della storia.

Al centro del saggio di Benjamin si trova la descrizione di un quadro di Paul Klee, che diviene metafora della storia stessa:

C'è un quadro di Klee che si chiama *Angelus Novus*. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca è aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è così forte che l'angelo non può più chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce nel cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera<sup>17</sup>.

Nell'allegoria di Benjamin, l'angelo della storia incarna tanto la difficoltà di concepire il progresso, quanto il presente angosciato in cui vive l'umanità. In equilibrio tra un passato catastrofico e un futuro ignoto e terrificante, l'angelo non appare come un agente divino, ma come uno spettatore passivo, intento a fissare la disastrosa storia del mondo mentre un vento violento lo sospinge, contro la sua volontà, verso un futuro che incute paura<sup>18</sup>.

Savran ritiene che l'allegoria della storia di Benjamin sia “the primary generative fiction of *Angels in America*”<sup>19</sup>. Non solo l'immagine dell'angelo sarebbe derivata dal testo di Benjamin, ma lo sarebbe anche quella del Paradiso, che ricorda San Francisco dopo il terremoto del 1906, con macerie sparse ovunque<sup>20</sup>, così come sono fortemente influenzate da Benjamin le nozioni di storia e utopia e i loro rapporti con il materialismo storico e la teologia<sup>21</sup>. *Angels in America*, inoltre, non cancella le contraddizioni presenti nella visione di Benjamin ma le espande, facendo sì che le nozioni di progresso e di storia risultino contraddittorie e che le idee di utopia e distopia siano necessariamente connesse tra loro. L'Angelo di Kushner – the “Continental Principality of America” – serve, quindi, a ricordarci costantemente tanto le catastrofi quanto la possibilità che “history is about to crack wide open. Millennium approaches”<sup>22</sup>.

Quello che c'è in Kushner e che, invece, manca in Benjamin, è una visione ottimistica del futuro, una sostanziale fiducia nel progresso, seppure non privo di sofferenze e sacrifici. Lo si intuisce, del resto, dalla battuta, precedentemente citata, del personaggio di Harper, secondo cui “Nothing's lost forever. In this world there is a kind of painful progress. Longing for what we've left behind, and dreaming ahead”<sup>23</sup>. Questa fede nel progresso e nelle possibilità dell'umanità si manifesta in *Perestroika*, dove emergono anche due nozioni distinte di temporalità. Da un lato vi è il tempo della stasi che gli angeli ritengono essere l'unico antidoto all'iperattività umana, che ha causato la fuga di Dio dal Paradiso. Infatti, Dio, creando l'uomo, ha creato anche la potenzialità per il cambiamento, il movimento, la casualità. Ora, però, Dio ha abbandonato il Paradiso e gli angeli che sono rimasti a gestirlo non riescono a tenere sotto controllo simili fattori di imprevedibilità:

ANGEL: In creating You, Our Father-Lover unleashed Sleeping Creation's Potential for Change. In YOU the Virus of TIME began!

PRIOR: In making people God apparently set in motion a potential in the design for change, for random event, for movement forward.

ANGEL: YOU *Think*. And You *IMAGINE!* Migrate, Explore, and when you do:

PRIOR: As the human race began to progress, travel, intermingle, everything started to come unglued. Manifest first as tremors in Heaven.

ANGEL: Heaven is a city Much Like San Francisco (...).

PRIOR: And there are earthquakes there, or rather, heavenquakes.

(...) BELIZE: So Human progress...

PRIOR: Migration. Science. Forward Motion.

BELIZE: ... shakes up Heaven<sup>24</sup>.

La richiesta dell'Angelo è chiara: “*YOU HAVE DRIVEN HIM AWAY! YOU MUST STOP MOVING!*”. Prior, malato di AIDS e sofferente, è inizialmente tentato di accettare il ruolo di profeta che gli viene offerto e di porre fine a ogni genere di movimento, di migrazione e di cambiamento, il che significherebbe anche porre fine alle proprie sofferenze. Belize, tuttavia, lo convince che non è così che va il mondo, che non si può tornare indietro, né rimanere fermi:

PRIOR: That's not what the angels think, they think... It's all gone too far, too much loss is what they think, we should stop somehow, go back.

BELIZE: But that's not how the world works, Prior. It only spins forward.

PRIOR: Yeah but forward into *what?*<sup>25</sup>

Prior sembra avere sposato il punto di vista dell'Angelo (quello di Kushner, ma anche quello di Benjamin), con il suo carico di angoscia di fronte a un futuro ignoto, che non offre alcuna certezza. Ma Belize insiste: “That's just not how it goes, the world doesn't spin backwards. Listen to the world, to how fast it goes. (...) That's New York traffic, baby, the sound of energy, the sound of time. Even if you're hurting, it can't go back”<sup>26</sup>.

L'invito è ad ascoltare il suono del mondo, il suo moto incessante, la sua energia. Un invito che era già stato anticipato, in *Millennium Approaches*, da Mr. Lies, l'amico immaginario di Harper:

HARPER: (...) My dreams are talking back to me.

MR. LIES: It's the price of rootlessness. Motion sickness. The only cure: to keep moving<sup>27</sup>.

