

RiMe

**Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISSN 2035-794X

numero 2, giugno 2009

I mostri della guerra fra follia e morte:
la rappresentazione del dramma libanese
nell'opera teatrale
di Abla Farhoud e Wajdi Mouawad

Veronica Cappellari

Direzione

Luciano GALLINARI, Antonella EMINA (Direttore responsabile)

Responsabili di redazione

Grazia BIORCI, Maria Giuseppina MELONI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Isabella Maria ZOPPI

Comitato di redazione

Maria Eugenia CADEDDU, Clara CAMPLANI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Luciana GATTI, Raoudha GUEMARA, Giovanni GHIGLIONE,
Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE,
Sebastiana NOCCO, Anna Maria OLIVA, Riccardo REGIS,
Giovanni SERRELI, Luisa SPAGNOLI, Massimo VIGLIONE

Comitato scientifico

Luis ADÃO da FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO, Lucio CARACCILO,
Dino COFRANESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO,
Giorgio ISRAEL, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI,
Emilia PERASSI, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a *referee*, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Corrado LATTINI

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea: Luca CODIGNOLA Bo (Direttore)

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)
c/o ISEM-CNR - Via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO (Italia)
Telefono 011 670 3790 / 9745 - Fax 011 812 43 59
Segreteria: segreteria.rime@isem.cnr.it
Redazione: redazione.rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

Marco Atzori <i>L'identità della città contemporanea nel contesto economico globale</i>	5-11
Esther Martí Sentañes <i>L'empremta catalana en la cultura sarda. Història, institucions, art, llengua i tradicions populars</i> 	13-30
Simonetta Sitzia <i>Note sull'attività pastorale di Antonio Parragues de Castillejo, arcivescovo di Cagliari, negli anni 1559-1568</i>	31-46
Jean-François Plamondon <i>Exotisme et Touriste de bananes</i>	47-58
Veronica Cappellari <i>I mostri della guerra fra follia e morte: la rappresentazione del dramma libanese nell'opera teatrale di Abla Farhoud e Wajdi Mouawad</i>	59-84
Nataša Raschi <i>Le kaléidoscope linguistique dans le théâtre de Zadi Zaourou</i>	85-104

Dossier

La ricerca all'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea

a cura di Luca Codignola Bo

Giovanni Serreli <i>Vita e morte dei villaggi rurali in Sardegna tra Stati giudicali e Regno di 'Sardegna e Corsica'</i>	109-116
Alessandra Cioppi <i>Il costo della guerra nel Regno di Sardegna attraverso i libri del batlle general Jordi de Planella (1396-1399)</i>	117-130
Sebastiana Nocco <i>I progetti per le fortificazioni nella Sardegna moderna</i>	131-141

Indice

Luciano Gallinari	
<i>L'Italia e gli Italiani in Argentina tra la fine dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento. Prospettive di ricerca a un anno dal Bicentenario dell'indipendenza (2010)</i>	143-171
Giovanni Sini	
<i>Gli strumenti informatici di collaborazione nella ricerca e nello studio della Storia: prospettive e mutamenti</i>	173-192
Luisa Spagnoli	
<i>Un percorso di ricerca per la comprensione del paesaggio: la prospettiva geografica tra logos e mythos</i>	193-205
Grazia Biorci	
<i>Verso una pragmatica interculturale: l'espressione e l'interpretazione del disagio psicologico degli immigrati</i>	207-218
Antonella Emina	
<i>De la littérature d'expression française de Léon-Gontran Damas à la littérature-monde</i>	219-230

**I mostri della guerra fra follia e morte:
la rappresentazione del dramma libanese
nell'opera teatrale
di Abla Farhoud e Wajdi Mouawad**

Veronica Cappellari

«Oublie (...) Ici la guerre ne nous rattrapera pas». Je répons: «Elle nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore»¹.

Il tema delle guerre del Mediterraneo, ha raggiunto anche le lontane terre del Québec: i Quebecchesi, come mette in risalto anche Diane Godin nel suo articolo *La guerre et nous. Tragédies récentes*², rivolgono principalmente la propria attenzione ai recenti conflitti che hanno colpito il Medio Oriente e al feroce genocidio in Rwanda, mentre i secondi, gli europei, a quelli che hanno portato alla disgregazione politica dell'ex Jugoslavia. Nello studio dedicato alle *Dramaturgies de la guerre*, David Lescot sottolinea che la rappresentazione di opere su questo argomento risale alle origini del teatro, più in particolare ad Eschilo, il quale, ne *I Persiani* (del 472 a.C.), portò in scena la battaglia navale di Salamina, svoltasi nel 480 a.C., e la vittoria greca sui persiani guidati da Serse. Rivolgendosi ad un pubblico che, come lui stesso, era stato testimone diretto degli eventi, il poeta scelse di cantare non tanto il trionfo degli Ateniesi, quanto piuttosto, in una vera e propria *trenodia*, gli effetti della disfatta del popolo persiano, proponendo, nel contempo, una più ampia meditazione sulla storia e sulla politica di Atene:

On sera tenté de conclure que le théâtre naît avec la guerre, que c'est elle, en tant que mise en crise, menace pesant sur la vie et le fonctionnement de la Cité, qui est à la source de l'institution tragique, et de sa portée politique³.

¹ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 2003, p. 35.

² Diane GODIN, "La guerre et nous. Tragédies récentes", in *Cahiers de théâtre Jeu*, n. 94, marzo 2000, pp. 92-99.

³ DAVID LESCOT, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, 2001, p. 10 (Penser le théâtre).

Nel corso della ricerca, Lescot sottolinea le difficoltà che si incontrano nell'allestimento di un soggetto quale quello della guerra: ristrettezze materiali rendono laboriosa la rappresentazione visiva di un conflitto che richiede, in primo luogo, un montaggio scenico che mostri la tragedia di un popolo e le rovine di un territorio devastato dai bombardamenti. Ed è per questo motivo che, come spiega ancora lo studioso, il tema della guerra si presenta come un «détour critique», una circostanza che «ne peut être prise littéralement comme le sujet des pièces mais comme symptôme extrême de l'état social»⁴.

È quanto si osserva in Abla Farhoud e Wajdi Mouawad, autori che hanno dedicato parte della propria produzione alla guerra civile del Libano, loro paese natale, dando vita a una forma di «théâtre engagé», con la testimonianza della tragedia di un popolo le cui ferite appaiono insanabili. Rappresentazione teatrale della distruzione di un territorio e della morte di migliaia di individui, l'opera di questi due autori della migrazione in Québec non tende a localizzare geograficamente e cronologicamente il conflitto portato sulla scena, come neppure vuole ricercarne le ragioni politico-religiose, quanto piuttosto, a mettere in risalto l'impossibilità di una esistenza normale nelle città devastate e svuotate dalla morte e dall'esilio. Attraverso la produzione teatrale, Abla Farhoud e Wajdi Mouawad si fanno portavoce di tutti coloro che soffrono a causa della guerra, di tutte le vittime di violenze e soprusi.

