

Mauro Giori

«That was Heaven». Villa Adriana come Paradiso "favoloso" in *Angels in America* di Mike Nichols

Altman al quadrato

L'enorme successo di pubblico che, negli Stati Uniti, ha premiato *Angels in America* (1990-1992) di Tony Kushner non era certo prevedibile, dati contenuti e mole complessiva delle due parti dell'opera (*Millennium Approaches* e *Perestroika*).¹ L'impatto sulla critica non è stato meno profondo: «Not within memory has a new American play been canonized by the press as rapidly as *Angels in America*», ha notato David Savran.² Ne è conseguita una proliferazione di studi che ha patrocinato la promozione dell'opera allo statuto di "classico", soprattutto tramite la ricerca di quarti di nobiltà in fonti e modelli di alto lignaggio culturale.

Kushner ha riconosciuto l'influenza, tra gli altri, di Brecht, Marx e Benjamin, spunti dei quali gli studiosi di teatro hanno saputo approfittare, ma ha riconosciuto come altresì centrale l'influenza del cinema, su cui gli stessi studiosi hanno invece glissato, benché il testo offra spunti generosi per un'indagine in questa direzione.³ In particolare, Kushner ha dichiarato di aver trovato un'importante fonte di ispirazione in Robert Altman (non a caso il primo regista cui sia stata offerta la possibilità di realizzare una versione cinematografica di *Angels in America*):

He's the only director in the United States that I would consider making this with because I think he's a great director, and the play was, in fact, very heavily influenced by his work, especially *Nashville* in the length and the interconnectedness and the complexity.⁴

Quanto questa influenza sia risultata fondamentale lo si deduce dall'omaggio reso dallo stesso Kushner ad Altman in occasione di un colloquio pubblico tenutosi quando i due lavoravano già da un anno alla sceneggiatura:

¹ D'ora in poi, nei riferimenti, rispettivamente *M* e *P*. Sulla fortuna critica dell'opera e sulle controversie che ha generato cfr. FISHER 2002, pp. 87-92.

² SAVRAN 1995, p. 207.

³ Sondare i motivi di questo silenzio porterebbe troppo lontano, ma occorre rilevare i limiti euristici cui ha portato, quali risultano ad esempio nell'andare a cercare in una peregrina «medieval practice» (MONTGOMERY 1998, p. 125) l'origine delle azioni contemporanee ambientate in luoghi differenti che, alternandosi l'una con l'altra, dividono spesso lo spazio del palcoscenico, quando si tratta più semplicemente della traduzione scenica di un comune montaggio alternato cinematografico, come confermano le dichiarazioni di Kushner citate di seguito.

⁴ ROSE 1998, p. 50.

I've always found your work to be incredibly thrilling from a political standpoint; I think that it's political in a way that I have found useful and incredibly instructive because it isn't pedantic, it isn't dogmatic. It avoids the pitfalls that a lot of political art can easily slip into. It's enormously complicated and human and funny, but it's also epic.⁵

Nella stessa occasione, Altman si dice preoccupato proprio per la primigenia concezione cinematografica di *Angels in America*.⁶ Kushner ribadisce allora che «it's not only structured like a movie. It's actually literally structured like an Altman movie. The form is stolen from *Nashville*,⁷ e invita il regista a prendersi tutte le libertà necessarie:

For many reasons, I approached Bob [Robert Altman] to do *Angels*, and one of the reasons that he was the only, I mean, quite literally, the only director that I would want to do this film, is that I actually wanted a lot of changing to happen. [...] And I want that, because I want the play to have a separate existence. I don't want the film to be in any way sort of a faithful recording.⁸

All'epoca di questo incontro, organizzato alla vigilia dell'uscita di *Prêt-à-porter* (*Id.*, 1994), Altman sta pensando a due film da far circolare simultaneamente in sala. Quando anche *Kansas City* (*Id.*, 1996) è ormai a buon punto e il progetto di *Angels in America* è stato ripensato per la televisione via cavo, il regista rilascia un'intervista in cui preannuncia alcuni possibili tratti di quell'"Altman al quadrato" che doveva scaturire dalla riappropriazione di un'opera altrui ispirata *ab origine* al proprio lavoro. Altman afferma di voler perseguire uno stile «nitty-gritty and realistic»⁹ e di voler realizzare anche le scene più imponenti in una «unspectacular way»¹⁰ (cioè in modo antihollywoodiano), con trucchi semplici e a vista; immagina una Ethel Rosenberg ossessivamente presente nelle scene incentrate su Roy Cohn, anche laddove non prevista originariamente; infine ipotizza il ricorso a un televisore come filtro per le scene visionarie ambientate in luoghi esotici. Harper avrebbe dunque visto in televisione il suo Antartico, così come Prior i propri antenati e il Paradiso.

Quando, nel 2003, il progetto arriva in porto nella forma di una miniserie televisiva diretta da Mike Nichols, veterano della New Hollywood, l'adattamento si fa più aderente al testo e a quelle scelte "cinematografiche" già operate da Kushner che avevano preoccupato Altman. Nello stendere la

⁵ DAVIDSON 1998, pp. 140-141.

⁶ «It's cinema. On the stage, it became a new way of looking at theater. But then, when we translate that back to film, is that going to be ordinary?» (*ivi*, p. 141).

⁷ *Ivi*, p. 142.

⁸ *Ivi*, p. 139.

⁹ ALTMAN 1997, p. 228.

¹⁰ *Ivi*, p. 229.

sceneggiatura, Kushner opera numerosi tagli (soprattutto a *Perestroika*), ma non introduce modificazioni sostanziali. Sul piano della messinscena, invece, Nichols e lo scenografo John Kasarda si muovono in una direzione più spettacolare. Il loro Paradiso, in particolare, non è costretto entro i confini demistificanti di un televisore, ma fa proprio il respiro scenografico di alcuni ambienti della Villa Adriana, opportunamente ritoccati con l'aggiunta di elementi scenografici posticci: l'arricchimento della messinscena viene tuttavia concepito a partire da spunti reperibili nel testo di Kushner, del quale traduce così visivamente alcune intuizioni cardinali. Per comprendere il senso di tali scelte occorre interrogarsi anzitutto sui significati attribuibili allo scenario inizialmente immaginato da Kushner.