Questo è il tempo delle epistemologie illuministe, il tempo del progresso umano, della scienza, del movimento in avanti. Questo tempo è anche, nelle parole di Prior, il tempo del desiderio, perché è tale sentimento umano a produrre la modernità. “Without desire (for change, utopia, the Other) there could be no history”<sup>28</sup>. Prior comprende che cosa deve fare e spiega all'Angelo la sua scelta: “We can't just stop. We're not rocks – progress, migration, motion is... modernity. It's *animate*, it's what living things do. We desire. Even if all we desire is stillness, it's desire *for*. Even if we go faster than we should. We can't *wait*”<sup>29</sup>. La modernità, caratterizzata dal progresso, dalle migrazioni, dalla mescolanza delle razze e dal continuo movimento è ciò che desiderano gli esseri umani secondo Prior<sup>30</sup>. Opponendosi alle opinioni e ai piani degli angeli, egli si fa portavoce della concezione che Kushner ha della missione dell'individuo nella storia, in particolar modo in America, dove l'opporci alla temporalità statica degli angeli è anche un modo per contrastare la visione politica dei conservatori, per i quali, nelle parole di Francis Fukuyama, “we cannot picture to ourselves a world that is *essentially* different from the present one, and at the same time better”<sup>31</sup>. Una posizione che in *Angels in America* è rappresentata principalmente dai personaggi di Martin e di Joe. Quest'ultimo, un fervente sostenitore di Reagan, parlando con Louis degli Stati Uniti dichiara: “It's still a great country. Best place on earth. Best place to be”<sup>32</sup>.

In opposizione a questa stasi, Kushner espone attraverso la voce di Prior il proprio concetto di storia che, nonostante le premesse iniziali, si differenzia notevolmente da quello di Benjamin:

I've lived through such terrible times, and there are people who live through much much worse, but... You see them living anyway. When they're more spirit than body, more sores than skin, when they're burned and in agony, when flies lay eggs in the corners of the eyes of their children, they live. Death usually has to take life away. I don't know if that's just the animal. I don't know if it's not braver to die. But I recognize the habit. The addiction to being alive. We live past hope. If I can find hope anywhere, that's it, that's the best I can do. It's so much not enough, so inadequate but... Bless me anyway. I want more life<sup>33</sup>.

Accanto al desiderio, quindi, il secondo motore della storia è la speranza, capace di sostenere gli individui, facendo loro superare difficoltà e sofferenze. La morte, in taluni casi potrebbe sembrare una soluzione più semplice, ma gli esseri umani sono assuefatti alla vita e basta il più tenue barlume di speranza perché essi vi si aggrappino con tutte le loro forze.

La speranza per Prior, è quella di vivere ancora, ma è anche quella che la terribile prova che gli Stati Uniti si sono trovati ad affrontare, quella dell'AIDS, possa produrre un cambiamento radicale nella configurazione della società:

The fountain's not flowing now, they turn it off in the winter, ice in the pipes. But in the summer it's a sight to see. I want to be around to see it. I plan to be. I hope to be.

This disease will be the end of many of us, but not nearly all, and the dead will be commemorated and will struggle on with the living, and we are not going away. We won't die secret deaths anymore. The world only spins forward. We will be citizens. The time has come<sup>34</sup>.

Prior immagina una società in cui i gay e le persone malate di AIDS, tradizionalmente emarginati, avranno finalmente la piena cittadinanza, non dovranno più nascondersi e potranno far valere i loro diritti.

James Fisher riconosce in questi passi l'influenza di Raymond Williams e del suo saggio "Walking Backwards into the Future", in cui i motivi della fiducia del socialismo nel progresso sono identificati nella convinzione che vi sarà un momento della storia in cui il mondo cambierà e nel fatto che sia possibile individuare le leggi che regolano tale movimento e cambiamento<sup>35</sup>. Il socialismo, per Williams, è opposizione all'individualismo, per il quale ogni aspetto del comportamento umano è ricondotto ad un carattere individuale: "Was life an arena in which individuals should strive to improve their own conditions, or was it a network of human relationships in which people found everything of value in and through each other?"<sup>36</sup>.

L'interesse pubblico non è singolare, ma è una complessa rete di diversi interessi che interagiscono reciprocamente l'uno con l'altro<sup>37</sup>. Questa idea è ciò che porta Kushner a concepire la sua nozione di una società liberale e pluralista, una "reformed society built on a progressive, compassionately humanist doctrine that draws its strength from the hard lessons of the past"<sup>38</sup>.

### **Migrazioni e identità americana in *Angels in America***

Uno degli aspetti centrali di *Angels in America* è il valore positivo che viene attribuito ai concetti di cambiamento, movimento, transito, ivi comprese le trasformazioni prodotte dai processi migratori, di qualunque genere essi siano. I mormoni, gli afroamericani e gli ebrei presenti nel testo, osserva Allen J. Frantzen, "denied (...) stability and permanence and driven by persecution and need from place to place, have developed migratory and transitional cultures open to, and indeed dependent on, change"<sup>39</sup>.

Il tema delle migrazioni, insieme a quello del rapporto tra eredità del passato e della faticosa lotta per il futuro, è introdotto fin dal principio nell'opera di Kushner. *Millennium Approaches*, la prima delle due parti che compongono *Angels in America*, si apre, infatti, con la scena del funerale di Sarah Ironson, la nonna di Louis. Nell'elogio funebre l'anziano rabbino Isidor Chemelwitz, incaricato di celebrare la cerimonia, afferma:

This woman. I did not know this woman. I cannot accurately describe her attributes, nor do justice to her dimensions. She was... Well in the Bronx Home of Aged Hebrews are many like this, the old, and to many I speak but not to be frank with this one. She preferred silence. So I do not know her and yet I know her. She was...