In *Jeux de patience*⁵ Abla Farhoud affronta due tematiche correlate: quella della guerra e della distruzione del proprio paese d'origine, e quella della conseguente emigrazione in Québec. Come la drammaturga premette in limine all'opera, *Jeux de patience* vuol essere la testimonianza delle numerose vittime del conflitto in Libano o «dans (...) n'importe quel pays»⁶:

J'offre cette pièce à toutes celles et à tous ceux qui ont perdu leur enfant, leur pays, leurs rêves, le goût de la vie. J'offre ces mots aux oublié-e-s et à tous ceux et celles qui essaient d'oublier. À ceux qui affrontent chaque jour, chaque instant, le silence de la mort⁷.

La pièce è interamente ambientata in un'unica sala al fondo della quale vi è un mappamondo, «[qui] recouvre tout le fond de la scè-

⁴ *Ibi*, p. 228.

⁵ Abla FARHOUD, *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur, 1997.

⁶ *Ibi*, p. 11.

⁷ *Ibi*, p. 9.

ne», sul quale sono posti una dozzina di cassette «placés aux endroits où il y a des guerres dans le monde»⁸, che, nel corso dell'opera, si aprono a più riprese per lasciar intravedere corpi insanguinati e ridotti a brandelli, mentre un *mélange* di rumori di guerra e di suoni martellanti accompagna la rappresentazione.

I personaggi sono due donne, Monique/Kaokab e la Mère, entrambe quarantenni. La prima, giunta dal Libano in tenera età e ribattezzata in Québec col nome di Monique, simbolo di un'identità migrante complessa, è oggi una scrittrice di successo⁹, che tenta di testimoniare, attraverso il romanzo che sta componendo, l'orrore della guerra che per lunghi anni ha sconvolto il suo paese d'origine. Ella porta ogni giorno sulla propria coscienza un profondo senso di colpevolezza nei confronti della terra natale, terra di cui possiede ormai solo un lontano ricordo. Mariam o la Mère, cugina di Monique, è invece fuggita, da poche settimane, dal proprio paese in guerra, subito dopo la tragica morte della figlia Samira. La donna, che occupa «un tout petit espace vide délimité par la lumière seulement»¹⁰, stringe forte in grembo un tappetino arrotolato che culla, seduta su una sedia a dondolo, come fosse il fragile corpo di un bambino che deve essere protetto. Rimasta ormai sola (la sua famiglia è dispersa per il mondo: «Nous sommes éparpillés. Des feuilles au vent. Des orphelins. Chacun est parti où il pouvait. Mes parents sont restés là-bas. [Le] père [de] mes enfants est resté là-bas. Il meurt à petit feu pour que ses enfants puissent continuer à vivre»¹¹), la donna cerca conforto nelle parole di Monique/Kaokab. Mariam piange la morte della figlioletta quindicenne, Samira, che compare sulla scena a più riprese, sotto forma di un angelo che osserva e ascolta, onnipresente, i dialoghi tra le due donne. L'adolescente sarà il personaggio attraverso il quale Monique/Kaokab riuscirà a trovare le parole adeguate per raccontare la guerra.

La scrittura si pone al centro delle considerazioni della drammaturga libanese, elemento che serve a Monique/Kaokab per dare un senso alla propria esistenza sia attraverso un doloroso recupero mnemonico sia mettendo in risalto la difficoltà di riconoscere, nel paese d'adozione, una vera e propria seconda patria. La scrittura si manifesta come l'artificio dell'eternità, il mezzo per lasciare ai posteri duraturo ricordo di sé, aggirando così, in qualche modo, la morte. Rap-

⁸ *Ibi*, p. 11.

⁹ Come sottolinea Monique/Kaokab: «Les droits d'un seul de mes livres feraient vivre au moins trois villages d'Afrique ou d'Asie». *Ibi*, p. 23.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibi*, p. 31.

presenta un modo per ritrovare la propria libertà, per dare un senso all'esistenza, per tentare di affrancarsi dalla cupa visione della Mère, che insiste nel ritenere la vita incomprensibile e sotto il dominio del destino. Mariam tenta tuttavia di spiegarsi la violenza generata dalla guerra civile e, allo stesso tempo, di far luce sul mistero che avvolge la morte di Samira. La donna ostenta il proprio smarrimento, il proprio inconsolabile dolore; le uniche parole che proferisce denunciano il profondo senso di colpevolezza e di frustrazione per non aver saputo mettere in salvo la figlioletta:

LA MÈRE: Kaokab, dis-moi, est-ce que ma fille serait morte si nous avions pu nous enfuir avant? Est-ce que Samira serait encore vivante, si mon ventre avait été assez grand, si mes bras avaient été assez longs?¹².

La Mère è concentrata sul proprio smarrimento, trasmesso attraverso una semplice dichiarazione – «Samira ne répondra plus jamais à son nom, mon pays n'a plus de nom, je n'ai plus de pays, je n'ai plus d'enfants»¹³ –, mentre Monique/Kaokab, sorta di alter ego della Farhoud, scrive proprio per tentare di dare un senso alla brutalità della guerra:

Pourquoi? Pourquoi? Pourquoi? Je dirai «pourquoi» jusqu'à la fin des temps, jusqu'au jour où ma langue séchera dans ma bouche. Pourquoi elle, pourquoi lui, pourquoi Beyrouth, pourquoi eux, pourquoi ce bébé, pourquoi Bethléem, pourquoi cet enfant, pourquoi Bir-Barra, pourquoi notre village, pourquoi notre quartier, pourquoi notre ville, pourquoi Babylone, pourquoi notre pays? Pourquoi notre planète? Je dirai «pourquoi, pourquoi» jusqu'à ce que mon gosier éclate, et personne ne me répond (...) Et personne ne me répondra (...) Et je veux écrire! Je veux écrire! Calice d'hostie de tabernacle!¹⁴.

Tra Samira e le due cugine vi è ormai come un muro insormontabile, quello della morte. La fanciulla, uccisa nel corso dei bombardamenti, rappresenta una delle tante vittime innocenti della guerra. Tutto ciò che resta di lei, è «le petit tapis enroulé» che Mariam stringe tra le braccia. È per questo motivo che la Mère chiede alla cugina di far rivivere la figlia attraverso l'artificio della scrittura: «Si tu arri-

¹² *Ibi*, p. 20.

¹³ *Ibi*, p. 25.

¹⁴ *Ibi*, pp. 40-41.

vais à faire revivre les yeux de Samira, ne serait-ce qu'une minute¹⁵. (...) tout ce que je te demande, c'est de raconter. (...) Raconte la vie de Samira!»¹⁶. Monique/Kaokab racconta allora, seppur con grande fatica, come Samira ha scelto la morte dopo aver assistito a quella dell'amica Amal:

SAMIRA: Quand mon amie Amal est morte, j'ai dit non. C'est Amal qui a fait basculer ma tête, crevé mes poumons, troué mon cœur, coupé mes pieds, arraché ma langue. C'est Amal qui a choisi pour moi. Est-ce qu'elle a choisi, elle? Je vivais dans la fange, dans le fumier humain. Me résigner ou mourir? J'ai cassé le contrat que j'avais avec la vie. Elle n'avait pas respecté sa part du contrat, je ne vois pas pourquoi j'aurais eu à respecter la mienne¹⁷.