San Francisco vs. New York

Per gli allestimenti teatrali, Kushner raccomandava il ricorso a un «pared-down style of presentation, with minimal scenery and scene shifts done rapidly (no blackouts!)».¹¹ Le didascalie, di conseguenza, non offrono che spunti minimi finalizzati a una messinscena spoglia, di un'essenzialità elisabettiana. Una bara, una scrivania, una radio e una panchina, ad esempio, rappresentano rispettivamente la sinagoga dove si officia il funerale di Sarah Ironson, l'ufficio di Cohn, l'appartamento di Harper e il parco dove discutono Louis e Prior, nelle prime quattro scene dell'opera. Dal punto di vista scenografico, dunque, la miniserie andava completamente inventata.

La didascalia in cui Kushner descrive il Paradiso, tuttavia, è un po' più elaborata:

Prior Walter is in Heaven. He is dressed in prophet robes reminiscent of Charlton Heston's Moses drag in *The Ten Commandments*. He is carrying the Book of the Anti-Migratory Epistle. Heaven looks mostly like San Francisco after the Great 1906 Quake. It has a deserted, derelict feel to it, rubble is strewn everywhere.

Al termine la scena muta e ci si ritrova all'interno della Hall of the Upper Orders. La didascalia ribadisce: «It looks like the San Francisco City Hall, with much cracked plaster». Inoltre, una voce *off* all'inizio della scena 5 esplicita la somiglianza anche agli spettatori («In the Hall of the Continental Principalities; Heaven a City Much Like San Francisco») e lo stesso Prior la fa notare ad Harper, che incontra per le strade del paradiso: «It's supposed to look like San Francisco. [...] Oh but the real San Francisco, on earth, is unspeakably beautiful» (*P* V.2). A differenza di quella terrena, la San Francisco celeste non è stata ricostruita dopo il terremoto, evento coincidente con la partenza di Dio dal Paradiso, causa allegorica delle calamità che hanno segnato la storia del Novecento.

Infine, San Francisco rappresenta anche la matrice del Paradiso immaginato da Belize, che Cohn erroneamente crede una descrizione dell'inferno:

¹¹ KUSHNER 1993, p. 5.

ROY: What's it like? After? [...]

BELIZE: Like San Francisco.

ROY: A city. Good. I was worried... it'd be a garden. I hate that shit.

BELIZE: Mmmm. Big city, overgrown with weeds, but flowering weeds. On every corner a wrecking crew and something new crooked going up catty-corner to that. Windows missing in every edifice like broken teeth, fierce gusts of gritty wind, and a gray high sky full of ravens.

ROY: Isaiah.

BELIZE: Prophet birds, Roy. Piles of trash, but lapidary like rubies and obsidian, and diamond-colored cowspit streamers in the wind. And voting booths.

ROY: And a dragon atop a golden horde.

BELIZE: And everyone in Balenciaga gowns with red corsages, and big dance palaces full of music and lights and racial impurity and gender confusion. (*Roy laughs softly, delighted*) And all the deities are creole, mulatto, brown as mouths of rivers. (*Roy laughs again*) Race, taste and history finally overcome. And you ain't there.

ROY: (*Happily shaking his head "no" in agreement*) And Heaven?

BELIZE: That *was* Heaven, Roy. (P III.4)

Una San Francisco nuovamente decadente ma liberatoria e compensativa per chi, come Belize, appartiene a un incrocio di minoranze spregiate; un contrappasso per chi, come Cohn, ha passato la vita ad opprimere quelle stesse minoranze, pur appartenendovi in parte.

La scelta di San Francisco come *civitas dei*, ribadita con tanta sistematicità dall'autore, assume un chiaro significato politico, soprattutto in contrapposizione a New York, dove si svolge l'azione dell'opera. Presentando *Angels in America* a Londra, Kushner ha dichiarato:

Well, it's about New York, it's where I live and in a certain sense I feel that it's more my community than the San Francisco gay and lesbian community is, though it was commissioned and written for San Francisco. [...] of the place I've been, [San Francisco] it's the most "gay positive" (a stupid expression, but it's true). It's a city where the gay and lesbian community wields an enormous amount of political power, where homophobia is simply no longer acceptable in the general political discourse. That's absolutely not the case in New York, where homophobia can win you elections. [...] It is Oz in a way, it's not real. It's this wonderful city on the western end of a vast nation of homophobes.¹²

¹² JONES 1992, p. 19. In un'occasione successiva, Kushner è tornato sulla questione precisando: «San Francisco, there is no question, is infinitely more civilized and beautiful. But in New York all the problems of modern civilization are there in your face twenty-four hours a day, and it was for a long time the city of the birth of modernism, and then it became the city of the crisis of modernism, and now is the city of the apocalypse» (CUNNINGHAM 1998, p. 71).

Va sottolineato come l'investimento ideologico dell'opera fosse stato esplicitato da Kushner, intellettuale orgogliosamente *engagé*,¹³ in un paratesto soppresso nella miniserie: il sottotitolo *A Gay Fantasia on National Themes* che, parafrasando quello di *Heartbreak House* (*A Fantasia in the Russian Manner on English Themes*) di George B. Shaw,¹⁴ come ha notato lo stesso Kushner, è

one of the most important things about the play, because it announces immediately that it has immense ambition. Of course it's pretentious and of course it's grandiose, but that's part of the fun of it. It's reclaiming something American.¹⁵

Da San Francisco a Villa Adriana

In Paradiso si svolge l'ultimo sogno di Prior, che porta a compimento la serie di visioni nelle quali gli viene progressivamente rivelata la missione cui gli angeli lo hanno destinato. Il sogno chiude anche il cerchio delle vicende, tramite alcuni incontri che rimandano all'inizio di *Millennium Approaches*, ed è suddiviso in quattro scene:

V.2: Prior incontra Harper, che ha trovato il gatto della cui fuga viene data notizia in *M I.4*;

V.5: gli angeli dei continenti discutono fra di loro, mentre ascoltano l'annuncio dell'ormai prossimo disastro nucleare di Chernobyl. Sopraggiungono l'Angelo dell'America e Prior: questi rifiuta il ruolo di profeta e consiglia agli angeli di far causa a Dio per aver abbandonato il Paradiso e l'umanità;

V.6: camminando per le strade del Paradiso, Prior incontra Sarah Ironson e il rabbino che ne aveva officiato il funerale in *M I.1*, e ottiene finalmente un messaggio consolatorio per Louis;

V.7: discendendo dal Paradiso, Prior vede Cohn mentre sta offrendo i suoi servigi a Dio per difenderlo nella causa contro gli angeli: nonostante la colpa manifesta, gli assicura di poter vincere la causa.