*(He touches the coffin)*

... not a person but a whole kind of person, the ones who crossed the ocean, who brought with us to America the villages of Russia and Lithuania – and how we struggled, and how we fought, for the family, for the Jewish home so that you would not grow up *here*, in this strange place, in the melting pot where nothing melted. Descendants of this immigrant woman, you do not grow up in America, you and your children and their children with the goyische names. You do not live in America. No such place exists. Your clay is the clay of some Litvak shtetl, your air the air of the steppes – because she carried the old world on her back across the ocean, in a boat, and she put it down on Grand Concourse Avenue, or in Flatbush, and she worked that earth into your bones, and you pass it to your children, this ancient, ancient culture and home.

*(Little pause)*

You can never make that crossing that she made, for such Great Voyages in this world do not any more exist. But every day of your lives the miles that voyage between that place and this one you cross. Every day. You understand me? In you that journey is.

So...

She was the last of the Mohicans, this one was. Pretty soon... all the old will be dead<sup>40</sup>.

*Angels in America* inizia, dunque, con un funerale, a indicare la morte non solo di una persona, ma anche di un modo specifico di essere nel mondo. Il rabbino non ha mai parlato personalmente con Sarah Ironson. Non sa nulla di lei, eppure la conosce, non come persona, ma come “a whole kind of person”. Quella donna è parte di un'intera generazione di individui che hanno compiuto il grande viaggio dall'Europa agli Stati Uniti. Un viaggio arduo, affrontato nella speranza di poter garantire ai propri figli e ai propri nipoti una vita migliore, sfuggendo alle persecuzioni e alla povertà. Come spiega il rabbino, tutti gli sforzi di Sarah Ironson e delle persone che come lei sono immigrate negli Stati Uniti, erano volti a cercare di trasmettere alle generazioni future l'eredità di storia e di tradizioni importate dal nuovo mondo e trasferite in quello nuovo, così che i discendenti non dovessero crescere nel “melting pot where nothing melted”. Chemelwitz, inoltre, rivolgendosi direttamente ai figli e ai nipoti di Sarah, dice loro che in realtà non vivono in America, perché tale luogo non esiste.

Con queste parole il rabbino sembra voler mettere in guardia i figli e i nipoti di Sarah dai rischi dell'assimilazione. Vi è un rifiuto della nozione di *melting pot* – che presuppone l'assoggettamento dei diversi gruppi etnici a un gruppo dominante e la conseguente integrazione dentro una cultura unica – in favore di un concetto di ibridismo in cui la confluenza di culture eterogenee ha come risultato l'emergere di un insieme di differenze interne essenziali per la formazione dell'identità: quest'ultima, tuttavia, è intesa come in continua evoluzione per effetto della trasformazione dei suoi elementi costitutivi a causa dell'incontro e del confronto con altre culture e altri gruppi (etnici, religiosi, legati alla sessualità, ecc.). Un ibridismo di questo tipo ha in sé il potenziale per minare le forme esistenti di autorità e di rappresentazione. È in tal senso che il rabbino Chemelwitz può affermare: “You do not live in America. No such place exists”<sup>41</sup>. Ken Nielsen scrive che “in this sweeping denial of America as a category, as a unit and as an identity lies a fundamental premise that the play sets out to investigate. Does America exist and, if so, what constitutes it?”<sup>42</sup>. L'America in un'ottica di ibridizzazione risulta essere una costruzione artificiale che nasce dall'incontro e dall'interazione di diverse identità etniche e religiose, in un processo che non si arresta mai e che, quindi, non ha mai un esito definitivo.

Nielsen sostiene, dal canto suo, che le parole dell'elogio funebre pronunciato dal rabbino Isidor Chemelwitz suggeriscano l'idea che l'identità dei discendenti di Sara sia “fundamentally constructed by the country and culture that the predecessor left”<sup>43</sup>. Mi sembra, tuttavia, che tale affermazione non sia del tutto vera. All'inizio dell'elogio funebre per Sarah Ironson, infatti, il rabbino elenca i nomi del marito, dei figli e dei nipoti della defunta:

We are here this morning to pay respects at the passing of Sarah Ironson, devoted wife of Benjamin Ironson, also deceased, loving and caring mother of her sons Morris, Abraham, and Samuel, and her daughters Esther and Rachel; beloved grandmother of Max, Mark, Louis, Lisa, Maria... uh... Lesley, Angela, Doris, Luke and Eric. (*Looks more closely at paper*) Eric? This is a Jewish name? (*Shrugs*) Eric”<sup>44</sup>.

In questa elencazione osserviamo come nel passaggio dalla generazione dei figli a quella dei nipoti vi sia uno scostamento dalla tradizione ebraica per quanto concerne la scelta dei nomi, segnalata peraltro dalla reazione di stupore misto a scetticismo del rabbino di fronte al nome Eric. I nomi sono marcatori d'identità molto forti, per cui è indubbio che vi sia stata un'interazione e una negoziazione tra le culture che hanno interagito nel luogo e nel tempo in cui si sono dispiegate le esistenze dei figli e dei nipoti di Sarah Ironson. Il rischio, semmai, come si è detto in precedenza, è quello dell'assimilazione alla cultura dominante.

L'elogio funebre del rabbino Isidor Chemelwitz riecheggia le narrazioni di tutte le dislocazioni e le migrazioni affrontate dal popolo ebraico nel corso dei millenni e, giustapponendo elementi quali l'imperativo di ricordare, l'inevitabilità del dimenticare e i pericoli dell'assimilazione, “indicates prophetically that the genuine home of Jews is always in an exiled space, at once a realm of continuity and a corridor for future displacements”<sup>45</sup>.

