

AIO



Carlos Morton

# Johnny Tenorio

*a cura di*

Elena Errico

*Contributi di*

Elena Errico

Francisco A. Lomelí

Laura Sanfelici

Roberto Trovato





Aracne editrice

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

Copyright © MMXX  
Giacchino Onorati editore S.r.l. – unipersonale

[www.giacchinoonoratieditore.it](http://www.giacchinoonoratieditore.it)  
[info@giacchinoonoratieditore.it](mailto:info@giacchinoonoratieditore.it)

via Vittorio Veneto, 20  
00020 Canterano (RM)  
(06) 4551463

ISBN 978-88-255-3016-2

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: aprile 2020

# Indice

- 7 Prologo. Don Juan Tenorio attraversa ancora frontiere  
*Francisco A. Lomeli*

## Parte I **Johnny Tenorio**

- 13 Introduzione. Carlos Morton: un drammaturgo meticcio  
*Elena Errico*
- 29 *Johnny Tenorio*  
*Carlos Morton*

## Parte II **Studi su Johnny Tenorio**

- 51 La figura di don Giovanni nella tradizione teatrale e l'uso originale  
che ne fa Carlos Morton in *Johnny Tenorio*  
*Roberto Trovato*
- 73 «È il nostro amante, fratello, padre e figlio. Per questo diciamo, *¡que  
viva!*». Un'analisi stilistico-pragmatica della versione mortoniana  
del *Don Juan* di Zorrilla  
*Laura Sanfelici*
- 87 Bibliografia su Carlos Morton



## Don Juan Tenorio attraversa ancora frontiere

FRANCISCO A. LOMELÍ\*

(trad. it. di E. Errico)

Don Juan Tenorio ricompare come personaggio, mito e leggenda in una versione chicana della frontiera tra Messico e Stati Uniti grazie al drammaturgo Carlos Morton<sup>1</sup>, in *Johnny Tenorio* (1983)<sup>2</sup>. Come personaggio archetipico della letteratura universale, don Giovanni ha potuto attraversare epoche, nazioni e riconfigurazioni. Il fascino del personaggio nasce dalla sua sfida elusiva alle convenzioni del decoro sociale, ma anche dalla capacità di toccare sensibilità profonde in bilico tra lecito e illecito. Creato per la prima volta da Tirso de Molina nel 1625, con il dramma barocco di forte risonanza *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, fu adottato e reinterpretato da altri in epoche successive. Ad esempio, troviamo *Dom Juan ou le Festin de Pierre* (1665) di Jean-Baptiste Poquelin (noto come Molière), *The Libertine* (1675) di Thomas Shadwell, l'opera *Don Giovanni* (1787) di Wolfgang Amadeus Mozart, *Don Juan* (1819-1824) di Lord Byron, *Don Juan de Marana* (1836) di Alexandre Dumas, *Don Juan Tenorio* (1844) di José Zorrilla y Moral, *Man and Superman* (1903) di George Bernard Shaw, *The Joker of Seville* (1975) di Derek Walcott, e ora *Johnny Tenorio* di Carlos Morton come discendente letterario contemporaneo<sup>3</sup>.

\* University of California, Santa Barbara.

1. Carlos Morton (Chicago, 1947) è autore di numerose opere teatrali, molte delle quali satire, e di un libretto per opera (*Esperanza*, 2000, in *Dreaming on a Sunday in the Alameda and other Plays*, Norman: University of Oklahoma Press, 2004, pp. 125-175). Fra le sue *pièce* ricordiamo *El jardín* (1975), *The Many Deaths of Danny Rosales* (1977), *Pancho Diablo* (1984), *The Miser of Mexico* (1989), *Rancho Hollywood* (1991), *The Savior* (1993) e più recentemente *Trumpus Caesar* (2017). Per un elenco completo delle opere pubblicate dal drammaturgo, cfr. la bibliografia in fondo al volume [N.d.C].

2. C. MORTON, *Johnny Tenorio*, Houston, Players Press, 1983. Questa edizione (d'ora in avanti CM) è il testo di partenza della traduzione pubblicata nel volume [N.d.C].

3. TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, Madrid: Cátedra, 2015 (ed. or. 1630); MOLIÈRE, *Dom Juan ou le Festin de Pierre*, Paris: Stvpress, 2013 (ed. or. 1665); LORD G.G. BYRON, *Don Juan*, London: Penguin Classics, 2004 (ed. or. 1819); T. SHADWELL, *The Libertine*, New York: Garland, 1987 (ed. or. 1675), A. DUMAS, *Don Juan de Marana u la chute d'un ange*, Paris: Marchant,

*Johnny Tenorio* ha suscitato un notevole interesse a livello nazionale e internazionale, che ha dato luogo a numerose messe in scena e letture dell'opera in tutti gli Stati Uniti (Dallas, San Antonio, Austin, San Diego e Ithaca), in Messico, Francia, Germania, Spagna e Italia. La *pièce* è stata inoltre allestita da diverse compagnie di teatro universitario e comunitario in Texas e California. La sua prima rappresentazione, nel 1983, coincise con la fase di rinascita del popolo *chicano* che, proprio in quel momento, cercava di rivitalizzare antiche pratiche culturali come la commemorazione del *Día de Muertos* il 2 di novembre, fino ad allora considerata una ricorrenza esclusivamente messicana. Morton ritorna alle fonti della tradizione popolare di Don Juan, ma si ispira anche ai suoi precedenti letterari. Senza dubbio, l'opera ebbe un notevole impatto culturale, richiamando l'attenzione su quel personaggio libertino, sicuro di sé, ingegnoso, volubile, abile nella retorica e per nulla timoroso della morte, né delle convenzioni sociali. In altre parole, Johnny emerge perché riesce a essere se stesso, in grado di imporsi a chiunque, soprattutto alle donne, ed attira l'invidia maschile per essere un macho impunito. Ha qualcosa del *pícaro*, ma allo stesso tempo anche dell'eroe e dell'antieroe.

*Johnny Tenorio*, pur presentando molte similitudini tematiche con l'opera di Tirso de Molina, sembra più vicino al dramma di Zorrilla per il collegamento che si instaura con il *Día de Muertos*. Se il primo Don Juan nasce come simbolo della moralità barocca, in Zorrilla si crea un personaggio romantico che si sente diverso dagli altri, che ne fa di cotte e di crude, e il suo percorso nella modernità, secondo Morton, viene valutato nella misura in cui pone freno a un machismo sfrenato. Johnny commette molti dei peccati degli altri don Juan, cioè inganna le donne, uccide uomini e compie trasgressioni di ogni tipo. Ma l'opera *chicana* si allontana dal protagonista borghese per presentare un personaggio di estrazione popolare o sottoproletaria che guarda la società dal basso verso l'alto. *Johnny Tenorio* spiega infatti che le sue vicende hanno origine nella sua infanzia: il vissuto dell'abbandono con la morte della madre alla nascita di Johnny e ancora la maledizione dell'abbandono quando il padre si unisce con un'altra donna. Entrambi i traumi costringono Johnny a sopravvivere da solo. Nonostante ciò, scopriamo un altro fattore cruciale nel suo sviluppo personale, dal momento che lui stesso, da giovane, fu vittima di bullismo e razzismo. In virtù di tutto questo guardiamo a Johnny con più compassione e arriviamo a comprendere che molta della sua condotta, pur non impeccabile, è una forma di compensazione per la sua sorte di emarginato. Diviene così arrogante e donnaiolo da poter vantare



centinaia di conquiste. Si burla anche dei defunti e arriva a diffidare di Dio. L'opera funge da monito sulla necessità di cambiare prima che sia troppo tardi ma, come gli altri don Giovanni, Johnny dichiara con la sua frase emblematica: «C'è tempo...». Il tocco *chicano* si individua nell'uso delle maschere da teschio per ricordare ad altri personaggi, così come al pubblico, che la morte sta andando in giro in cerca di malfattori. Anche il linguaggio del *barrio* che impiega Johnny è una chiave per sottolineare la sua abilità retorica nell'offrire pretesti e giustificazioni. Successivamente si rende conto di essere schiavo dei suoi vizi e che sta vivendo la sua stessa morte. Il culto messicano della morte si impadronisce dell'azione e il dramma si conclude con il corrido, impregnato di saggezza popolare, che pronuncia l'ultima sentenza per Johnny, «borracho, parrandero y jugador» (ubriacone, festaiolo e giocatore, N.d.C.). L'ultima scena risulta bizzarra, con personaggi vestiti da scheletri che ballano allegri, festeggiando la meritata morte di Johnny.