Tuttavia, le due cugine non arriveranno mai a superare il trauma per l'assenza della giovane. Pur appartenendo alla stessa famiglia e vantando un'origine comune, sembrano restare separate l'una dall'altra, incapaci di vivere empaticamente l'amarezza e il dolore. La scena si chiude sull'immagine delle due donne, sedute l'una di fronte all'altra sul tappeto, pronte, questa volta, a voltare pagina, «à tout effacer et recommencer»¹⁸, malgrado la coscienza che la sofferenza le accompagnerà per il resto dei loro giorni:

MONIQUE/KAOKAB: La souffrance est partout, ici, là-bas, partout La vie est partout, ici, là-bas, partout ... On la tue par ignorance ... partout, à chaque instant ... Ne pas nous laisser noyer ... Rentrer dedans et en sortir ... vivants... Écrire ... pendant que je suis encore vivante¹⁹.

Nel solco della precedente opera si presenta anche *Apatride*²⁰, pièce che Abba Farhoud dedica «à la mémoire de toutes ces années de guerre vécues par [son] pays d'enfance, le Liban»²¹. In un Paese, «où il y a eu guerre et destruction»²², Walid e Sawda si rincontrano dopo quarant'anni di esilio e rivivono il loro amore, quel forte senti-

¹⁵ *Ibi*, p. 37.

¹⁶ *Ibi*, p. 59.

¹⁷ *Ibi*, p. 69.

¹⁸ *Ibi*, p. 75.

¹⁹ *Ibi*, p. 76.

²⁰ Abba FARHOUD, *Apatride*, opera inedita. Prima versione 1992; seconda versione, 5 giugno 1999. Per il nostro lavoro è stata consultata la versione più recente.

²¹ *Ibi*, p. 2.

²² *Ibidem*.

mento che in passato era stato tanto osteggiato dai genitori del ragazzo a causa delle differenze sociali ed etniche dei due giovani.

Il felice incontro tra i due antichi amanti avviene, così com'è espresso nella didascalia, tra le macerie e sotto i bombardamenti:

Des ruines ... maisons détruites, immeubles qui croulent, rues qui n'en sont plus. De la terre, des débris, des roches, du sable, du ciment, des métaux, des ordures, partout sur le sol et aussi quelques plantes sauvages²³.

Un clima di terrore e di cupa violenza pervade l'intera opera: alcune spianatrici avanzano velocemente su rovine e mine antiuomo, affinché la popolazione possa più facilmente dimenticare quanto accaduto nel corso degli anni. I dialoghi tra i due protagonisti sono spesso interrotti da quelli dei soldati, uomini di origini diverse, che si esprimono in più lingue, allusione alla eterogeneità dell'intervento straniero in Libano e all'universalità della guerra civile, così come è evidente nell'esempio che citiamo qui di seguito:

SOLDATS: (*en russe*) Astarojzno, zdies miny! Prajezjajtie bystrieje! (...) Êtes vous sourds? Rentrez dans vos voitures. Hey! les touristes, get in your car!²⁴.

SOLDAT: (*en arabe*) Kamm marra banna n'oul zeit chi. Fouto bi sayarat. (...) ²⁵.

Walid, che nel corso della guerra ha perso anche una figlia, è rientrato in Libano per verificare ciò che è ancora rimasto del suo paese, e per elaborare, una volta per tutte, il lutto per la morte di coloro che hanno fatto parte della sua esistenza. Sawda, invece, che a vent'anni era analfabeta, ha tratto, dal proprio esilio, qualcosa di positivo, essendosi dedicata allo studio sino a diventare una stimata botanica:

Je suis botaniste. À chaque fois qu'une guerre finit, quelque part dans le monde, je vais vérifier l'état de la flore. Je fais de la recherche, je donne des conférences. J'enseigne aussi²⁶.

Oltre che una pièce sul tema della guerra e sulla morte di giovani innocenti, *Apatride* mette in scena una delicata storia d'amore, mai

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibi*, p. 13.

²⁵ *Ibi*, p. 25.

²⁶ *Ibi*, p. 22.

interrottasi nonostante anni di separazione. Traspare l'intento della drammaturga di dare un esempio di come sia possibile superare positivamente i contrasti, che talvolta sorgono tra etnie diverse, e che, spesso, alimentano sanguinosi conflitti. In un mondo che Sawda definisce nei termini di «boucherie», l'uomo deve tendere a sconfiggere l'odio e la violenza con la forza dei sentimenti.

Il tema della guerra è uno degli argomenti di fondo anche dell'opera teatrale di Wajdi Mouawad. Esso domina *Journée de nocces chez les Cromagnons*²⁷, pièce ambientata in un paese dilaniato da un conflitto, che sembra non aver mai fine, una sorta di valle di lacrime che nessuna distrazione può attenuare, nemmeno l'impegno per la preparazione di un banchetto nuziale del quale si è fatta carico la famiglia Cromagnons. In una casa in rovina, sotto i bombardamenti, Nazha organizza un finto matrimonio per la sua unica figlia femmina, Nelly, in modo da poter offrire alla propria famiglia, e ad alcune altre persone del villaggio, un sollievo, una fuga dalla realtà, un rifugio in un mondo illusorio, che facciano dimenticare, anche soltanto per un giorno, il dramma quotidiano che si consuma per le strade del paese. Nelly, cieca e sofferente di narcolessia, attende, con ansia (accingendosi a indossare l'abito bianco), l'arrivo del fidanzato – un giovane europeo bello, colto e in carriera, ma di fatto inesistente, frutto della pura immaginazione della madre –, con il quale coronare il proprio sogno d'amore. L'intera famiglia è impegnata nell'organizzazione della festa, che dovrà essere tanto straordinaria da «fa[ire] taire les canons!»²⁸.

Nazha, nonostante sia consapevole della sofferenza della figlia, ritiene tuttavia che, «dans un pays en guerre»²⁹, essere colto da improvvise ed invincibili crisi di sonno può rivelarsi addirittura una fortuna, una favorevole circostanza che consente di non assistere a ciò che accade all'esterno delle mura domestiche. Ciononostante, i ripetuti abbandoni al sonno di Nelly sono spesso turbati da incubi e da visioni angoscianti e mostruose, forieri, talora, di funesti e fatali avvenimenti:

Maman! Il y a des ombres omniprésentes! Les violeurs tournent autour de mon sommeil! Mon souvenir de toi décampe! Où es-tu? Pourquoi ne viens-tu pas comme autrefois danser au milieu de mes songes? Où sont-ils, nos souvenirs l'une de l'autre? (...) Maman, au-delà de mes mains ouvertes, tendues, il y a le sang, le sang maman! Ber-

²⁷ Wajdi MOUAWAD, *Journée de nocces chez les Cromagnons*, opera inedita, 1992.

²⁸ *Ibi*, p. 4.

²⁹ *Ibi*, p. 9.

dawné est détruite! Cours maman! Ils vont t'attraper! Ils vont te tuer!
Cours! Maman! (...) Non! Ne tombe pas! Relève toi! Vite! Non!!! Ils
sont sur toi maman! Ils sont sur toi! Ils vont t'égorger! Non! Laisser
[sic] ma mère! Le sang! le sang! C'est le sang de ma mère!³⁰.