La prima scena di *Angels in America* introduce “the central relationship between migration and roots, fixed and fluid identities, stasis and change”<sup>46</sup> che attraversa tutto il testo. Quello degli ebrei, però, non è l'unico racconto di migrazione. Ciascun gruppo di personaggi, in base alla propria appartenenza etnica o religiosa, ha il proprio. Il racconto afro-americano lo intuiamo attraverso la descrizione della trama del romanzo preferito da Belize, *In Love with the Night Mysterious*, in cui Margaret, figlia di un proprietario terriero del profondo Sud, si innamora del migliore schiavo di suo padre, Thaddeus, poi liberato dai nordisti durante la Guerra Civile<sup>47</sup>. È tra le righe di quel testo che leggiamo la storia della cattura di milioni di africani, ridotti in schiavitù per lavorare nelle piantagioni di varie parti delle Americhe.

Il più esplicito riferimento al mormonismo come religione fondamentalmente americana e il suo uso come esempio di

migrazione è presente, invece, nella scena del diorama al Mormon Visitor's Center dove Hannah lavora come volontaria<sup>48</sup>. Il diorama che Harper e Prior osservano mette in primo piano l'esperienza migrante dei mormoni nel loro viaggio pionieristico verso Ovest. Alla sua nascita il mormonismo non fu semplicemente un'altra variante del pluralismo protestante americano, ma anche una "articulate and sophisticated counterideology that attempted to establish 'a new heaven and a new earth'"<sup>49</sup>. Esso inoltre insisteva sul carattere peculiarmente americano dei propri valori e sull'identità degli Stati Uniti come terra promessa.

Il mormonismo concepisce il tempo come progressivo e crede nella possibilità di uno sviluppo illimitato dell'umanità, ragione per cui David Savran riconosce in esso, e nella sua fede nel progresso umano e nell'America come terra promessa in cui cercarlo, la seconda fonte di ispirazione per l'elaborazione della teoria della storia sottesa ad *Angels in America*. La migrazione verso Ovest dei mormoni, inoltre, mette in relazione le radici mormoni di Harper e Joe con quelle ebraiche di Louis e quelle WASP di Prior. I punti di contatto tra le esperienze migratorie e le teo/teleologie mormone, puritana ed ebraica sono spiegate dallo stesso Tony Kushner in un'intervista rilasciata nel 1992 ad Adam Mars Jones:

Mormonism is a theology that I think could only really have come from America. The *Book of Mormon* is fairly clearly a work of nineteenth-century American literature. The theology is an American reworking of a western tradition that is uniquely American: the notion of an uninhabited world in which it's possible to reinvent. It's part of the political project of westward expansion and genocide against native American populations, because it gives a moral ranking to color of skin: the darker you are, the farther away you are from goodness<sup>50</sup>. They're very interesting people, the ones that I've met and known personally, I've always liked them a lot. They're very decent, hard-working, serious, intelligent people. But they're very reactionary<sup>51</sup>.

A queste convinzioni ideologiche si unisce, come terreno comune, il passato di persecuzioni. I primi mormoni, infatti, furono oggetto di violenze, principalmente perché, con la loro struttura comunitaria e la richiesta che i propri membri consacrassero la loro proprietà e i loro averi alla Chiesa, affinché a ogni capofamiglia potesse essere redistribuito quanto necessario per il sostentamento della famiglia, e la parte restante fosse data a chi ne aveva bisogno, rappresentava una sfida inaccettabile all'individualismo economico e sociale.

L'ultimo dei racconti di migrazione, infine, è quello degli antenati di Prior, esponente di quella cultura WASP contro cui gli oppressi presenti nel testo, soprattutto ebrei e afro-americani, lottano per avere visibilità e riconoscimento.

Le origini di Prior non sono, in realtà, rivelate da lui direttamente, ma da Louis, durante un colloquio con Emily, un'infermiera italo-americana. Quando questa osserva: "Weird name. Prior Walter. Like, 'The Walter before this one'", Louis risponde: "Lots of Walters before this one. Prior is an old old family name in an old old family. The Walters go back to the Mayflower and beyond. Back to the Norman Conquest. He says there's a Prior Walter stitched into the Bayeux tapestry"<sup>52</sup>.

Erede di un passato così illustre, Prior deve però affrontare un triste futuro perché introduce un elemento fatale nella sua linea di discendenza: il virus dell'AIDS. Scrive Allen J. Frantzen:

The virus paradoxically reverses the deadening flow of WASP tradition and prepares for a new social order whose values the WASP himself will eventually espouse. The virus he bears is both literal (HIV) and figurative; it is eventually identified as "the virus of time," the disease of change and progress<sup>53</sup>.

Veniamo a sapere di più degli antenati di Prior nel corso del terzo atto di *Millennium Approaches*, quando Prior stesso viene visitato dai fantasmi (Prior I e Prior II) di due di questi<sup>54</sup>, morti entrambi di peste, l'elemento che sembra accomunare tutti e tre. I fantasmi sono inviati ad annunciare l'imminente arrivo dell'Angelo, la cui prima apparizione conclude questa parte di *Angels in America*.

Nessuno dei due fantasmi comprende perché Prior non sia sposato e non abbia figli. Solo in seguito, vedendolo ballare con Louis, Prior I esclama: "Hah. Now I see why he's got no children. He's a sodomite"<sup>55</sup>. Prior è l'ultimo nella sua linea di discendenza. Dopo di lui l'egemonia WASP dei Walter cesserà di esistere<sup>56</sup>.