*Johnny Tenorio* mostra in fin dei conti il percorso del protagonista, un don Juan della frontiera, che si è confrontato con la condizione mortale dopo aver commesso un'infinità di errori e peccati imperdonabili che lo portano alla dannazione eterna. L'opera è significativa soprattutto perché combina un dramma di contenuto morale molto noto con elementi messicani relativi alla coesistenza con la morte. Tuttavia, Carlos Morton vi aggiunge un altro ingrediente organico di grande interesse: mette in scena un corrido legato alla frontiera, che ricorda la fragilità intrinseca dell'esistenza e l'ingegno necessario per sopravvivere in un ambiente ostile. E dunque Johnny non è un don Giovanni qualunque, perché si destreggia tra due o più mondi. È la figura di frontiera per eccellenza nella sua forma più esagerata, dalla quale tutti possiamo imparare qualcosa grazie a una lingua un tanto retorica, ma anche versatile, agile e colorita, nella quale il ricorso allo spanglish serve spesso per sottrarsi a guai e responsabilità. Senza dubbio, questo Don Juan di Carlos Morton si è trasformato in una tragicommedia, allo scopo di rappresentare ancora una volta il gioco tra il bene e il male, ambientando gli eventi tra i due mondi di una frontiera particolare.



PARTE I

JOHNNY TENORIO



Introduzione

## Carlos Morton: un drammaturgo meticcio

ELENA ERRICO\*

Le opere del drammaturgo messicoamericano Carlos Morton si collocano nel solco della tradizione inaugurata dal Teatro Campesino di Luis Valdez come teatro di denuncia dei problemi sociali e politici che affliggono la comunità *chicana*<sup>1</sup> e *latina* negli Stati Uniti, con particolare attenzione per la discriminazione che subisce per mano della società maggioritaria. La scrittura di Morton, spesso con le armi dell'umorismo e della farsa, intende educare oltre che intrattenere, configurandosi come contributo attivo all'emancipazione dei *latinos*, processo nel quale deve essere parte attiva anche la società maggioritaria. Benché uno dei temi più esplorati da Morton sia la condizione marginale alla quale sono relegati i *chicanos*, l'autore non esita tuttavia a interrogarsi sui problemi interni a questa comunità, come ad esempio il patriarcato, il machismo e la subalternità della donna, tutti temi peraltro esplorati anche nell'opera pubblicata in italiano in questo volume, *Johnny Tenorio*.

Figlio di un militare di origine ispanica che trascorse gran parte della propria carriera di stanza in America Latina, durante l'infanzia Morton visse in diversi paesi a sud del Río Grande/Río Bravo e proprio in virtù di queste esperienze cosmopolite, quando decise di recuperare le proprie radici, lo fece «almost as an outsider looking in»<sup>2</sup>. Per rendere visibile la

\* Università degli Studi di Genova.

1. *Chicano* (o *xicano*) è l'aggettivo che designa le persone nate in Messico o di origine messicana che vivono negli Stati Uniti, in particolare nella zona frontiera meridionale. In origine era usato con connotazione peggiorativa razziale e di classe per identificare i messicani o gli statunitensi di origine messicana non assimilati e appartenenti al proletariato non qualificato. Il Movimiento Chicano degli anni Sessanta, costola del Civil Rights Movement, si riappropriò del termine come simbolo di orgoglio etnico. Delle diverse ipotesi sull'etimologia del gentilizio, la più plausibile mi sembra quella secondo cui deriverebbe dall'afèresi di *mexicano*, nella quale la lettera -x-, in base alla pronuncia náhuatl, corrisponde alla fricativa postalveolare sorda e di cui sarebbe una pronuncia corrotta (T. VILLANUEVA, *Sobre el término "chicano"*, "Cuadernos hispanoamericanos" 336 (1978), pp. 287-410).

2. J. HUERTA, *Chicano Drama: Performance, Society and Myth*, Cambridge: CUP, 2000, pp. 102-103.

sua identità ispanica, da studente si cambiò il nome da Charles a Carlos<sup>3</sup>. Lo stesso drammaturgo così riassume questo processo di riscoperta della propria eredità culturale:

This whole process of assimilation, learning Spanish till five, then having to go to school and learn English is tough, but you learn, and then back and forth. It's the process of assimilation, the process of wanting to pass and be an American like everybody else. So for a long time I was trying to be further removed from my Mexicanness. I was becoming more and more American, then when I met my wife, Azalea, she had a different outlook. She has a Mexican passport; she's from the southern state of Oaxaca, which is very, very Mexican, and I started noticing how we have different views, different ways of dealing with people; we have different concepts of time and space.<sup>4</sup>

L'atteggiamento antiassimilazionista di Morton, tuttavia, come spesso avviene in questi casi, non gli consente di ritornare facilmente nella terra dei suoi antenati ed essere accettato. Racconta il drammaturgo in un'intervista:

Blacks went through the same thing. They can never go back to Africa. It's impossible, because you've become so much Americanized for you to go back and to try to become Mexican [...]. And you know, Mexicans make fun of Chicanos who don't speak Spanish or who speak only very broken Spanish. Well, I thought I was Mexican, but they didn't accept me because I didn't speak Spanish like them, because I chopped the words up. And the Americans didn't accept me, so I wondered who am I? I was caught in the middle.<sup>5</sup>

In modo semplice ma efficace e partendo dal proprio bagaglio di esperienze, Morton descrive un'esperienza di meticcio. La parola "meticcio", come tutte le parole collegate alla definizione di aspetti culturali, può dare luogo a interpretazioni diverse e dunque è opportuno puntualizzare che in questa sede la utilizzo nell'accezione di Gloria Anzaldúa<sup>6</sup>. Come osserva Velazco y Trianosky<sup>7</sup>, la scrittrice e attivista *chicana* propone una nozione di meticcio che si colloca in contrasto con molta della tradizione filosofica latinoamericana, allontanandosi da un'idea essenzialista di ascendenza comune per incentrarsi sull'esperienza soggettiva biculturale.

3. L.A. DANIEL, *An interview with Carlos Morton*, "Latin American Theatre Review" 23/1 (1989), p. 143.

4. W.R. GLASS, *Crossing borders. An Interview with Carlos Morton*, "The Americanist. The Warsaw Journal for the Study of the United States" 24 (2008), p. 36.

5. Ivi, p. 37.

6. G. ANZALDÚA, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007 (ed. orig. 1987).

7. G. VELAZCO Y TRIANOSKY, *Mestizaje and Hispanic Identity*, in S. NUCCETELLI, O. SCHUTTE e O. BUENO (eds.), *A Companion to Latin American Philosophy*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2010, pp. 283-296.

Tale esperienza è caratterizzata fondamentalmente dall'ambiguità tra due insiemi conflittuali di norme, quelli della cultura d'origine e quelli della cultura dominante, anch'essi introiettati. È per questo che i meticci non si identificano né partecipano pienamente di nessuna delle due culture e perciò stesso possono sperimentare nel corso della loro vita momenti di distanza e momenti di identificazione. Tuttavia, sempre secondo Anzaldúa<sup>8</sup>, è proprio questa indeterminatezza lo spazio che alimenta un potenziale di creatività, il quale a sua volta racchiude un germe di liberazione e resistenza.

La riaffermazione di un'identità meticcica, che mostra il proprio carattere molteplice e dinamico di negoziazione nel corso dell'intera vita dell'individuo, emerge chiaramente non solo guardando alla biografia di Morton e ai temi dominanti della sua opera, ma anche allo stile che impiega in molte sue *pièce*, in particolare *Johnny Tenorio*, caratterizzata dalla rappresentazione dei comportamenti conversazionali abituali della maggior parte dei *latinos*, una comunità bilingue, nella cui conversazione quotidiana le diverse varietà di inglese e spagnolo si alternano e si intrecciano.

Romaine<sup>9</sup> sottolinea che il bilinguismo dei migranti è stato spesso associato all'idea di acquisizione incompleta e per questo è stato stigmatizzato perché suscita diffidenza, dato che rende visibile un'identità plurale considerata in contrasto con l'idea unitaria e omologante dello stato-nazione. In tal senso, il possesso di una lingua comune è visto come inseparabile dalla cultura nazionale e come tale espressione di lealtà alla nazione stessa. Questo concetto si basa sull'idea essenzialista secondo cui nell'individuo e nei gruppi esisterebbe una presunta appartenenza primordiale e non ammette che l'identità sia complessa e costituita da molteplici aspetti che non sono necessariamente in contrasto tra loro, ma che coesistono in modo dinamico, compresa la lingua o le lingue nel caso di soggetti o individui e comunità bilingui<sup>10</sup>. Scrivendo testi bilingui, nei quali le due lingue coesistono e si mescolano, Morton mette implicitamente in discussione l'idea di una presunta identità monolitica: l'alternanza di inglese e spagnolo nelle loro diverse modalità, oltre ad aggiungere sfumature di espressività, affettività ed effetti umoristici al testo, svolge la funzione di marcatore di solidarietà etnica, dal momento che rende visibile proprio la componente meticcica dell'identità dell'autore e della sua comunità.

8. *Ibidem*.