Nella serie televisiva rimane soltanto una parte della scena V.5, quella in cui Prior discute con gli angeli. Per quanto non indolori, i tagli operati erano già consigliati dallo stesso Kushner per snellire l'allestimento teatrale in una nota introduttiva del testo pubblicato:

The text can be performed as is, or in a shorter version made by eliminating one or all three of the following passages:

¹³ Tra le sue molte dichiarazioni che ne fanno fede, ci limitiamo alla seguente: «I don't think it's at this point so tired to say: "Well, I just want to be a writer and I don't to be categorized". Who needs that? [...] I want to be thought of as a Jewish writer. I want to be thought of as a gay writer - mostly as a gay writer, because I experience in my life a lot more homophobia than I do anti-Semitism. [...] And I want to be thought of as an American writer, and even a Southern American writer» (CUNNINGHAM 1998, p. 69).

¹⁴ Sulle influenze di Shaw su *Angels in America* cfr. FOSTER 2002.

¹⁵ JONAS 1997, p. 161.

Act Five Scene 5 [...]. The entire introduction to the scene can be eliminated, and the scene can begin with the Angel of America saying "Most August Fellow Principalities, Angels Most High: I regret my absence at this session, I was detained". [...]

Act Five Scenes 6 and 7 can be cut. [...]

The elimination of these passages allows for a more streamlined final act; I feel that some of the fun and complexity of the play is lost as a result.¹⁶

Nella versione televisiva, il radicale ridimensionamento del sogno è compensato da un'introduzione priva di dialoghi nella quale vediamo Prior accedere al paradiso tramite una scala infuocata (fig. 1).¹⁷ Passeggiando assorto, Prior arriva al Canopo della Villa Adriana (fig. 2) e ne costeggia la vasca. Infine, guidato dall'angelo, giunge alle Grandi Terme, al centro delle quali è stato costruito una sorta di altare posticcio, con resti di colonne abbattute dal tempo (fig. 3). A un tavolo, collocato alle spalle dell'altare, siedono gli angeli dei continenti. Dopo la discussione con gli angeli, Prior torna al Canopo, vi si immerge e raggiunge il suo letto d'ospedale.



Fig. 1. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).

¹⁶ KUSHNER 1994, pp. 9-10.

¹⁷ L'immagine rievoca chiaramente il sogno della scala di Giacobbe (*Genesi*, 28: 12-13), che rimanda al ricordo di un'illustrazione biblica (raffigurante Giacobbe in lotta con un angelo) che in *M II.2* Joe dice di aver visto da bambino e di sognare ancora spesso.



Fig. 2. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).

Il Golden Gate incornicia l'intera sequenza, comprendo sullo sfondo dell'inquadratura che la apre (fig. 1) e di nuovo nel campo lunghissimo del Canopo che la chiude (fig. 4): viene così istituito un esplicito collegamento con l'ambientazione originaria della scena e con i suoi significati politici. Allo stesso scopo vengono aggiunte le persone in abiti di inizio secolo incrociate da Prior al Canopo e alcuni elementi scenografici (come l'automobile abbandonata) che rinviano all'originaria ambientazione nella San Francisco del 1906 (nonché al viaggio di Sarah Ironson dalla cui rievocazione prende le mosse l'opera).



Fig. 3. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).



Fig. 4. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).

Villa Adriana rimpiazza dunque i ruderi della San Francisco terremotata, di cui la contaminazione scenografica mantiene tuttavia i segni, in modo che immutati rimangano i significati delle due ambientazioni, apparentemente così distanti tra di loro. Del resto, trattandosi pur sempre di un sogno di Prior, tutto ciò che compare nella sequenza del Paradiso deve essere filtrato attraverso il personaggio

e quindi ricollegato al suo immaginario di omosessuale cresciuto in quella New York che *non è* San Francisco (cioè non è il Paradiso) e dove, come spiega Cohn, «homosexuals are men who in fifteen years of trying cannot get a pissant antidiscrimination bill through City Council» (M I.9). Proprio le contaminazioni scenografiche cui viene sottoposta, oltre a quelle cinematografiche che rendono conto dello stile con cui viene ripresa e sulle quali ci soffermeremo tra breve, testimoniano che Villa Adriana non va intesa qui come luogo della storia bensì come luogo dell'immaginario ad un tempo idealizzato e ideologizzato.

Da un lato, allora, Villa Adriana non può che rimandare al rapporto che legò Adriano al giovane greco Antinoo, morto ventenne nelle acque del Nilo e in seguito divinizzato dall'imperatore, suscitando discussioni tra i contemporanei e stigmatizzazioni da parte della successiva tradizione cristiana.¹⁸ Nonostante il ricordo di questo rapporto non si sia certo smarrito nella modernità (si pensi solo alle *Mémoires d'Hadrien* di Marguerite Yourcenar), rappresenta tuttavia una pista interpretativa piuttosto elitaria se si considera l'ampio pubblico per il quale la serie è stata pensata. Ne fa fede il modo in cui Nichols sente la necessità di esplicitare persino il più semplice rimando a Cocteau nel primo sogno di Prior, facendo leggere al personaggio, prima che si addormenti, un libro che lo riguarda.

A un livello più generale, nella scelta di far sognare Villa Adriana a Prior si può leggere l'evocazione di un luogo e di un tempo di maggior tolleranza in materia sessuale rispetto all'occidente segnato dalla cristianità, e al contempo la derisione del mito della decadenza dell'impero romano in conseguenza dei suoi costumi morali e sessuali. Anche questo riferimento può sembrare peregrino, ma si deve considerare anzitutto la sua diffusione al livello dell'immaginario popolare (grazie anche a letteratura e cinema),¹⁹ e in secondo luogo il fatto che l'opera di Kushner si presenta esplicitamente come una riflessione intesa a smontare i millenarismi rilanciati dalle formazioni discorsive che hanno sovraccaricato culturalmente l'avvento dell'AIDS negli anni Ottanta.²⁰ In questo modo, la leggenda intesa a spiegare in chiave moralistica e su base sessuofobica la caduta dell'Impero romano si offre come termine di paragone e quasi *memento* rispetto al "panico morale" elaborato intorno all'AIDS²¹ e alle sue rappresentazioni.²²

In ogni caso, Villa Adriana diviene strumento di una scelta che potremmo definire a buon titolo contro-culturale e il cui significato può essere colto appieno solo collocandola sullo sfondo della

¹⁸ Cfr. LAMBERT 1984; WILLIAMS 1999, pp. 60-61,

¹⁹ Come nota Kendrick: «It was widely believed (the belief is with us still) that the Roman Empire had fallen on account of internal depravity; monitory analogies with modern corruption had been commonplace since Edward Gibbon's *Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-88)» (KENDRICK 1996, p. 6).