Oltre ai racconti di migrazione citati finora, ve n'è in realtà un altro che merita di essere menzionato: quello dell'omosessuale *closeted* Joe, giunto per lavoro dallo Utah a New York, dove inizia il suo processo di *coming out*. La sua è "an archetypal migration-to-the-big-city story, a tradition of gay male literature since World War II in which the city has helped the protagonists to find their true sexuality"<sup>57</sup>. Per decenni determinati quartieri delle grandi città statunitensi,

come Greenwich Village a New York, Castro a San Francisco o Boystown a Chicago hanno offerto rifugio e possibilità di emancipazione agli omosessuali che provenivano dall'America più provinciale. Questo vale anche per Joe, che viene dallo Utah e appartiene a una confessione, quella mormone, che condanna severamente l'omosessualità. Per lui essere omosessuale è qualcosa di innaturale che deve essere soppresso. "Basically, Joe's coming out is a coming out to God, because Joe wants to be 'one of the Blessed'"<sup>58</sup>. Per Joe il *coming out* rappresenta una dura lotta interiore ed è lui, infatti, il primo a citare il racconto biblico del combattimento tra Giacobbe e l'angelo. Egli descrive ad Harper un sogno ricorrente in cui è lui a scontrarsi con quella creatura celeste, che rappresenta la sua omosessualità, uscendone sconfitto:

I had a book of Bible stories when I was a kid. There was a picture I'd look at twenty times every day. Jacob wrestles with the angel. I don't really remember the story, or why the wrestling – just the picture. Jacob is young and very strong. The angel is... a beautiful man, with golden hair and wings, of course. I still dream about it. Many nights. I'm... It's me. In that struggle. Fierce, and unfair. The angel is not human, and it holds nothing back, so how could anyone human win, what kind of fight is that? It's not just. Losing means your soul thrown down in the dust, your heart torn out from God's. But you can't not lose<sup>59</sup>.

È dunque attraverso le storie personali dei personaggi che Kushner cerca di spiegare, in modo dialettico, quel mondo in continuo mutamento che è l'America<sup>60</sup>. Nelle parole di David Román, "Kushner's plays open up the microstructures of the characters' interactions in order to comment on the macrostructures of social institutions, political philosophies, and competing historiographies"<sup>61</sup>. Egli fa ricordare ai personaggi il loro passato, le loro origini e le loro radici e poi li mette in rapporto dialettico l'uno con l'altro, intrecciando le loro storie.

Nella prima scena di *Millennium Approaches* il rabbino conclude l'elogio funebre di Sarah Ironson affermando: "You can never make that crossing that she made, for such Great Voyages in this world do not any more exist. But every day of your lives the miles that voyage between that place and this one you cross. Every day. You understand me? In you that journey is"<sup>62</sup>. Chemelwitz è convinto che viaggi come quelli compiuti da Sarah e dalla sua generazione non siano più possibili e che alle generazioni future non resti altro che il dovere di ricordare quelle grandi imprese, serbarle dentro di sé come un tesoro prezioso. Scrive Jyl Lynn Felman: "Even if we want to forget where we came from, we can't. It's impossible. The journey lives in us, in spite of us; not only as cultural, but also as spiritual inheritance"<sup>63</sup>.

I personaggi del dramma di Kushner, tuttavia, sembrano smentire le parole del rabbino in quanto non si limitano a vivere nel ricordo delle migrazioni dei loro antenati, ma sono essi stessi impegnati in nuovi viaggi, sono in movimento e in continua trasformazione. Certo, l'esperienza è diversa da quella degli immigrati ebrei della generazione della nonna di Louis, ma ad ogni modo il viaggio che ciascuno di loro compie, "if we accept the hope of the epilogue is a constant journey into becoming, not into being, American"<sup>64</sup>.

In *Angels in America* il processo di costruzione dell'identità americana è un processo aperto, che non si arresta mai e che richiede una continua negoziazione tra istanze identitarie differenti. Rinunciare a questa dinamica in favore della stasi si rivela una scelta perdente. È quanto accade a Roy Cohn. Ebreo, omosessuale non rivelato, Cohn è un esempio di soggetto che tenta di conformarsi a un'identità dominante, quella WASP ed eterosessuale. Egli non ha mantenuto legami con l'ebraismo, né sente alcuna solidarietà nei confronti della comunità gay. In un colloquio con il suo medico, che gli ha appena diagnosticato l'AIDS, Roy afferma:

Your problem, Henry, is that you are hung up on words, on labels, that you believe they mean what they seem to mean. AIDS. Homosexual. Gay. Lesbian. You think these are the names that tell you who someone sleeps with, but they don't tell you that.

(...) Like all labels they tell you one thing and one thing only: where does an individual so identified fit in the food chain, in the pecking order? Not ideology, or sexual taste, but something much simpler: clout. (...) Homosexuals are not men who sleep with other men. Homosexuals are men who in fifteen year of trying cannot get a pissant antidiscrimination bill through City Council. Homosexuals are men who know nobody and who nobody knows. Who have zero clout. Does this sound like me, Henry?<sup>65</sup>

Egli vuole integrarsi nel mondo dei maschi bianchi, anglosassoni, protestanti ed eterosessuali – vuole *passare* per eterosessuale – perché questo è ciò che gli consente di occupare una posizione di potere e di mettersi al riparo dalla vulnerabilità sociale a cui sono soggetti, invece, tanto gli ebrei quanto gli omosessuali, accomunati da una storia di oppressione, discriminazioni e persecuzioni. La strategia di Cohn, però, funziona solo provvisoriamente. Le pratiche

scorrette nella professione e l'AIDS lo riconsegnano a quella condizione di vulnerabilità. Senza poter nemmeno contare sulle reti di supporto che nascono in quegli anni nelle comunità gay, egli rimane completamente solo e in balia di quegli esponenti della cultura WASP che fino a quel momento l'hanno giocoforza sostenuto e che ora gli si rivoltano contro, manifestando tutto il disprezzo segretamente nutrito nei suoi confronti, in quanto ebreo e omosessuale e, quindi, nell'immaginario sedimentato nella cultura, mostro e perverso.