9. S. ROMAINE, *Language in Society. An Introduction to Sociolinguistics*, Oxford: Oxford University Press, 1994.

10. ID., *Language, Culture and Identity across Nations*, in J. BANKS (ed.), *The Routledge International Companion to Multicultural Education*, New York and Abingdon, Oxon: Routledge, p. 374.

In *Frontera sin Fin*<sup>11</sup>, l'unica opera che Morton finora ha scritto utilizzando lo spagnolo come lingua principale<sup>12</sup>, l'autore riunisce tutte queste risorse linguistico-discorsive identificandole esplicitamente con un nome, Spanglish. A proposito di *Johnny Tenorio*, dice l'autore in un'intervista:

The bilingual aspect was a direct result of the Chicano movement, authors begin to experiment in speaking Spanglish as a reaction against the "English-only movement" and the colonization of the mother tongue. Although if you think about it, Spanish is also the language of Hernán Cortés and other Conquistadores, many Chicanos wanted to express themselves in Náhuatl or Zapotec, etc.<sup>13</sup>

Per ragioni di brevità non mi soffermerò sul dibattito, tuttora in corso tra i sociolinguisti, sulle connotazioni che assume la parola "Spanglish" per designare lo spagnolo popolare degli Stati Uniti. In questa sede mi limito a sottolineare che il fatto che i parlanti (non i linguisti) attribuiscono un determinato nome a una varietà o a determinate caratteristiche di una varietà ha un valore simbolico, è riflesso di atteggiamenti e credenze. Il fatto stesso che i parlanti *latinos* sentano l'esigenza di dare un nome alle modalità bilin-gui che utilizzano quotidianamente funge esso stesso da indice di identità biculturale, la cui espressione più evidente sono proprio la compresenza e la mescolanza delle due lingue nel loro repertorio. Morton sfrutta il valore ideologico e politico della scelta e della denominazione del codice esprimendosi attraverso quella che Anzaldúa definisce «a new language – the language of the Borderlands»<sup>14</sup>.

I testi di Morton, che per questioni biologiche, biografiche ed ideologiche legate all'autore si collocano in una zona di transizione linguistica e culturale, sono dunque un esempio di ciò che Sales Salvador<sup>15</sup>, dalla prospettiva degli studi postcoloniali, denomina «narrazioni transculturali»,

11. C. MORTON, *Frontera sin fin*, "Camino Real. Estudios de las Hispanidades Norteamericanas" 2/3 (2010), pp. 143–62.

12. Per "lingua principale" intendo la lingua quantitativamente dominante nei testi caratterizzati da fenomeni di commutazione di codice, una prassi discorsiva tipica dei bilingui e caratterizzata dalla compresenza di segmenti riconducibili a due o più lingue nello stesso discorso o addirittura nello stesso enunciato. Per una trattazione più esauriente di questa prassi discorsiva rimando al saggio di Laura Sanfelici in questo volume.

13. U. VETSCHERA, *Formen der Mehrsprachigkeit in der Literatur. Carlos Morton, Dramatiker des Chicano-Theaters* Diplomarbeit, Università di Vienna, 2008, p. 155. <http://othes.univie.ac.at/3161> (data di consultazione: 9 dicembre 2019).

14. G. ANZALDÚA, cit., p. 24. Vale la pena sottolineare il carattere polisemico della parola "lingua". Anzaldúa la usa partendo dalla sensibilità dei parlanti di una lingua/cultura minorizzata e con una sfumatura politica, ma anche i linguisti sanno che i fattori decisivi per i quali una varietà raggiunge lo status di "lingua" non sono di tipo strutturale, bensì elementi extralinguistici, socio-politici, economici, geografici e culturali legati ai suoi parlanti (S. ROMAINE, *Language...*, cit., passim).

15. D. SALES SALVADOR, *Puentes sobre el mundo. Cultura, traducción y forma literaria en las narraciones de transculturación de José María Arguedas y Vikram Chandra*, Bern: Peter Lang, 2004; ID., *Living in a transnational world. Translation as part of transcultural identity*, "Transfer" 8 (2013), pp. 70–90.



riprendendo Rama<sup>16</sup>, che aveva applicato la categoria antropologica della transculturazione al canone letterario. Si tratta di un processo bidirezionale di mediazione che intende superare la polarizzazione tra cultura dominante e subalterna<sup>17</sup>. Il carattere di negoziazione che distingue la scrittura transculturale, in virtù della sua volontà di mettere in relazione due culture, fa sì che si possa considerare una forma di traduzione nell'ambito della creazione, libera dal vincolo di un altro testo originale preesistente<sup>18</sup>. La cosiddetta traduzione culturale non fa altro che cercare a livello simbolico il dialogo che il traduttore ricerca a livello testuale<sup>19</sup>.