La violenza che turba i sogni di Nelly è inevitabile, perché trae di-
retto alimento dalla realtà. Il paese è ormai quasi del tutto disabitato,
e le poche persone rimaste sono anziane, povere, prive di istruzione.
Procurarsi del cibo non avariato diventa sempre più difficile. Offrire ai
giovani un futuro rassicurante pare pressoché impossibile, come
commenta il diciassettenne Neel, il figlio minore di Nazha, il quale
vorrebbe «jouer avec [s]es copains»³¹ anziché trascorrere intere
giornate rinchiuso in casa per sfuggire alle violenze dei soldati, ten-
tando di combattere la noia con l'indovinare in quale quartiere della
città è appena scoppiata l'ultima bomba. Mentre la sorella Nelly, os-
sessivamente, chiede ai genitori «Quand est-ce qu'on ira manger du
knifekh à Verdami?», ricordando uno dei più lieti momenti della pro-
pria infanzia trascorsi con la famiglia in riva al mare, Neel, al contra-
rio, non possiede alcun ricordo gioioso; la sua memoria è costituita
soltanto di immagini crudeli, che confermano, ancora una volta, ch'egli
è un figlio della guerra e che, costretto a crescere troppo in fretta, non
ha più «le droit de [s]e souvenir de ce qui s'est passé avant»³².

Nel corso dei preparativi per la cerimonia, la famiglia Cromagnons
vive sotto i continui bombardamenti: rumorosi aerei sovrastano il cie-
lo, sganciando ordigni che esplodono facendo tremare i vetri delle fi-
nestre; i cecchini appostati sparano; la gente urla per le strade. Il
conflitto fa ormai parte della quotidianità dei Cromagnons, tanto che
Nazha arriva addirittura ad esprimersi in un linguaggio che, se a pri-
ma vista può sembrare banale, acquista tuttavia un senso nel conte-
sto della guerra: «On va faire sauter les pommes de terre» dice la
donna al figlio Neel durante l'allestimento del pranzo nuziale. Tale af-
fermazione si muta ben presto in tragica premonizione, allorché dalla
finestra Neel e la vicina di casa Souhayla scorgono un autobus in
fiamme gremito di bambini che tentano invano di salvarsi:

SOUHAYLA: Regarde là-bas! Un autobus en flammes!
NEEL: Rempli d'enfants!

³⁰ *Ibi*, p. 13.

³¹ *Ibi*, p. 6.

³² *Ibi*, p. 30.

SOUHAYLA: Des soldats sont là! Ils abattent les enfants qui tentent de sortir des flammes!³³.

La tensione in casa Cromagnons cresce di ora in ora, e le preoccupazioni dei coniugi per il futuro dei figli aumenta: soprattutto per Nelly, per la quale la madre incomincia a pregare affinché un uomo arrivi a prenderla in sposa:

NAZHA: Mon Dieu (*Elle va à la fenêtre, l'ouvre grande, les obus et le tonnerre depuis un temps font rage dans le quartier!*) Mon Dieu! Mariez ma fille! Mariez ma fille! Elle, encore endormie, belle comme une fleur de mer, trouvez-lui un mari! Un mari qui la rendra heureuse, un mari sincère et doux, qui restera éveillé la nuit pour veiller sur son sommeil! Protégez-la de tous les tueurs à gages qui, de leur situation, la cloueront par leurs perversités!³⁴.

Ed ecco che, come per incanto, giunge, inaspettatamente, nel microcosmo dei Cromagnons, un giovane uomo di nobile portamento, un misterioso *étranger* che, tuttavia, sembra conoscere perfettamente la finzione del matrimonio ordita da Nazha. Costui, chiamato genericamente con l'appellativo «Monsieur», ha tutto l'aspetto di un angelo. Egli assume i tratti di un messaggero, di colui che fa da tramite tra sfera celeste e sfera terrestre, portando ai Cromagnons la tragica notizia della scomparsa del figlio Walter, detto il poeta, arruolato nell'esercito: «Walter m'a parlé de vous. De Nelly. Il ne pleure plus vous savez, il se repose»³⁵. L'*étranger* porta via con sé la giovane Nelly per condurla in un paese misterioso, lontano, in cui regna la pace. Ma la serenità portata dallo sconosciuto durerà, come il cessate il fuoco, solo brevi istanti. La ripresa delle ostilità sarà pressoché immediata, e la famiglia Cromagnons sperimenterà un altro lutto: la morte di Neel – «D'autres coups de feu. Un plus précis. La fenêtre se brise. Neel chancelle et tombe sur la table de noces. Silence. Plus personne ne bouge. (...) Neel meurt»³⁶.

Il tema della guerra è ampiamente trattato anche in *Littoral*³⁷, pièce nella quale il giovane protagonista Wilfrid, orfano della madre deceduta dandolo alla luce, e sepolta nel paese dove, con il marito, aveva trovato rifugio per sottrarsi alle atrocità del conflitto libanese, è

³³ *Ibi*, p. 13.

³⁴ *Ibi*, p. 16.

³⁵ *Ibi*, p. 38.

³⁶ *Ibi*, pp. 39-40.

³⁷ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 1999.

costretto a vagare per il Medio Oriente, insanguinato dalle guerre civili, nel tentativo, ora, di seppellire il padre, un uomo che appena conosce e che i parenti della moglie vietano che le sia tumolato accanto, nella tomba di famiglia, ritenendolo il responsabile della sua morte. L'uomo, infatti, al momento della nascita di Wilfrid, davanti al parto difficile, e dovendo decidere se far sopravvivere la madre o il nascituro, aveva deciso di sacrificare la donna.

I luoghi in cui si svolge la vicenda sono rappresentati da due paesi situati in due poli opposti dell'emisfero: un paese occidentale, che non ha conosciuto il trauma della guerra, denominato «Ici», e un paese del Medio Oriente, arido e ostile, *l'ailleurs*, patria del padre di Wilfrid, identificato nei termini di «Là-bas». Nei primi due atti della pièce, interamente ambientati in Occidente, il tema della guerra è quasi del tutto assente. Ciononostante, sebbene l'azione teatrale sia principalmente incentrata sulla figura di Wilfrid e sulla sua questione identitaria, è tuttavia possibile rilevare un cenno, seppur approssimativo, al conflitto, in alcune lettere del padre che il figlio legge dopo la sua morte, nelle quali, la rievocazione di alcuni momenti felici trascorsi con la moglie in riva al mare sono così lieti da far dimenticare gli orrori della guerra in corso. È nei quattro atti successivi, nell'*ailleurs*, che prende corpo la tematizzazione della guerra. Qui il giovane Wilfrid scopre la realtà sociale e le tragedie individuali di un paese in rovina, i cui campi sono ancora cosparsi di ordigni inesplosi e i cui abitanti sono ormai decimati.