²⁰ Cfr. SONTAG 1992.

²¹ Cfr. THOMPSON 1998.

²² Cfr. WATNEY 1996.

riflessione sulla storia che innerva l'intero dramma e che viene condotta sulla falsariga delle *Tesi di filosofia della storia* di Benjamin.²³ Va ricercato qui il senso più autentico del teatro militante di Kushner: dichiarare l'impossibilità della conservazione, e l'inevitabilità del susseguirsi di ascese e declini, trasformazioni e rivoluzioni, è anzitutto una presa di posizione antirepubblicana e, in particolare, antireaganiana. Non è un caso che a farsi alfieri della stasi siano da un lato colui che sfrutta i suoi contatti perché le cose non cambino, il repubblicano Cohn (nuova incarnazione di Herr Swetts, il diavolo, anche lui malato e stanco, di *A Bright Room Called Day*, opera prima di Kushner), e dall'altro gli angeli che, non avendo alcuna verità da annunciare, si limitano a mendicare la fine del cambiamento.

Alla conservazione invocata dagli angeli - e al Paradiso come museo che si sforza di preservare un passato fatalmente superato dai movimenti della storia - si oppone, da parte di Prior, la rivendicazione di una mobilità consustanziale all'umanità stessa: «We can't just stop. We're not rocks - progress, migration, motion is... modernity. It's *animate*, it's what living things do» (*P V.5*). Del resto, persino le religioni cui si fa riferimento nell'opera sono fondate sul movimento: il rabbino all'inizio elogia il viaggio della nonna di Louis²⁴ e i mormoni rimandano la loro origine al viaggio di una carovana nel west (rievocato dal diorama di *P III.2*). Paradossalmente, anche Joe pensa che, grazie a Reagan, «things are starting to change in the world» (*M I.5*). L'angelo, «a cosmic reactionary» (*P II.2*), vorrebbe che gli uomini smettessero di inventare, spostarsi, mischiare le razze, ma Prior rifiuta di farsi intermediario di una simile richiesta e, agli angeli riuniti in Paradiso, si limita a chiedere «more life» (*P V.5*). A tutto ciò pare alludere, nella miniserie, il fatto che i defunti incontrati da Prior intorno ai resti di Villa Adriana si muovono al rallentatore: gli uomini non possono fare a meno di spostarsi e di viaggiare anche *post mortem* e gli angeli non riescono a imporre una stasi completa nemmeno in Paradiso: la conservazione può solo rallentare e procrastinare un cambiamento che è in sé inevitabile.

Persino l'incapacità di Louis di rimanere accanto a Prior, la necessità di Joe di trasferirsi a Washington e il bisogno di Harper di viaggiare con la fantasia se non in persona²⁵ rimandano all'impossibilità di fissare la realtà, che è anche impossibilità di fissare concetti, convenzioni e valori, cioè tutti i prodotti della cultura. Linguaggio incluso: l'equivoco che rende faticoso per Prior spiegare ai suoi antenati perché «he hasn't got a family» (*M II.1*) è squisitamente linguistico ma riassume secoli di oscillazioni nell'elaborazione culturale, sociale, medica e giuridica dell'omosessualità. È, dunque, un modo di smascherare infine quella «crisi tra la Morale e la Natura, dando all'una la cauzione dell'altra»

²³ Sull'influenza di Benjamin in *Angels in America* cfr. SAVRAN 1995 e McNULTY 1996.

²⁴ «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» (*M I.1*).

²⁵ Guidata da Mr. Lies, che decanta le meraviglie della mobilità: «It's the price of rootlessness. Motion sickness. The only cure: to keep moving» (*M I.3*).

mediante la quale «si moralizza la Natura, si finge di confondere l'ordine politico con l'ordine naturale e si conclude decretando immorale tutto ciò che contesta le leggi strutturali della società che si ha il compito di difendere».²⁶



Fig. 5. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).



Fig. 6. Michael Powell, *A Matter of Life and Death* (1946).

«Very Greco-Roman»

L'aldilà di Prior, sospeso su una nuvola fluttuante sopra San Francisco, e con le fattezze pagane di una villa costruita da un imperatore che ha divinizzato il proprio amato, assomiglia dunque decisamente più all'Olimpo pagano che al Paradiso cristiano: gli angeli vi sembrano quasi ospitati per puro accidente. L'ironia sottesa a questa rappresentazione del Paradiso può essere colta appieno solo volgendo lo sguardo alle modalità della messinscena.

Il dato più evidente è rappresentato dal ricorso al bianco e nero, tranne che per la parte che si svolge all'interno delle Grandi Terme: appena Prior vi accede, si passa gradualmente e rapidamente al colore. Queste scelte costituiscono un chiaro rimando al film *A Matter of Life and Death* (*Scala al Paradiso*, 1946),²⁷ nel quale, contrapponendo un Paradiso in bianco e nero a un mondo terreno in Technicolor, Powell e Pressburger si erano proposti di ribaltare la consuetudine di ricorrere al colore per caratterizzare le immagini in senso fantastico e irreali, in antitesi con il bianco e nero riservato alla più

²⁶ BARTHES 2002, p. 130. Da questo punto di vista, è di particolare significato l'oscillazione del concetto di famiglia (dal cui declino l'opera prende le mosse), polarizzata tra la «Familia» (M IV.2) mafiosa di Cohn e la famiglia «in the larger sense» (M III.1) di Prior 2. In entrambi i casi si tratta di concetti politici che non hanno nulla di naturale: giochi di potere, appoggi e contatti nel primo caso, politiche razziali (contare o non contare i «bastardi») nel secondo.

²⁷ Il rimando è stato probabilmente suggerito dalle numerose analogie tra il film e *Angels in America*: entrambi ritraggono il Paradiso come una copia imperfetta della burocrazia terrena (l'infinita teoria di angeli indaffarati dietro alle loro scrivanie che Prior intravede a lato delle Grandi Terme ricorda l'altrettanto sterminata serie di ali pronte per i nuovi inquilini del Paradiso: figg. 5-6), utilizzano l'aldilà più per una riflessione sulla storia umana che per meditazioni escatologiche e hanno l'ambizione di disegnare una sognante «fantasia su temi nazionali» (cfr. CHRISTIE 2000, pp. 64 sgg.) nella quale il protagonista si trova a dover perorare la propria causa, che consiste in buona sostanza nel chiedere «più vita» agli angeli (che nel film di Powell si riuniscono in un tribunale che richiama un anfiteatro antico - fig. 7 - nonostante la parvenza futuristica del *décor*).

prosaica realtà.²⁸ Una scelta che implica anche una preferenza vicina a quella di Kushner: la celebre battuta del Conductor 71 appena sceso dal Paradiso («One is starved for Technicolor up there») non lascia dubbi su quale dei due mondi riscuota i favori di Powell e Pressburger. Per quanto mantenga una sua parte di fascino, il loro Paradiso è pur sempre il regno della morte.