Come accennato all'inizio, la scelta delle lingue da parte di Morton riflette fedelmente nel corso del tempo le sue esperienze cosmopolite: in primo luogo occorre sottolineare che nella maggioranza delle sue opere utilizza l'inglese come lingua principale. Questo all'inizio fu una necessità dato che, poiché era stato scolarizzato in inglese e per la sua motivazione orientata all'assimilazione, conosceva meglio l'inglese che lo spagnolo<sup>20</sup>. Si tratta di una tendenza generalizzata fra i letterati *latinos* statunitensi, che per l'espressione letteraria tendono a usare la lingua che meglio padroneggiano nei registri elaborati dato che il sistema educativo degli Stati Uniti, salvo casi sporadici, non incoraggia lo sviluppo di un bilinguismo equilibrato, poiché l'inglese è la lingua veicolare dell'istruzione nella maggior parte delle scuole<sup>21</sup>. Negli Stati Uniti lo spagnolo viene per lo più insegnato come lingua straniera, ignorando la realtà di fatto, cioè che si tratta della lingua utilizzata quotidianamente in molte comunità del paese<sup>22</sup>. In un sistema che offre poche opportunità di sviluppare e valorizzare la lingua

16. Á. RAMA, *Transculturación narrativa en América Latina*, Buenos Aires: El Andariego, 2008 (ed. or. 1982).

17. D. SALES SALVADOR, *Living...*, cit.

18. D. SALES SALVADOR, *Puentes...*, cit., p. 466.

19. In ambito poststrutturalista e postcoloniale (cfr. H.K. BHABHA, *The Location of Culture*, London and New York: Routledge, 1994) il concetto di traduzione si estende dalla dimensione di due prodotti testuali diversi che si trovino in un qualche rapporto (di equivalenza, funzione, ecc.), a tutte le narrazioni transculturali (A. PYM, *Exploring Translation Theories*, London & New York: Routledge, 2010), una forma di "translation without translations" (ivi, p. 148). Questa prospettiva comporta il rischio di allargare in modo eccessivo il concetto di traduzione e allontanarsi dalla prassi traduttiva, ma presenta il vantaggio innegabile di richiamare l'attenzione sui molteplici condizionamenti socioculturali del processo traduttivo, inteso come interazione dialogica fra tradizioni culturali.

20. C. MORTON, comunicazione personale, 2014.

21. M.L. SPOTURNO, *Decir en la lengua del otro, traducir a la propia lengua. Un estudio de las memorias de Esmeralda Santiago*, "Estudios de traducción" 4 (2014), pp. 61-77. Aggiunge SPOTURNO (ivi, p. 63) che a volte gli autori bilingui preferiscono scrivere in inglese anche per ragioni commerciali, dato che l'inglese consente di accedere ad un pubblico più ampio e la possibilità di ottenere premi e finanziamenti dei quali vi è più disponibilità negli Stati Uniti.

22. F. NUESSEL, *La política de la educación bilingüe en los Estados Unidos: una introducción*, in D. DUMITRESCU e G. PIÑA-ROSALES (eds.), *El español en los Estados Unidos: ¿e pluribus unum? Enfoques multidisciplinares*, New York: Ediciones ANLE, 2013, p. 274.

ereditata, non vi è da stupirsi che per molti autori *latinos* questa lingua sia niente di più di un vernacolo del quale padroneggiano solo i registri della conversazione, e che si possano sentire insicuri quando utilizzano lo spagnolo in registri diversi da quello colloquiale, in particolare scritti. I testi creativi comportano una gestione sottile di tutte le possibilità offerte da una lingua e pertanto un'esposizione limitata esclusivamente allo spagnolo familiare o colloquiale (varietà che anch'essa può entrare in un testo letterario) non consente di sfruttare appieno il potenziale espressivo di questa lingua. In altri casi è possibile che il problema non sia di competenza effettiva, ma percepita. Dal momento che la lingua non è solo veicolo di comunicazione, ma fa parte dell'identità socioculturale dell'individuo e della comunità, quest'emarginazione finisce per condizionare il benessere psicologico dei discendenti, la loro autostima e il loro orgoglio etnico e familiare<sup>23</sup>. Anzaldúa ben spiega questo senso di insicurezza linguistica quando dice:

Pena. Shame. Low estimation of self. In childhood we are told that our language is wrong. Repeated attacks on our native tongue diminish our sense of self. The attacks continue throughout our lives. [...] Chicanas feel uncomfortable talking in Spanish to *latinas*, afraid of their censure. Their language was not outlawed in their countries. They had a whole lifetime of being immersed in their native tongue; generations, centuries in which Spanish was a first language, taught in school, heard on radio and TV, and read in a newspaper<sup>24</sup>.