Appena giunge nel paese natale, Wilfrid incontra uno dei personaggi che lo aiuteranno nella sua missione: Ulrich, un vecchio cieco letterato, allusione scoperta al poeta Omero, che, in piena notte, legge l'inizio del primo canto dell'Iliade, dove la tragedia della guerra si associa a quella familiare:

Chante, déesse, la colère d'Achille le Péléide, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, au pays des morts, précipita maintes âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux ... chante, déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Péléide, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector (...) Souviens-toi de ton père, Achille semblable aux dieux, et écoute ma plainte. J'avais un fils qui nous protégeait, nous et notre ville, hier tu l'as tué. C'était Hector. Et c'est pour lui que j'arrive aujourd'hui aux neufs des Achéens pour réclamer sa dépouille³⁸.

³⁸ *Ibi*, p. 65.

Il vecchio saggio percepisce da lontano l'arrivo di Wilfrid, «[le] marcheur» e «voyageur perdu»³⁹, colui che, trascinando sulle proprie spalle il corpo del padre defunto come Cristo fece con la croce, riveste i panni del Messia, del Salvatore, del liberatore e propugnatore della pace tra i popoli: «Je tremble, oui. Je sens, oui je sens qu'une étoile lointaine, tout à coup, s'est rapprochée de nous de quelques centimètres pour nous faire comprendre que notre vie va changer.⁴⁰ (...) le miracle est arrivé»⁴¹. Il ragazzo fa dunque ingresso nel villaggio avvolto come da un'aura di santità e di mistero; egli è, secondo l'anziano, l'incarnazione di un astro divino. Ulrich lo interroga tuttavia sulle ragioni che lo hanno condotto in questo «drôle de pays» dove persino «les gens sont amers»⁴², e lo avverte delle numerose difficoltà che incontrerà nel trovare un luogo degno in cui dar sepoltura al padre, dato che i cimiteri sono ormai troppo pieni per accogliere nuove salme:

ULRICH: J'ai peur qu'il ne te devienne beaucoup plus lourd que tu ne penses. Parce que ici, dans ce village-ci, il n'y a plus de place pour enterrer qui que ce soit. Il y a trois jours, un enfant est mort. Pour l'enterrer, on a dû ouvrir le cercueil d'un autre mort et enterrer le corps de l'enfant avec un squelette blanchi par les vers⁴³.

Ma Ulrich tenta, ciononostante, di incoraggiare Wilfrid nella sua missione, e lo mette in contatto con Simone, una ragazza orfana, unica superstite di un pesante bombardamento che ha colpito la sua borgata, la quale invia messaggi in bottiglia e intona armoniose melodie col violino per richiamare «à la croisée des chemins», «un lieu épiphanique (...) qui provoque à l'arrêt et à la réflexion»⁴⁴, i giovani dei villaggi limitrofi, con i quali intende condividere le traumatiche esperienze della recente guerra:

SIMONE: Écoute-moi, la bombe que je veux aller poser est encore plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. (...) cette bombe ne peut exploser que dans une seule place. (...) Dans la tête des gens. (...) On va aller leur raconter des histo-

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibi*, p. 68.

⁴¹ *Ibi*, p. 73.

⁴² *Ibi*, p. 69.

⁴³ *Ibi*, p. 68.

⁴⁴ Jean CHEVALIER et ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p. 172.

res. Des histoires telles qu'ils seront bien obligés de nous arracher le visage ou de venir avec nous!»⁴⁵.

Gli abitanti della borgata, ancora profondamente prostrati dai lutti provocati dal conflitto, mal sopportano la musica di Simone, considerandola come un'ingiuria ai defunti. Come sostiene infatti Issam, nulla potrà più consolare questa gente, vittima di una terribile tragedia che ha ridotto il villaggio a un territorio «épuisé, ruiné d'un cauchemar sans nom, [une] terre (...) vaincue, envahie, [et qui] ne porte plus son véritable nom»⁴⁶. I due ragazzi si trovano dunque di fronte a una società del post-conflitto, chiusa in se stessa, nel cui seno si agitano tensioni generazionali: mentre i giovani sono pressoché inesistenti, come inghiottiti nella voragine della morte, gli anziani cercano, invece, mantenendosi ben radicati nel proprio territorio d'origine, una stabilità e una sicurezza materiale. Così commenta la fanciulla in proposito:

Il n'y a plus d'enfants dans le village. (...) Je ne sais plus. J'ai l'impression que je suis toute seule au beau milieu de cette montagne. Je veux sortir de moi et rencontrer quelqu'un, quelqu'un qui aurait un visage différent du mien, le visage d'un autre (...) mais il n'y a personne ici. Les bouteilles que j'envoie, les signaux que je joue avec mon violon, les phrases que je hurle se perdent dans la nuit, toujours. Jamais de réponse, jamais!⁴⁷.

Ecco che allora Wilfrid, grazie all'intervento del vecchio Ulrich, diviene il primo interlocutore di Simone. I due giovani iniziano così il loro lungo cammino alla ricerca di un campo in cui inumare dignitosamente il corpo del padre del ragazzo. Seguendo i consigli degli abitanti del villaggio, essi si recano dapprima dal ricco borghese Hakim, un uomo disposto ad adibire a cimitero il proprio giardino di casa per far commercio di tombe. Costui acconsentirebbe volentieri alla cessione di una parte della propria terra ai ragazzi, purché essi gli permettano di «honorer [s]a maison»⁴⁸ con la presenza del defunto, di danzare e brindare con lui nel banchetto, al quale stanno prendendo parte commensali che fingono di divertirsi di fronte agli squallidi epi-

⁴⁵ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 84.

⁴⁶ *Ibi*, p. 70.

⁴⁷ *Ibi*, p. 72.

⁴⁸ *Ibi*, p. 80.

sodi narrati dal padrone di casa⁴⁹. Questo personaggio dai toni sacrileghi, disprezza pubblicamente la moglie, e dà prova di una grossolanità insostenibile, divertendosi a raccontare truculente storie di omicidi a sfondo incestuoso. Hakim è l'archetipo del profanatore decadente, per il quale la vita e la morte si riducono a semplici momenti da sacrificare sull'altare del piacere, di cui farsi beffe e con i quali alimentare il divertimento. Se gli abitanti del villaggio, esasperati dagli orrori della guerra, si sottraggono ai ritrovi e ai divertimenti – «Vous imaginez la tête des paysans quand ils vous ont entendus, la musique avec ses rires... une peur... une peur!»⁵⁰ –, la casa di Hakim è, al contrario, il tempio della festa e della perversione.

Costernati, Wilfrid e Simone si rimettono in cammino incoraggiati, ancora una volta, dalle parole accorte e sagge di Ulrich, il quale li incita a seguire con fierezza la loro stella, il loro speciale destino, che li porterà finalmente a incontrare, al crocevia, «l'autre», ovverosia altri giovani testimoni della guerra civile: Amé, Sabbé e Massi, tre personaggi che vivono, come vedremo, un particolare trauma legato alla figura paterna. Essi iniziano, uno ad uno, a raccontare le proprie esperienze immaginando di essere di fronte a un pubblico.