Come in *A Matter of Life and Death*, anche in *Angels in America* il colore appartiene al mondo dei vivi, sicché all'inizio della sequenza in Paradiso solo il Golden Gate e la tunica di Prior sono a colori. E come nel film di Powell, l'incontro decisivo per risolvere la diatriba che oppone mondo terreno e aldilà è girato a colori (cui si trapassa gradualmente dal monocromo): è il momento in cui i due mondi si incontrano e il primo ha la meglio sul secondo.

Internamente alla miniserie, invece, occorre tenere presente un ulteriore rimando al primo sogno di Prior, quello in cui aveva incontrato Harper. La scena anche in questo caso muta profondamente rispetto all'originale, che prevedeva semplicemente uno specchio per truccarsi davanti al quale sedeva Prior. Nichols e Kasarda immaginano invece un corridoio illuminato da candelabri retti da braccia umane - omaggio, nuovamente sospeso tra bianco e nero e colore, a *La Belle et la Bête* (*La bella e la bestia*, 1946) di Jean Cocteau - che conduce a un'ampia struttura a pianta centrale: si tratta del Pantheon, dal cui oculo piove a terra la prima piuma dell'angelo.

In entrambi i sogni di Prior monumenti dell'epoca di Adriano vengono contaminati con rimandi a film sognanti e visionari dell'immediato dopoguerra:²⁹ ne scaturisce un'ironia che, pur non annullando

²⁸ Cfr. CHRISTIE 2003, pp. 129-130. Il modello più noto dello schema estetico che viene qui ribaltato è offerto ovviamente da *The Wizard of Oz* (*Il mago di Oz*, 1939)

²⁹ La scelta di opere collocabili nel delicato momento di passaggio tra la chiusura delle atrocità naziste e l'avvio della Guerra Fredda (che da MacCarthy porta a Reagan, attraverso Cohn, che del primo fu braccio destro, del secondo alleato) può non essere casuale se si considera come Kushner avesse già istituito polemicamente una forte continuità tra questi due momenti cruciali della storia del Novecento in *A Bright Room Called Day*, mediante un paragone fra Hitler e Reagan, determinato dall'indifferenza del secondo nei confronti dell'epidemia di AIDS. L'azione dell'opera, collocata sullo sfondo degli ultimi mesi della Berlino di Weimar, viene talora interrotta e commentata da Zillah, una newyorkese dei nostri giorni non certo avvezza all'uso di eufemismi: «Just because a certain ex-actor-turned-President who shall go nameless sat idly by all watched tens of thousands die of a plague and he couldn't even bother to say he felt bad about it, much less try to help, does this mean he merits comparison to a certain fascist-dictator anti-Semitic mass-murdering psychopath who shall also remain nameless? OF COURSE NOT! [...] REAGAN EQUALS HITLER!» (KUSHNER 1994b, p. 71). Sulle polemiche suscitate da questo paragone Kushner è intervenuto nella postfazione all'edizione a stampa, nella quale, tra l'altro, scrive: «And while I am wary of a tendency, given the absence of God, to substitute the judgment of History for the judgment of Heaven, I believe that History will judge Reagan and Bush harshly; not occupying the same circle of Hell as Hitler, but numbered among the damned. Certainly they'll be numbered among the worst Presidents this country has had - and we have had some stinkers» (*ivi*, p. 178). In un'intervista aveva nel frattempo spiegato: «I firmly believe in using the Holocaust model, promiscuously. I think we should be very liberal with likening people to Nazis. I wrote a play about this. I think that the worst thing you can do to any historical event is to turn it into some kind of magic moment that happened for a metaphysical reason that doesn't have anything to do with the materialist conditions of history. The Holocaust has become the paradigm of human evil, and then we turn and say there was nothing like it before in history and nothing will be like it in the future. For the people who went through it, it's understandable to say that. But it's also a terrible mistake. Milosevic is a Nazi and Ronald Reagan is a Nazi. This is not to say that Reagan walks around in a black uniform. But he cynically manipulated an issue and allowed the situation to become more dangerous. I think the indifference the West has shown to AIDS in developing countries is genocidal» (PACHECO 1993, p. 54).

il potenziale epico dell'opera, ne circoscrive le ambizioni, contribuendo al contempo a demistificare l'apparato escatologico (si pensi a come Prior commenta l'apparizione dell'angelo esclamando: «*Very Steven Spielberg*», *M* III.7). Apparato messo in campo non certo con l'intenzione di condurre una riflessione metafisica, ma piuttosto al fine di smontare i rinnovati millenarismi associati all'avvento dell'AIDS, con tutto il loro portato di recrudescente omofobia. Introducendo l'edizione a stampa di *Perestroika*, Kushner annota:

Perestroika is essentially a comedy, in that issues are resolved, mostly peaceably, growth takes place and loss is, to a certain degree, countenanced. But it's not a farce; all this happens only through a terrific amount of struggle, and the stakes are high. The angel, the scenes in Heaven, Prior's prophet scenes are not lapses into some sort of elbow-in-the-ribs playing style. The angels is immensely august, serious and dangerously powerful *always*, and Prior is running for his life, sick, scared and alone. Every moment must be played for its reality, the terms always life and death; only then will the comedy emerge.³⁰

La serietà e la complessità dei problemi affrontati dall'opera rende necessario non depauperare i personaggi della loro parte di dramma. Tuttavia, l'ironia attraversa e contamina ogni scena, con una sistematicità tale da dover essere considerata parte integrante della poetica dell'autore, quale emerge ad esempio da questa dichiarazione:

If the great antecedent form of gay theater was theater of the ridiculous, then the new theater that... all of us who are lesbian and gay and working in theater now are creating is something that I'm calling "theater of the fabulous". [...] one of the things about fabulousness is that there's an issue of investiture, that you become powerful because you believe yourself to be. [...] There's an amazing thing that all oppressed people do, whether they're victims of racism or misogyny or homophobia or anti-Semitism. I think that there is a way in which people take hatred and transform it into some kind of a style that is profoundly moving to me because it shows people's enormous capacity, or the enormous power of the imagination to transform suffering into something powerful and great. For Jews, it's called *menschlikeit* and for African Americans it used to be called *soul* and now I think for younger African Americans it's called *badness*, and for gay people it's *fabulousness*. There's a quality. [...] It comes from suffering and having survived the worst that the world can throw to you.³¹

Questo "teatro del favoloso" rimanda chiaramente al controverso concetto di *camp*, sottofondo costante di *Angels in America*. Nonostante la centralità che ha conosciuto nella discussione estetica del secolo scorso, il *camp* rappresenta una categoria ancora confusa (senza contare che da noi non ha mai conosciuto corso significativo), soprattutto perché basata sulla mistica di una "sensibilità" sfuggente a

³⁰ KUSHNER 1994, p. 8.