Quando viene a sapere che sarà sottoposto a giudizio per essere radiato dall'albo degli avvocati, Cohn osserva tristemente: "I'm about to be tried, Joe, by a jury that is not a jury of my peers. The disbarment committee: genteel gentleman Brahmin lawyers, country-club men. I offend them, to these men... I'm what, Martin, some sort of filthy little Jewish troll?"<sup>66</sup>. Quando giunge la radiazione, il fantasma di Ethel Rosenberg, nella cui condanna a morte Roy Cohn aveva giocato un ruolo di rilievo, si presenta al suo capezzale per dargli la notizia e gli riferisce che "one of the main guys of the Executive leaned over to his friend and said, 'Finally. I've hated that little faggot for thirty-six years'"<sup>67</sup>.

Roy Cohn è una delle figure più interessanti nell'economia di *Angels in America* anche perché il personaggio storicamente esistito, secondo Kushner, è parte di quella generazione di ebrei che per prima ha perso contatto con le tradizioni del socialismo e dell'umanesimo giunte in America grazie all'immigrazione ebraica dall'Europa centrale e orientale:

I think the Diasporan Jewish culture has a magnificent history of progressive involvement with the cultures that Jews have found themselves in and interacting with. It's very much a part of who I am.

(...) It's a very distressing thing to me that American Jews have lost contact with the traditions of socialism and humanism (...) but there are important progressive and radical European traditions that arrived with Jews in the U.S. From Germany to Russia that really informed American Jewish consciousness all the way up to the 1950s, and Roy's generation is really the generation that succeeded in beginning the severance of that. It still continued in a very lively way which manifested itself most obviously in Jewish support for the Civil Rights movement, but at the same time that that was happening there was this tremendous support for Israel and that's been part of this calamity – it's driven international Jewish culture from its progressive basis<sup>68</sup>.

Roy Cohn, ancora una volta appare come il rappresentante di una porzione d'umanità destinata alla sconfitta, perché esponente di un pensiero spiccatamente individualistico e incapace di partecipare alla costruzione di una società comunitaria e solidale.

Nelle ultime battute pronunciate da Prior nell'epilogo di *Angels in America* la causa di coloro che stanno morendo di AIDS diviene la causa dell'America e dell'umanità. Questo momento evoca un atto di trasgressione, il superamento di confini che in precedenza segnalavano una condizione di esclusione. Nelle parole di Ron Scapp,

this is one of the play's more Hegelian moments (*Aufheben*), for it compels us to face the negation of the state of things along with the preservation of the very "spirit" of the state of things themselves, while the world continues to spin only forward, toward the future, toward a state that has yet to come<sup>69</sup>.

Vi è però un rischio. Questo, secondo Scapp, risiede nel fatto che l'ideale di democrazia è fin dal principio una costruzione, una fantasia, mantenuta attraverso il suo continuo differimento nel futuro e avente lo scopo di conservare il potere di un gruppo dominante: "In order to be an American now, you need to believe in the fantasy of America someday"<sup>70</sup>. *Angels in America* riesce però a mettersi al riparo da questo pericolo. Infatti, benché mantenga viva una speranza scatologica, la tensione verso il futuro non si risolve nell'adesione a una "narrative of homogeneity"<sup>71</sup>, ma in un insieme di unità e di singolarità interconnesse, ben rappresentate dai quattro personaggi che compaiono nell'epilogo: Prior, Belize, Hannah e Louis. Le identità, in *Angels in America*, sono il prodotto di transiti e trasformazioni che esprimono un'idea di nazione che nel futuro potrà ancora essere qualcosa di diverso da ciò che è nel presente e potrà ancora offrire "more life".

---

1 D. Savran, "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation", in D. Geis and S. F. Kruger (eds.), *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America* (1997), Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2004, p. 13. La prima rappresentazione di *Millennium Approaches*, una produzione

commissionata per un *workshop* è stata presentata dal Center Theatre Group/Mark Taper Forum nel maggio del 1990 con la regia di Oskar Eustis. La prima mondiale, invece, è stata presentata dall'Eureka Theatre Company nel maggio 1991 con la regia di David Esbjornson. *Perestroika* è stato eseguito la prima volta, sotto forma di lettura scenica, dall'Eureka Theatre Company nel maggio 1991 a San Francisco, con la regia di David Esbjornson. La prima mondiale, diretta da Oskar Eustis e Tony Taccone, è stata portata in scena nel maggio 1992 dal Mark Taper Forum. In Italia il testo teatrale di Kushner è stato tradotto nel 1995, ma per assistere ad allestimenti significativi di *Millennium Approaches* (*Si avvicina il millennio*) e di *Perestroika* si è dovuto attendere fino al 2007 e al 2009, entrambi portati in scena dalla compagnia del Teatro dell'Elfo di Milano e ambedue con la regia a quattro mani di Ferdinando Bruni ed Elio De Capitani. Anche in questo caso il successo è stato grande e lo spettacolo ha conquistato i più importanti premi italiani per il teatro, ricevendone recensioni positive sui quotidiani nazionali.