Il primo, Amé, ha partecipato attivamente al conflitto disseminando bombe su tutto il territorio; sparando colpi qua e là ha ucciso, senza riconoscerlo, il padre:

cet homme (...) a fait un pas vers moi, en levant rapidement un bras. J'ai tiré. J'ai vidé mon arme dans son corps rouge, je l'ai regardé et encore je n'ai rien vu, rien reconnu. J'ai jeté son corps et je suis parti⁵¹.

Il giovane scoprirà di essere l'omicida del padre soltanto al suo ritorno al villaggio, quando alcune persone, andandogli incontro, lo informeranno della tragedia familiare. La madre, non riuscendo a sopportare il dolore, non troverà altro sollievo che la morte. Angosciato, Amé decide allora di unirsi a Simone per raccontare la propria storia, per manifestare la propria acredine nei confronti degli adulti, gli unici veri responsabili delle guerre; secondo il ragazzo, essi hanno sottratto agli adolescenti la serenità e l'innocenza, tipiche dell'età, costringendoli a vivere sotto il terrore dei bombardamenti:

⁴⁹ Hakim arriva addirittura a raccontare con tono beffardo una delle sue prestazioni sessuali extraconiugali di fronte alla propria consorte.

⁵⁰ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 98.

⁵¹ *Ibi*, p. 95.

On leur dira que le mal qu'ils nous ont fait est plus grand que le meurtre, on leur dira qu'ils nous ont pris l'irremplaçable, qu'ils ont tué les visions de notre jeunesse, de nos plus chers miracles⁵².

Il secondo, Sabbé, ha assistito alla morte del padre, catturato e fatto a pezzi dai soldati di fronte alla propria famiglia, tra le grida disperate della gente del villaggio. Il terzo, Massi, non ha mai conosciuto il padre, mentre la madre è scomparsa da ormai molti anni. Egli porta con sé un pezzo di pane e una bottiglia d'acqua di rosa come simbolo di amicizia e di solidarietà con gli altri giovani incontrati «au croisement des chemins»: una possibile allegoria del sacrificio eucaristico e della condivisione delle pene.

Simone, Amé, Sabbé e Massi, accomunati dalla mancanza della figura paterna, decidono allora di nominare il padre di Wilfrid loro padre collettivo e di accompagnarlo fino al termine della sepoltura: «Tout comme toi, Wilfrid, nous n'avons plus nos parents, alors ce père que tu nous offres, nous irons l'enterrer ensemble dans un lieu de paix»⁵³. Scrivendo poi su alcuni sassi i nomi dei propri rispettivi padri, essi daranno loro, attraverso la sepoltura di quello di Wilfrid, l'estremo saluto.

Nel corso del loro cammino i giovani incontrano, infine, Joséphine, un'altra orfana di guerra, che ha perso la propria casa in un incendio appiccato dalle milizie. La ragazza, di città in villaggio, raccoglie gli elenchi telefonici stilati prima dello scoppio della guerra, e trascrive, su un quaderno, i nomi delle persone che non vi comparivano:

JOSÉPHINE: Les noms, tous les noms (...) je les inscris dans un cahier (...) dans les petits villages, il n'y a pas de bottins, alors il a fallu que je fasse ça à la main, avec les vieux, que je les assoie et que je leur fasse faire une longue récitation des noms et prénoms des habitants de leur village. Pas facile, les vieux. (...) Durs d'oreille et souvent peu de mémoire⁵⁴.

Joséphine diviene così la custode della memoria collettiva di un intero popolo, di tutti coloro che sono stati vinti dalla guerra e che la storia potrebbe dimenticare: «Aujourd'hui, j'ai avec moi les noms de tous les habitants de mon pays»⁵⁵. La giovane raccoglie i nomi degli scomparsi e li affida alla propria memoria dal momento che mancano

⁵² *Ibi*, p. 86.

⁵³ *Ibi*, p. 108.

⁵⁴ *Ibi*, pp. 105-106.

⁵⁵ *Ibi*, p. 107.

carta e matite per scrivere. Ella spiega ai suoi coetanei di compiere questa impresa per realizzare un suo particolare desiderio, quello di consentire ai posteri di ritrovare in questi elenchi «les noms de ceux qui (...) ont été vaincus»⁵⁶.

A differenza degli altri personaggi, Joséphine non narra la propria storia ai ragazzi della compagnia; la sua testimonianza è invece affidata a un dialogo interiore che intrattiene con il padre, scomparso da qualche anno, la cui figura fantastica si confonde con quella del padre di Wilfrid. Tutto ciò che è rimasto della sua famiglia è il «bottin. Un nom sur une feuille blanche avec un numéro de téléphone»⁵⁷. Soprannominata da Ulrich «bonne route, Antigone»⁵⁸, diviene colei che desidera dare, simbolicamente, al suo popolo, una degna sepoltura, evitando così alle anime di errare senza fine nel mondo dei vivi.

Nonostante il lungo peregrinare, non risulta possibile trovare un luogo adatto in cui interrare la salma. Ai ragazzi non resta allora che affidare il corpo del padre di Wilfrid al mare. Con lui saranno immersi anche i pesanti sacchi contenenti i nomi degli abitanti del paese raccolti da Joséphine; legati ai fianchi del cadavere, gli permetteranno di ancorarsi saldamente al fondale marino del paese d'origine. Divenuto «le gardeur de troupeau», il custode delle anime sacrificate durante il conflitto, il defunto si inabissa lentamente, fino a raggiungere la calma della profondità marina: «J'aurais comme compagnons de jeu les noms de mon pays»⁵⁹.

Il padre di Wilfrid riesce così a riallacciare quel legame con il proprio popolo che si era spezzato con l'esilio:

Mon odyssee s'achève.
Je reviens au port.
Mon pays m'a conduit à mon pays.
Le chemin fut long, mais la récompense est grande⁶⁰.

L'immensità del mare, fonte di serenità, culla primordiale e per eccellenza dell'universo, del cosmo e dell'umanità, accoglie nel suo grembo il defunto per prepararlo a un risveglio spirituale e a una futura resurrezione:

Descendre, descendre, descendre, descendre,

⁵⁶ *Ibi*, p. 115.

⁵⁷ *Ibi*, p. 123.

⁵⁸ *Ibi*, p. 155.

⁵⁹ *Ibi*, p. 134.

⁶⁰ *Ibi*, p. 125.

Descendre encore jusqu'au silence de Dieu,
Puis,
Juste avant la noyade,
Remonter émerveillé vers la surface et plus loin encore,
Vers le ciel,
Vers l'autre profondeur,
Celle-là même qui est infinie (...) ⁶¹.

Tuttavia, l'espressione «emmerrer le père» sottende anche l'intenzione di voler ricongiungere il padre di Wilfrid alla moglie: ricongiungerli sentimentalmente affinché una nuova generazione possa finalmente nascere e consentire ai popoli del Medio-Oriente di moltiplicarsi e di sopravvivere pacificamente.

Anche la vita di Simone, Amé, Sabbé, Massi e Joséphine cambia sul litorale: per loro è giunto il momento di voltare pagina e di rimettersi in cammino verso una nuova città, un nuovo paese o un nuovo continente perseguendo l'intenzione di raccontare la loro singolare storia a persone che conducono un'esistenza completamente diversa dalla loro.