³¹ CUNNINGHAM 1998, pp. 74-75.

qualsiasi codificazione. Persino la riflessione stessa sul camp ha preso le mosse, un po' paradossalmente, dalla convinzione che sia impossibile offrirne una descrizione rigorosa, preferendo invece fare generoso ricorso ad assiomi, ossimori e paradossi.³²

Qui basta richiamare due aspetti fondamentali sui quali, al di là delle discussioni aperte su sfumature e interpretazioni, i teorici (e, ormai, gli storici) del camp sono sostanzialmente concordi: da un lato il suo collocarsi all'incrocio tra serietà e ironia (quando non aperta parodia),³³ dall'altro il suo legame profondo (ancorché secondo alcuni nient'affatto esclusivo) con la cultura omosessuale sviluppatasi da Oscar Wilde in avanti.

Già Christopher Isherwood, nel tentare una prima elaborazione del concetto, notava che il vero camp ha sempre un fondamento molto serio; non si può far del camp su una cosa che non si prende sul serio. Non è prendersi gioco di essa; no, è farne un gioco. Si tratta di esprimere ciò che è fundamentalmente serio in termini di umorismo, di artificio, di eleganza.³⁴

Anche Susan Sontag, che ha imposto il camp al centro della discussione estetica degli anni Sessanta (tanto che è stato poi legato a filo doppio con la pop art), notava che il «*camp* è l'antitesi della tragedia. C'è serietà nel camp [...] e spesso c'è anche pathos. Anche lo straziante è tra le tonalità del *camp* [...]. Ma non c'è mai, assolutamente mai, tragedia» e questo perché «l'essenza del *camp* è di detronizzare la serietà. Il camp è scherzoso, antiserio. Più precisamente, implica un nuovo rapporto, più complesso, con la "serietà". Si può essere seri sulle cose frivole e frivoli sulle cose serie».³⁵

Dove Sontag sbagliava era nel considerare il camp una forma di sensibilità «disimpegnata e spoliticizzata».³⁶ Il camp non è solo una forma di esercizio estetico soggettivo, è anche (quanto meno in molte sue espressioni) uno strumento che, con gradi variabili di consapevolezza, è servito a disattivare il potenziale repressivo di certi prodotti culturali e di certi elementi dell'immaginario denunciandone i condizionamenti ideologici. Il camp è dunque un modo per forzare i testi a dire ciò che tacciono ma che li ha plasmati e li permea, ed un modo di eleggersi destinatari di un testo rivolto a tutt'altri fruitori ideali. Con una sorta di ossimoro, si potrebbe dire che è una forma di *uso interpretativo* del testo, ma il paradosso non è poi così estremo se già Umberto Eco, pensando a certe riscritture borgesiane, quando formulava la distinzione tra uso e interpretazione poteva scrivere: «Naturalmente si può dare, oltre che una pratica, una estetica dell'uso libero, aberrante, desiderante e malizioso, dei testi. [...] E che poi [...]

³² Per un inquadramento storico-critico del camp cfr. CLETO 1999.

³³ Cfr. MEYER 1994, pp. 9-10.

³⁴ ISHERWOOD 2008, p. 246.

³⁵ SONTAG 1998, pp. 386-387.

³⁶ *Ivi*, p. 372. In direzione contraria si muovono, tra gli altri, DYER 1977 e BABUSCIO 1980 mentre in aperta polemica con Sontag si pongono i saggi contenuti in MEYER 1994b. Per una discussione di queste polemiche cfr. CLETO 1999, pp. 16-22.

si addivenga a far critica del testo d'origine, o a scoprirne possibilità e valenze nascoste - questo è ovvio, nulla è più rivelativo di un caricatura proprio perché sembra, ma non è, l'oggetto caricaturato». ³⁷

Per vari aspetti, i processi attivati dal camp ricordano quelli all'opera nel carnevale analizzato da Bachtin, e in particolare l'«abbassamento», cioè «il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità». ³⁸ Come intendere altrimenti l'occhiata che Prior, camminando lungo la vasca del Canopo, non manca di gettare al retro di una statua (fig. 8)? O il fatto che l'aldilà si manifesti sotto forma di un chiassoso angelo ninfomane che non riesce a convincere Prior a conformarsi alla sua parte, ma in compenso gli procura un orgasmo? ³⁹ L'abbassamento è precisamente ciò che consente a Prior di non soccombere all'imponente apparato scenografico messo in piedi dall'angelo per impressionarlo e incutergli timore così da indurlo ad accettare il suo ruolo di profeta. È, appunto, una forma di resistenza all'oppressione.



Fig. 7. Michael Powell, *A Matter of Life and Death* (1946).

Fig. 8. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).

Si potrebbe rileggere allora in questa chiave - sempre tenendo conto che siamo di fronte a un sogno del personaggio Prior - anche l'eventuale riferimento al rapporto fra Adriano e Antinoo, come a una forma "quintessenziale" (come avrebbe detto Isherwood) di camp, date le sue derive iperboliche consistenti non solo nella divinizzazione di Antinoo (che può suggerire un'ulteriore sfumatura

³⁷ ECO 1994, p. 59.

³⁸ BACHTIN 1977, p. 25. Tale vicinanza, notata da vari studiosi, è efficacemente riassunta da Fabio Cleto quando sottolinea che «the two share hierarchy inversion, mocking paradoxicality, sexual punning and innuendos, and - most significantly - a complex and multilayered power relationship between the dominant and the subordinate (or deviant), and finally the whole problem of how far a "licensed" release can effectively be transgressive or subversive» (CLETO 1999, p. 32.).