2 Tony Kushner ha vinto il Premio Pulitzer per il teatro nel 1993 per *Millennium Approaches*, che in quell'anno ha conquistato anche un Tony Award come miglior testo teatrale. Un altro Tony Award è stato attribuito l'anno successivo a *Perestroika*. La miniserie tratta da *Angels in America* nel 2003 è stata sceneggiata dallo stesso Kushner e diretta da Mike Nichols, nonostante inizialmente si fosse pensato a Robert Altman. Tra i suoi interpreti vi sono Meryl Streep, Al Pacino, Emma Thompson, Mary Louise Parker, Patrick Wilson e Jeffrey Wright. Anche la versione televisiva ha ottenuto uno straordinario successo, guadagnandosi cinque Golden Globes undici Emmy Awards.

3 J. M. Clum, *Acting Gay: Male Homosexuality in Modern Drama*, rev. ed., New York, Columbia University Press, 1994, pp. 313, 324.

4 J. Kroll, *Heaven and Earth on Broadway*, "Newsweek", December 6, 1993, p. 83; J. Lahr, *The Theatre: Earth Angels*, "New Yorker", December 13, 1993, p. 133.

5 R. BRUSTEIN, *Robert Brustein on Theatre: Angels in America*, "New Republic", May 14, 1993, p. 29; F. RICH, *Critic's Notebook: The Reaganite Ethos, with Roy Cohn as a Dark Metaphor*, "New York Times", March 5, 1992.

6 H. BLOOM, *The Western Canon: The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994 (tr. it. di F. SABA SARDI, *Il canone occidentale: i libri e la scuola delle ere*, Milano, Bompiani, 1996.)

7 Si vedano ad esempio: P. BRASK (ed.), *Essays on Kushner's Angels*, Winnipeg, Blizzard, 1995; D. R. GEIS, and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997; R. VORLICKY (ed.), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998; A. J. FRANTZEN, *Before the Closet: Same Sex Love from Beowulf to Angels in America*, Chicago; London, The University of Chicago Press, 1998; J. FISHER, *The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope*, New York; London, Routledge, 2002; L. KEKKI, *From Gay to Queer: Gay Male Identity in Selected Fiction by David Leavitt and in Tony Kushner's Play Angels in America I-II*, Bern [et al.], Peter Lang, 2003; H. BLOOM (ed.), *Tony Kushner*, Philadelphia, Chelsea House Publisher, 2005; J. FISHER (ed.), *Tony Kushner: New Essays on the Art and Politics of the Plays*, Jefferson, NC; London: McFarland & Co., Inc., Publishers, 2006; J. FISHER, *Understanding Tony Kushner*, Columbia, SC, University of South Carolina Press, 2008; K. NIELSEN, *Tony Kushner's Angels in America*, New York; London, Continuum, 2008; J. FISHER, *Tony Kushner in an Hour*, Hanover, NH, In an Hour Books, 2009. A questi volumi si aggiungono, inoltre, le ormai centinaia di saggi e articoli apparsi in diverse riviste.

8 D. R. GEIS and S. F. KRUGER, "Introduction", in ID. (eds.), *Approaching the Millennium: Essays on Angels in America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, p. 2.

9 T. KUSHNER, *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches. Part Two: Perestroika* (1992), New York: Theatre Communication Group, 1995, p. 275.

10 Cfr. D. SAVRAN, "Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How *Angels in America* Reconstructs the Nation", in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 13-39; D. Román, "November 1, 1992: AIDS/ *Angels in America*", in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 40-55; J. MILLER, "Heavenquake: Queer Analogies in Kushner's America", in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 56-77; M. CADDEN, "Strange Angel: The Pinklisting of Roy Cohn", in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 78-89; R. SCAPP, "The Vehicle of Democracy: Fantasies Toward a Queer Nation", in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 90-100; J. FISHER, *The Theater of Tony Kushner: Living Past Hope*, cit., pp. 54-92; C. McNULTY, "*Angels in America*: Tony Kushner's Theses on the Philosophy of History", in H. BLOOM (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 43-58; D. KRASNER, "Stonewall, 'Constant Historical Progress,' and *Angels in America*: The Neo-Hegelian Positivist Sense", in J. FISHER (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 98-111; Atsushi Fujita, "Queer Politics to Fabulous Politics: Pinklisting and Forgiving Roy

Cohn”, in J. FISHER (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 112-126; F. MINWALLA, “When Girls Collide: Considering Race in *Angels in America*”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 103-117; A. SOLOMON, “Wrestling with Angels: A Jewish Fantasia”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 118-133; A. J. FRANTZEN, “Prior to the Normans: The Anglo-Saxons in *Angels in America*”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 134-150; S. F. KRUGER, “Identity and Conversion in *Angels in America*”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 151-169; A. J. FRANTZEN, *Before the Closet*, cit., pp. 264-292; A. J. FRANTZEN, “Alla, Angli, and *Angels in America*”, in H. BLOOM (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 69-102; L. KEKKI, *From Gay to Queer*, cit., pp. 261-380; J. FREEDMAN, “Angels, Monsters and Jews: Intersections of Queer and Jewish Identity in Kushner's *Angels in America*”, in H. BLOOM (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 43-58.

11 Cfr. S. B. GARNER Jr., “Angels in America: The Millennium and Postmodern Memory”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 173-184; M. HARRIES, “Flying the Angel of History”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 185-198; D. R. GEIS, “‘The Delicate Ecology of Your Delusions’: Insanity, Theatricality, and the Thresholds or Revelation in Kushner's *Angels in America*”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 199-209.