SABBÉ: Notre vie vient de changer devant tout cet espace qui nous a inondés (...) car en enterrant ce corps, nous sommes sur le point de tourner la page, de tourner le jour, de tourner la vie. Demain, à l'aube, nous nous remettrons en route, nous longerons le littoral jusqu'à la prochaine ville (...). Nous irons raconter notre histoire à des gens qui ne sont pas comme nous, qui ne vivent pas comme nous et qui pensent autrement que nous. ⁶²

Come *Littoral*, che si chiude con l'inabissamento del corpo dell'uomo nelle acque del mare – «Épuisez-vous à la marche (...) / Au bout (...) / Il y a le littoral et la grande mer, / La grande mer / Qui emporte tout» ⁶³ –, anche *Incendies* ⁶⁴, altra opera di Wajdi Mouawad, termina con la discesa «Au creux même de l'océan» ⁶⁵, nel corso della quale la protagonista Nawal ritrova il suo grande amore di gioventù, Wahab.

E se in *Littoral* la scoperta di un paese devastato dalla guerra civile si lega al lutto per la perdita del padre, in *Incendies* essa è invece legata alla morte della madre. Come sottolinea infatti il drammaturgo

⁶¹ *Ibi*, p. 126.

⁶² *Ibi*, p. 127.

⁶³ *Ibi*, p. 135.

⁶⁴ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 2003.

⁶⁵ *Ibi*, p. 92.

stesso nella presentazione dell'opera, non è possibile ignorare il legame organico e tematico che unisce le due pièces: «*Incendies* est le second volet d'une tétralogie amorcée avec l'écriture et la mise en scène de *Littoral* en 1997. Sans en être une suite narrative, *Incendies* reprend la réflexion autour de la question de l'origine»⁶⁶. Ed è infatti la ricerca delle origini paterne che conduce i gemelli Simon e Jeanne in Libano, un paese martoriato e profondamente segnato dal conflitto civile.

Suddivisa in quattro atti, intitolati rispettivamente, «Incendie de Nawal», «Incendie de l'enfance», «Incendie de Janaane» e «Incendie de Sarwane», la pièce si apre con la lettura del testamento di Nawal Marwan ai suoi figli, ora ventiduenni. Nel corso della lettura, si scopre che «une promesse ne fut pas tenue»⁶⁷; sarà compito dei ragazzi scoprire di cosa si tratta. Simon e Jeanne ricevono così l'incarico di capire ciò che la donna ha tenuto nascosto per cinque lunghi anni: l'identità del padre, che essi credevano eroicamente morto in guerra, e del fratello, di cui ignoravano fino a quel momento l'esistenza. Con l'avanzare della ricerca, i due ragazzi ritroveranno a poco a poco il bandolo della matassa e scopriranno di essere frutto di una violenza sessuale che la madre subì, durante la guerra, da Nihad, loro fratello.

Nawal, che ha passato gli ultimi dieci anni ad assistere a dei «procès [de guerre] sans fin de tordus, de vicieux et d'assassins de tous genres»⁶⁸ e che, da cinque, si è chiusa in un ostinato mutismo, suscita l'interesse di un infermiere che, studiando il caso, registra su una cassetta il suo silenzio. Jeanne, interessata a scoprire le proprie origini, interroga questo silenzio: «C'est son silence à elle. Derrière ce silence, il y a des choses qui sont là mais qu'on entend pas»⁶⁹. Sarà proprio a partire dall'ascolto del nastro e da una vecchia foto, risalente al 1978, con l'immagine di un autobus in fiamme con a bordo i «Réfugiés de Kfar Rayat», che riemergerà, a poco a poco, in una sorta di flash-back, l'antefatto di Nawal. Jeanne, interessata a proseguire la ricerca intrapresa, annuncia a Simon la sua partenza e si lascia trasportare «au cœur même du polygone»⁷⁰.

Giunta al villaggio natale, la giovane apprende finalmente la triste «légende»⁷¹ dei due amanti adolescenti Nawal e Wahab; alla prima,

⁶⁶ *Ibi*, p. 6.

⁶⁷ *Ibi*, p. 14.

⁶⁸ *Ibi*, p. 17.

⁶⁹ *Ibi*, p. 37.

⁷⁰ *Ibi*, p. 49.

⁷¹ *Ibi*, p. 52.

rimasta incinta, fu tolto il bambino poco dopo il parto; al secondo, invece, fu ordinato l'esilio. Di entrambi si persero subito le tracce. Nawal, donna indipendente e combattiva, che nel corso degli anni, mantenendo fede ad una promessa fatta alla nonna, ha imparato a leggere e a scrivere «pour sortir de la misère [et] de la haine»⁷², e che ha nel frattempo fondato il giornale, *La lumière du jour*, assieme alla sua discepola Sawda, decide allora di lasciare il villaggio e di mettersi in cammino alla ricerca del figlio.

Nella prigione di Kfar Rayat, costruita nel 1978, anno in cui «il y a eu les grands massacres dans les camps de réfugiés de Kfar Riad et Kfar Matra»⁷³, e trasformata, nel 2000, in un noto museo, Jeanne viene a sapere del segreto che si cela dietro «la veste en toile bleue»⁷⁴, appartenuta alla detenuta numero 72, soprannominata «la femme qui chante»: «Détenue pendant cinq ans. Quand les autres se faisaient torturer, elle chantait»⁷⁵. Nawal, dopo venticinque anni di incessante ma vana ricerca del figlio, decide allora di impegnarsi attivamente nella difesa e nel sostegno dei rifugiati di guerra. Incarcerata a sua volta nella prigione di Kfar Rayat per aver assassinato Chad, il capo delle milizie, subisce, come le altre detenute, violenze sessuali da parte del seviziatore Abou Tarek. Jeanne apprende, conversando con una guida turistica della prigione, il mistero intorno alla sua nascita e alle sue origini paterne: Abou Tarek, il capo della prigione, era, di fatto, suo padre.

Simon, dal canto suo, arriva poco per volta all'identità del fratello grazie a un «cahier rouge»⁷⁶ (ereditato a mezzo testamento, nel quale è contenuta la deposizione resa dalla madre, allora sessantenne, di fronte ai giudici, nel corso del processo subito da Abou Tarek per crimini di guerra) e a una lunga confessione rilasciata da Chamseddine, un anziano capo della resistenza, «la voix des siècles anciens»⁷⁷:

CHAMSEDDINE: Et maintenant, Sarwane⁷⁸, écoute-moi, écoute-moi bien. Ce n'est pas le hasard qui t'a conduit à moi. [...] Ton frère Nihad [était] franc-tireur. (...) Machine à tuer. Puis, il y a eu l'invasion du pays par l'armée étrangère. Celle qui vient du Sud. (...) Lui tirait toujours. Un matin, ils l'ont attrapé. Il avait tué sept de leurs tireurs. (...)

⁷² *Ibi*, p. 60.

⁷³ *Ibi*, p. 56.

⁷⁴ *Ibi*, p. 13.

⁷⁵ *Ibi*, p. 56.

⁷⁶ *Ibi*, p. 13.

⁷⁷ *Ibi*, p. 81.