³⁹ Il titolo stesso ("Heaven, I'm in Heaven") del V atto di *Perestroika* (occupato in gran parte dalle scene in Paradiso) equipara - e quindi abbassa, nuovamente attraverso il cinema - l'esperienza del Paradiso a quella, metaforica e del tutto terrena, della felicità amorosa tramite la citazione del verso più celebre di *Cheek to Cheek*, la canzone di Irving Berlin cantata da Fred Astaire in *Top Hat* (*Cappello a cilindro*, 1935) di Mark Sandrich.

interpretativa per il ricorso al Pantheon), ma anche nella compulsione con cui Adriano ha fatto rappresentare le fattezze di Antinoo in un numero inusitato di sculture.



Fig. 9. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).



Fig. 10. Mike Nichols, *Angels in America* (2003).

Un'ultima osservazione può essere indotta dal carattere teatrale e performativo consustanziale al camp⁴⁰ (anche in questo caso foriero di implicazioni politiche),⁴¹ che ha trovato la sua incarnazione emblematica nel travestimento della *drag queen* nell'atto di imitare un'icona dello *star system* sovraccaricandone i tratti,⁴² ad un tempo per parodia e per ammirazione. È il mestiere che hanno praticato per qualche tempo Belize e Prior, il che spiega perché quest'ultimo immagini che, nel mezzo del suo Paradiso/Villa Adriana, vi sia un teatro: nelle inquadrature del Teatro Marittimo, ripreso dalla scala che porta alla Biblioteca Greca, lo scenografo aggiunge un cartello con sopra scritto "STAGE ENTRANCE" e una freccia (fig. 9) che rimanda all'ingresso di un teatro (fig. 10) il cui nome ("Orpheum", inciso sopra un arco e su un'insegna crollata a terra) fa riecheggiare il viaggio di Prior nell'aldilà di ulteriori suggestioni mitologiche (con la particolarità che è la propria vita che deve riscattare con il suo eloquio).

⁴⁰ Cui rinviano i sedimenti cinematografici dell'immaginario di Prior, che si rifà a testi sovraccarichi nello stile, come nel caso della vena surreale di Cocteau, o nel contenuto, come nel caso di *Sunset Boulevard* (*Viale del tramonto*, 1950, di Billy Wilder), citato da Prior all'inizio del suo primo sogno, quando si traveste da Gloria Swanson facendo il verso a un'attrice che faceva a sua volta il verso a una star incapace di fare i conti con la propria decadenza. In altri casi, Prior ricicla frammenti prelevati dai generi hollywoodiani che più flirtano con il kitsch: la tunica con cui accede al Paradiso proviene dal kolossal *The Ten Commandments* (*I dieci comandamenti*, 1956, di Cecil B. DeMille); i versi con cui cerca di esorcizzare i fantasmi degli antenati appartengono al musical *My Fair Lady* (*Id.*, 1964, di George Cukor).

⁴¹ In quest'ottica andrebbe considerata anche l'idea di far recitare più ruoli agli stessi attori, e soprattutto la scelta di far recitare ad alcune attrici anche ruoli maschili. Se «ciascuna star mostra come si possa interpretare una determinata rappresentazione della femminilità» (ROSS 2008, p. 462), lo stesso si potrebbe dire della maschilità, e il travestimento eleva questo processo all'ennesima potenza, tanto più nel momento in cui la recitazione eserciti il suo intento decostruttivo tramite un incrocio di *gender*. Nella miniserie rimane uno solo di questi ruoli, quello del rabbino interpretato da Meryl Streep, la quale veste anche i panni di Hannah, di Ethel Rosenberg e di uno degli angeli del Paradiso. Nella versione teatrale la stessa attrice interpreta anche Henry, il medico di Cohn (parte affidata da Nichols ad un altro attore) e il bolscevico Prelapsarianov, personaggio soppresso nella riduzione televisiva e che nella versione teatrale apre *Perestroika*. Analogamente, a teatro l'interprete di Harper dà vita anche a Martin Heller, il politico che cena con Cohn e Joe (parte assegnata ad un attore differente nella serie televisiva). Viceversa, l'interprete di Louis incarna anche Sarah Ironson, quando Prior la incontra in Paradiso (come si è già visto, la scena è fra quelle eliminate nella versione televisiva).

⁴² Cfr. BABUSCIO 1980, pp. 44-47.

È altresì significativo che sia Prior sia Belize siano *ex drag queen*. Lo stesso Prior si traveste una sola volta, in tutta l'opera, all'inizio del sogno ambientato nel Pantheon, ma subito demistifica il suo tentativo di fare ironia come inadeguato alle circostanze, recuperando tuttavia ancora quella stessa ironia nel dialogo con Harper immediatamente successivo. Il camp classico ha fatto il suo tempo e il "teatro della favolosità" non ne rappresenta una semplice permutazione, bensì una revisione politicamente più conscia, aggiornata a un'epoca che non si limita a rilanciare antiche sfide ma ne pone di nuove e richiede strumenti differenti per essere affrontata.

Prior e Belize incarnano, soprattutto nei confronti della seriosità fumosa e autoconsolatoria di Louis, questo spirito di sovversione ironica e affettatamente teatrale. Pensiamo a come Belize denunci con il suo sarcasmo il razzismo depositato al fondo delle riflessioni di Louis in *M III.2*, oppure a come Prior mortifichi le ambiziose meditazioni sulla giustizia del fidanzato (peraltro parafrasando il saluto dei gladiatori): «I like this; very zen; it's... reassuringly incomprehensible and useless. We who are about to die thank you» (*M I.8*). Quando poi Louis, nella stessa scena, espone la sua idea di aldilà («Jews don't have any clear textual guide to the afterlife; even if that it exists. I don't think much about it. I see it as a perpetual rainy Thursday afternoon in March. Dead leaves»), Prior la deride chiosando: «Very Greco-Roman». Una freddura che può aver fornito lo spunto sia per il ripensamento scenografico del Paradiso (si pensi alle inquadrature autunnali del Canopo), sia per lo stile con cui vengono utilizzati i monumenti adrianei. Soprattutto, il sogno di Prior, appropriandosi dell'immaginario di Louis anziché di quello di Belize (come accadeva invece nell'originale con l'identificazione tra San Francisco e Paradiso), rappresenta un'ulteriore beffa ai danni di Louis. Questi, infatti, vorrebbe essere l'eletto per saldare i conti con un retaggio religioso non scelto che si ostina a non compiacerlo in niente: oltre a non giustificare la sua paura della malattia, non gli offre nemmeno una visione rassicurante dell'aldilà. Ma il vero problema è che Louis si prende troppo sul serio: il suo aldilà potrà essere già «molto greco-romano», ma non è certo "favoloso" come la Villa Adriana immaginata da Prior.