La sfida e il paradosso che sottendono le narrazioni transculturali consistono dunque nella scrittura in una lingua che è strumento di assimilazione, per ricrearla ed adattarla alla forma espressiva degli autori<sup>25</sup>. Una strada verso il recupero delle radici *latinas* e la reinvenzione è data proprio dall'inserimento di elementi bilingui all'interno dei testi letterari.

Passo ora a commentare brevemente come si sviluppa quest'idea in *Johnny Tenorio*. L'opera, una farsa storica di un atto basata sul *Don Juan Tenorio* di José de Zorrilla<sup>26</sup>, segna una svolta stilistica nella produzione di Morton, dato che si tratta del testo che a mio avviso meglio sfrutta la ricchezza espressiva della comunicazione bilingue, traccia più evidente della differenza.

In *Johnny Tenorio*, Morton trasferisce il protagonista nel Barrio *chicano* de las Tripas di San Antonio (Stati Uniti), durante la festività dei defunti e am-

23. A. SÁNCHEZ-MUÑOZ, *Identidad y confianza lingüística en jóvenes latinos en el Sur de California*, in D. DUMITRESCU e G. PIÑA-ROSALES (eds.), cit., pp. 217-232.

24. G. ANZALDÚA, cit., p. 80.

25. D. SALES SALVADOR, *Puentes...*, cit., p. 466.

26. J. ZORRILLA, *Don Juan Tenorio*, Madrid: Castalia, 1994 (ed. or. 1844).

bienta l'azione nel bar di Big Berta, una cameriera-*curandera*<sup>27</sup> che, come lei stessa dice, ha «il potere di evocare le anime dei morti» e la cui funzione è di «*eater of sins*, colei che ingoia i peccati [dell'umanità]». Attraverso alcuni *flashback*, Berta racconta la storia tragica di Johnny e ciò consente a Morton di affrontare temi come il machismo e il dongiovannismo, l'incomunicabilità tra generazioni e l'emarginazione della comunità chicana.

Johnny, il protagonista, è presente come fantasma, insieme ad altri defunti che furono vittime dei suoi eccessi, evocati da Berta. A differenza del suo modello letterario, «a bourgeois gentleman»<sup>28</sup>, la versione *chicana* del Don Giovanni rappresenta il personaggio come «offspring of a dysfunctional family, who, as far as responsibility is concerned behaves like an absolute maniac»<sup>29</sup>, oltre ad essere egli stesso vittima di alcuni dei problemi sociali che affliggono i *chicanos*<sup>30</sup>.

La famiglia è un tema centrale nel teatro *chicano*, ma a differenza di autori precedenti, la critica di Morton si rivolge sia alla discriminazione che queste famiglie subiscono per mano della società maggioritaria, sia ai mali dei quali esse stesse sono responsabili<sup>31</sup>. Il fatto che per parlare di questi temi Morton scelga proprio il mito di Don Juan, che conta su una lunga tradizione letteraria europea, può essere indicazione che intende approfondire questioni che vanno oltre la comunità *chicana*. Inoltre, i numerosi riferimenti intertestuali, come l'apertura e la chiusura, con i versi del corrido *don Juan Charrasqueado*, le citazioni dirette del *Don Juan* di Zorrilla<sup>32</sup>, del *Burlador de Sevilla y el convidado de piedra*<sup>33</sup> e di *Bodas de sangre*<sup>34</sup> collocano l'opera a cavallo della tradizione e della cultura popolare ispaniche delle due sponde dell'Atlantico<sup>35</sup>. È significativo a questo riguardo come un'opera che si presenta come dichiaratamente decentralizzatrice sia così in debito con la cultura europea, come se quest'ultima più o

27. In italiano esiste l'equivalente "guaritrice". Tuttavia, seguendo anche la scelta dello stesso Morton, nella traduzione abbiamo mantenuto il prestito non integrato dallo spagnolo per sottolineare la presenza della medicina tradizionale come elemento connotato culturalmente e sincretico (cfr. infra).