12 Cfr. P. BRASK (ed.), *Essays on Kushner's Angels*, cit.

13 Cfr. J. FISHER, “‘The Angels of Fructification’: Tennessee Williams, Tony Kushner, and Images of Homosexuality on the American Stage”, in ID. (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 5-27; J. JOHNSON, “Kushner, Inge and ‘Little Sheba’: Strange Bedfellows”, in J. FISHER (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 28-40; R. VORLICKY, “Blood Relations: Adrienne Kennedy and Tony Kushner”, in J. FISHER (ed.), *Tony Kushner*, cit., pp. 41-55.

14 J. REINELT, “Notes on *Angels in America* as American Epic Theater”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 234-244; A. BORRECA, “‘Dramaturging’ the Dialectic: Brecht, Benjamin, and Declan Donnellan's Production of *Angels in America*”, in D. R. GEIS and S. F. KRUGER (eds.), *Approaching the Millennium*, cit., pp. 245-260.

15 D. R. GEIS and S. F. KRUGER, “Introduction”, cit., p. 5.

16 D. SAVRAN, “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism”, cit., p. 14.

17 W. BENJAMIN, “Tesi sul concetto di storia” (1940), in ID., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 76-77.

18 D. SAVRAN, “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism”, cit., p. 17.

19 D. SAVRAN, “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism”, cit., p. 17

20 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 252.

21 D. SAVRAN, “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism”, cit., p. 17.

22 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 118.

23 Ivi, p. 275.

24 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 175-176.

25 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 178.

26 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 181.

27 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 24.

28 D. SAVRAN, “Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism”, cit., p. 21.

29 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 264.

30 K. NIELSEN, *Tony Kushner's Angels in America*, cit., p. 36

31 F. FUKUYAMA, *The End of History and the Last Man*, New York; London; Toronto; Sydney, Free Press, 1992, p. 46.

32 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 203.

33 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 267.

34 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 280.

35 R. WILLIAMS, “Walking Backwards into the Future” (1985), in R. GALE (ed.), *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, London; New York, Verso, 1989, p. 283.

- 36 R. WILLIAMS, "Walking Backwards into the Future", cit., p. 283.
- 37 R. WILLIAMS, "Walking Backwards into the Future", cit., pp. 285-286.
- 38 J. FISHER, *The Theater of Tony Kushner*, cit., p. 58.
- 39 A. J. FRANTZEN, "Prior to the Normans", cit., p. 138.
- 40 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., pp. 16-17.
- 41 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 16.
- 42 K. NIELSEN, *Tony Kushner's Angels in America*, cit., p. 57.
- 43 K. NIELSEN, *Tony Kushner's Angels in America*, cit., p. 57.
- 44 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., pp. 15-16.
- 45 R. OMER-SHERMAN, *The Fate of the Other in Tony Kushner's Angels in America*, "Melus", 32, 2, Summer 2007, p. 18.
- 46 K. NIELSEN, *Tony Kushner's Angels in America*, cit., pp. 18-19.
- 47 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 102.
- 48 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., pp. 194-196.
- 49 K. J. HANSEN, *Mormonism and the American Experience*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, p. 52.
- 50 "In 1847, across fifteen hundred miles of frontier wilderness, braving mountain blizzards, desert storms, and *renegade Indians*, the first Mormon wagon trains made their difficult way towards the Kingdom of God" (T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 194, corsivo mio). A parte il riferimento ai nativi infedeli, si noti anche quello alla *wilderness*, tematica presente tanto nel puritanesimo americano quanto nella tradizione veterotestamentaria.
- 51 A. MARS JONES, "Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain", in R. VORLICKY (ed.), *Tony Kushner in Conversation*, cit., p. 25.
- 52 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 57.
- 53 A. J. FRANTZEN, "Prior to the Normans", cit., p. 138.
- 54 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., pp. 91-95.
- 55 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 120.
- 56 A. J. FRANTZEN, "Prior to the Normans", cit. p. 141.
- 57 L. KEKKI, *From Gay to Queer*, cit., p. 294.
- 58 L. KEKKI, *From Gay to Queer*, cit., p. 294.
- 59 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., pp. 55-56
- 60 A. Ceballos Muñoz, *Tony Kushner's Angels in America or How American History Spins Forward*, "BELLS", 15, Autumn 2006, <<http://www.publicacions.ub.edu/revistes/bells15/documentos/77.pdf>>, p. 5.
- 61 D. Román, *Acts of Intervention: Performance, Gay Culture, and AIDS*, Indianapolis, Indiana University Press, 1998, p. 210.
- 62 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 17.
- 63 J. Lynn Felman, *Lost Jewish (Male) Souls: A Midrash on Angels in America*, "Tikkun", 10, 3, 1995, p. 28.
- 64 K. NIELSEN, *Tony Kushner's Angels in America*, cit., p. 57.
- 65 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 51.
- 66 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., pp. 72-73.
- 67 T. KUSHNER, *Angels in America*, cit., p. 245.
- 68 B. McLEOD, "The Oddest Phenomena in Modern History", in R. VORLICKY (ed.), *Tony Kushner in Conversation*, cit., p. 82.
- 69 R. SCAPP, "The Vehicle of Democracy", cit., p. 92.
- 70 R. SCAPP, "The Vehicle of Democracy", cit., p. 97.

71 R. SCAPP, "The Vehicle of Democracy", cit., p. 98.

[Torna all'indice](#)