Mauro Giori

mauro.giori@guest.unimi.it

Abbreviazioni bibliografiche

ALTMAN 1997

R. Altman, *On Filming Angels*, in D.R Geis. - S.F. Kruger (a cura di), *Approaching the Millennium. Essays on Angels in America*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1997, pp. 227-233 (registrata il 20 novembre 1995).

BABUSCIO 1980²

J. Babuscio, *Camp and the Gay Sensibility*, in R. Dyer (a cura di), *Gays & Film*, London, BFI, 1980, pp. 40-57 (prima ed.: 1977).

BACHTIN 1977

M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1977 (ed. or.: *Tvorčestvo Fransua Rablè i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i renesansa*, Moskva, Chudožestvennaja Literatura, 1965).

BARTHES 1994

R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1994 (ed. or.: *Mythologies*, Paris, Ed. du Seuil, 1957).

CHRISTIE 2000

J. Christie, *A Matter of Life and Death*, London, BFI, 2000.

CHRISTIE 2003

J. Christie, *Powell and Pressburger*, in D. Lazar (a cura di), *Michael Powell Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi, 2003, pp. 105-133 (incontro registrato il 28 luglio 1985).

CLETO 1999

F. Cleto, *Introduction: Queering the Camp*, in F. Cleto (a cura di), *Camp. Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1999.

CUNNINGHAM 1998

M. Cunningham, *Thinking about Fabulousness*, in R. Vorlicky (a cura di), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, pp. 62-76 (intervista registrata il 24 febbraio 1994).

DAVIDSON 1998

G. Davidson, *A Conversation with Tony Kushner and Robert Altman*, in R. Vorlicky (a cura di), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, pp. 128-147 (incontro registrato il 5 dicembre 1994).

DYER 1977

R. Dyer, *It's Being so Camp as Keeps Us Going*, in "The Body Politic" 36 (September 1977), (ora ripubblicato in: R. Dyer, *The Culture of Queers*, London/New York, Routledge, 2002, pp. 49-62).

ECO 1994

U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1994 (prima ed.: 1979).

FISHER 2002

J. Fisher, *The Theater of Tony Kushner. Living Past Hope*, London/New York, Routledge, 2002.

FOSTER 2002

V.A. Foster, *Anxieties and Influences. The Presence of Shaw in Kushner's Angels in America*, in "SHAW. The Annual of Bernard Shaw Studies" 22 (2002), pp. 171-183.

ISHERWOOD 2008

C. Isherwood, *Il mondo di sera*, in F. Cleto (a cura di), *PopCamp*, Milano, Marcos y Marcos, 2008 (ed. or.: *The World in the Evening*, New York, Random House, 1954).

JONAS 1997

S. Jonas, *Tony Kushner's Angels*, in S. Jonas S. - M. Lupu - G. Proehl (a cura di), *Dramaturgy in American Theater. A Source Book*, New York, Harcourt Brace, 1997, (ora ripubblicato in: R. Vorlicky [a cura di], *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, pp. 157-169).

JONES 1992

A.M. Jones, *Tony Kushner at the Royal National Theatre of Great Britain*, in "Platform Papers" 2 (1992), (ora ripubblicato in: R. Vorlicky [a cura di], *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, pp. 18-29).

KENDRICK 1996²

W. Kendrick, *The Secret Museum. Pornography in Modern Culture*, Berkeley, University of California Press, 1996 (prima ed.: 1987).

KUSHNER 1993

T. Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part One: Millennium Approaches*, New York, Theatre Communications Group, 1993.

KUSHNER 1994

T. Kushner, *Angels in America. A Gay Fantasia on National Themes. Part Two: Perestroika*, New York, Theatre Communications Group, 1994.

KUSHNER 1994b

T. Kushner, *A Bright Room Called Day*, New York, Theatre Communications Group, 1994.

LAMBERT 1984

R. Lambert, *Beloved and God. The Story of Hadrian and Antinous*, New York, Viking, 1984.

McNULTY 1996

C. McNulty, *Angels in America: Tony Kushner's Theses on the Philosophy of History*, in "Modern Drama" 39, 1 (Spring 1996), (ora ripubblicato in: H. Bloom [a cura di], *Tony Kushner*, Philadelphia, Chelsea House, 2005, pp. 43-57).

MEYER 1994

M. Meyer, *Introduction. Reclaiming the Discourse of Camp*, in MEYER 1994b.

MEYER 1994b

M. Meyer (a cura di), *The Politics and Poetics of Camp*, London/New York, Routledge, 1994.

MONTGOMERY 1998

B. Montgomery, *Angels in America as Medieval Mystery*, in "Modern Drama" 41, 4 (Winter 1998), (ora ripubblicato in: H. Bloom [a cura di], *Tony Kushner*, Philadelphia, Chelsea House, 2005, pp. 123-134).

PACHECO 1993

P.R. Pacheco, *AIDS, Angels, Activism, and Sex in the Nineties*, in "Body Positive" 4 (September 1993), (ora ripubblicato in: R. Vorlicky [a cura di], *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, pp. 51-61).

ROSE 1998

C. Rose, *Tony, Tonys, and Television*, in R. Vorlicky (a cura di), *Tony Kushner in Conversation*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1998, pp. 44-50 (intervista trasmessa da Channel 13 il 10 maggio 1993).

ROSS 2008

A. Ross, *Usi del camp*, in F. Cleto (a cura di), *PopCamp*, Milano, Marcos y Marcos, 2008 (ed. or.: *Uses of Camp*, in "Yale Journal of Criticism", 2, 2 [1988], pp. 1-24).

SAVRAN 1995

D. Savran, *Ambivalence, Utopia, and a Queer Sort of Materialism: How Angels in America Reconstructs the Nation*, in "Theatre Journal" 47, 2, (May 1995), pp. 207-227.

SONTAG 1992

S. Sontags, *Malattia come metafora. Aids e cancro*, Torino, Einaudi, 1992 (ed. or.: *Aids and Its Metaphor*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1989).

SONTAG 1998

S. Sontags, *Note su "Camp"*, in S. Sontag, *Contro l'interpretazione*, Milano, Mondadori, 1998, pp. 369-393 (ed. or.: *Notes on "Camp"*, in "Partisan Review" 31, 4, Fall 1964, pp. 515-530).

THOMPSON 1998

K. Thompson, *Moral Panics*, London/New York, Routledge, 1998.

WATNEY 1996³

S. Watney, *Policing Desire. Pornography, AIDS and the Media*, Minneapolis, Minnesota University Press, 1996 (prima ed.: 1987).

WILLIAMS 1999

C.A. Williams, *Roman Homosexuality. Ideologies of Masculinity in Classical Antiquity*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1999.