28. A. ANTÓN PACHECO, *Adapting old cuentos que todos conocen: don Juan Tenorio in the Borderland*, "Estudios Ingleses de la Universidad Complutense" 15 (2007), p. 109.

29. Ivi, p. III.

30. Nella *pièce* viene raccontato un episodio nel quale la maestra e i compagni deridono Johnny per la pelle scura, i cibi che mangia, ecc.

31. J. HUERTA, cit., p. 12.

32. J. ZORRILLA, cit.

33. TIRSO DE MOLINA, *El burlador de Sevilla y el convidado de piedra*, A. RODRÍGUEZ LÓPEZ-VÁZQUEZ (ed.), Madrid: Cátedra, 2015 (ed. or. 1630).

34. F. GARCÍA LORCA, *Bodas de sangre*, A. JOSEPHS e J. CABALLERO (eds.), Madrid: Cátedra, 2010 (ed. or. 1932).

35. Per un approfondimento dell'intertestualità di *Johnny Tenorio*, cfr. il ricco studio di Roberto Trovato in questo volume.

meno consciamente continuasse ad esercitare un potere di legittimazione. Oppure, l'intertestualità del testo può essere espressione proprio del *New mestizaje* teorizzato da Anzaldúa<sup>36</sup> (cfr. sopra), che presuppone appunto la possibilità ora di respingere l'eredità coloniale, ora di esserne partecipi, anche se in modo problematico. L'eredità dei colonizzati e quella dei colonizzatori non sono necessariamente escludenti, e possono coesistere<sup>37</sup>. In questo senso è simbolica la figura di Berta, la *curandera*, che racchiude in sé una dimensione locale e fortemente marcata sul piano identitario, ma al contempo una dimensione che supera i limiti della comunità *chicana*. Il *curanderismo* è infatti espressione della tradizione terapeutica *chicana*, messicana e mesoamericana e ha un significato fortemente connesso al contesto sociostorico e culturale nel quale è immerso. Del resto, la medicina è una disciplina di notevole interesse antropologico in quanto il modo nel quale viene praticata è collegato alla concezione del corpo propria di ciascuna cultura<sup>38</sup>. La presenza della *curandera*, tuttavia, non mi pare da intendersi come richiamo a una presunta tradizione autentica, ma piuttosto come «transcultural healing practice»<sup>39</sup>, una manifestazione culturale sincretica che, pur affondando le proprie radici nei rituali tradizionali dei popoli originari, integra in sé anche elementi del cattolicesimo e, negli Stati Uniti, delle prassi terapeutiche alternative attuali<sup>40</sup>. Tuttavia, come dicevo, il personaggio rappresentato da Berta supera i confini della comunità *chicana*: nel teatro di Morton la *curandera* viene ripetutamente ripresa come archetipo, in linea con la tradizione del Teatro Campesino, nel quale questi personaggi, rappresentati con una caratterizzazione psicologica limitata e a volte anche privi di nome, fanno sì che «la situazione particolare e specifica possa essere assunta come verità generale»<sup>41</sup>. In questo senso, la figura della *curandera* è anche simbolo del tentativo di proiezione del teatro di Morton oltre la comunità *chicana*, non solo per dare voce a quella che il drammaturgo stesso definisce «sensibilidad panamericana»<sup>42</sup>, ma anche per porre questioni generali. Nella *pièce*, rappresenta una figura saggia e autorevole che giudica i peccati di Johnny.

36. G. ANZALDÚA, cit.

37. Il teatro di Morton non a caso è caratterizzato da una forte enfasi sul sincretismo. Il *Día de Muertos* (cfr. sotto) ne è uno dei simboli più efficaci.

38. A.J. APARICIO MENA, *La limpia en las etnomedicinas mesoamericanas*, [http://www.ugr.es/~pwlac/G25\\_21AlfonsoJ\\_Aparicio\\_Mena.html](http://www.ugr.es/~pwlac/G25_21AlfonsoJ_Aparicio_Mena.html) (consultato il 9 dicembre 2019).

39. B. HENDRICKSON, *Border Medicine: A Transcultural History of Mexican American Curanderismo*, New York: New York University Press, 2014, p. 214.

40. Ivi, *passim*.

41. J. BRUCE-NOVOA, *El teatro campesino de Luis Valdez*, "Texto crítico" 10 (Maggio-Agosto 1974), p. 70, traduzione mia.

42. A. GIBBS, *A Pan-American Perspective: An Interview with Carlos Morton*, "Latin American Theatre Review" 43/1 (2009), p. 156.