⁷⁸ Vero nome di Simon.

Ils ne l'ont pas tué. (...) Dans une prison qu'ils venaient de construire, à Kfar Rayat, ils cherchaient un homme pour s'occuper [de] la torture⁷⁹.

Alla testimonianza segue, infine, la rivelazione dell'identità del fratello:

CHAMSEDDINE: Ton frère était ton père. Il a changé de nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. (...) Le ciel tombe, Sarwane, il tombe. Oui, oui, tu comprends bien, il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur⁸⁰.

Nella *quête* intrapresa da Simon e Jeanne, vengono ripercorse le strade di alcune città del sud del Libano occupate dall'esercito israeliano e da campi di rifugiati palestinesi, dove la presenza di prigionieri costruite dall'invasore e dirette da aguzzini libanesi, testimonia un paese tormentato da decenni di guerriglie e di violenza.

Il drammaturgo narra il tabù dell'incesto e della violenza sessuale per esprimere la crudele realtà della guerra civile libanese che ha fatto di Nihad un torturatore. In questa terra degli orrori, è impossibile trovare amore e affetto: «Comment aimer ici?»⁸¹ si chiede Sawda, la donna che ha accompagnato Nawal nel suo viaggio alla ricerca del figlio, colei che dovette abbandonare, assieme alla famiglia, in piena notte, la propria casa saccheggiata dai soldati. Come poter pronunciare ancora la parola amore, quel sentimento che Wahab esprimeva a Nawal al tempo del concepimento di Nihad/Tarek, figlio e carnefice allo stesso tempo?

Se il titolo *Incendies*, posto in epigrafe di ogni singolo atto, allude al contenuto generale della pièce, tuttavia fa preciso riferimento ad un fatto di cronaca avvenuto nel sud del Libano nel quale si ebbe anche l'incendio di un autobus «flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans»⁸², del quale si tratta nell'atto secondo. L'episodio, che pare aver particolarmente impressionato il drammaturgo – ne abbiamo infatti trovato testimonianza in *Journée de noces chez les Croma-*

⁷⁹ *Ibi*, p. 83.

⁸⁰ *Ibi*, p. 84.

⁸¹ *Ibi*, p. 35.

⁸² *Ibi*, p. 48.

*gnons*⁸³ –, rievoca un fatto, considerato uno dei principali moventi dello scoppio della guerra civile libanese, quando cioè, nella domenica del 13 aprile del 1975, un quartiere popolare cristiano di Beirut, Ain Romaneh, divenne teatro di un violento scontro tra libanesi cristiani e palestinesi. Questi ultimi, commemorando una loro vittoria militare, passarono davanti alla chiesa di Notre-Dame de la Délivrance nel giorno della sua inaugurazione (a cui prese parte anche Pierre Gemayel, fondatore della falange maronita), e iniziarono a far fuoco sui fedeli. I falangisti libanesi, dal canto loro, risposero mitragliando un autobus carico di operai palestinesi. Il bilancio dello scontro fu pesantissimo: ventisei morti e diciannove feriti. Tale vicenda è stata ripresa in chiave letteraria da Mouawad nella presente opera, sostituendo, tuttavia, gli operai palestinesi con i rifugiati politici. L'aggancio alla cronaca è per il drammaturgo una prassi consueta, come dimostra la rievocazione dei «grands massacres dans les camps de réfugiés de Kfar Riad et de Kfar Matra» ch'egli fa risalire al 1978. Tali eventi sono narrati, in un primo tempo, dalla guida turistica a Jeanne e, in un secondo tempo, da Sawda, che ha vissuto alcuni anni della propria adolescenza in un campo per rifugiati, a Nawal:

LE GUIDE: Les militaires ont encerclé les camps et ils ont fait entrer les miliciens et les miliciens ont tué tout ce qu'ils trouvaient. Ils étaient fous. On avait assassiné leur chef. Alors ils n'ont pas rigolé. Une grande blessure au flanc du pays.

(...)

SAWDA: Ils sont rentrés dans le camp. Couteaux, grenades, machettes, haches, fusils, acide. Leur main ne tremblait pas. Dans le sommeil, ils ont planté leur arme dans le sommeil et ils ont tué le sommeil des enfants, des femmes, des hommes qui dormaient dans la grande nuit du monde!⁸⁴.

Le vicende narrate dai due personaggi riguardano i due massacri di civili palestinesi, avvenuti nel settembre del 1982, sui campi di Sabra e Chatila a Beirut, in una zona controllata dall'esercito israeliano,

⁸³ Tale episodio è narrato da Wajdi Mouawad nell'incipit del romanzo *Visage retrouvé*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud, 2002, pp. 22-23, ed è inoltre citato nell'intervista rilasciata a Jean-François CÔTÉ, raccolta nell'opera *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, p. 79: «(...) la guerre du Liban a débuté le 13 avril 1975. C'était en bas, dans la rue. Tous les Libanais s'en souviennent. Un autobus rempli de civils palestiniens a été mitraillé par des milices chrétiennes pour venger l'assassinat de leur chef par des milices palestiniennes. Ils ont arrêté un autobus et ils ont tiré. Je l'ai vu depuis le balcon».

⁸⁴ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 56.

ad opera dei miliziani maroniti. Le Falangi, col consenso e con il supporto logistico israeliano, irrupero nel campo di Chatila e nella zona adiacente di Sabra. Per due giorni massacrarono a sangue freddo oltre duemila civili palestinesi, nonostante in agosto fosse già stata concordata, sotto l'egida degli Stati Uniti, l'espulsione dal Libano dei quadri dell'OLP e di migliaia di fedayn. Israele aveva chiuso l'accesso ai due campi situati a sud della capitale perché il generale Ariel Sharon, allora ministro della Difesa, supponeva che alcuni militanti dell'OLP di Yasser Arafat vi si fossero nascosti. La sera del 16 settembre del 1982, l'esercito israeliano lasciò entrare nei campi 150 falangisti delle Forze Libanesi col pretesto di scovare alcuni partigiani palestinesi; in realtà, con questo stratagemma si voleva vendicare l'assassinio, avvenuto due giorni prima, del presidente cristiano Bechir Gemayel. La strage nei campi di Sabra e Chatila rappresenta ancora oggi una delle pagine più nere della storia libanese⁸⁵.

Il tema della guerra trova ancora ampia trattazione in un'altra opera di Wajdi Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*⁸⁶, pièce di taglio storico-politico. Essa propone, infatti, attraverso la raffigurazione delle liti di due famiglie, costrette a condividere lo stesso appartamento, i Protagoras e i Philisti-Ralestine, il problema della comunità palestinese in Libano. Come afferma il drammaturgo nella prefazione all'opera, il testo si rifà ad un fatto specifico legato alla storia libanese recente: nel momento in cui «la situation au Liban atteignait un point culminant, le général Aoun s'était barricadé dans le Palais présidentiel et menait la lutte contre l'armée syrienne et les milices libanaises qui les soutenaient»⁸⁷. A partire da questo singolo episodio, il drammaturgo allarga la propria riflessione alla questione che riguarda il destino di due popoli, quello libanese, raffigurato nella pièce dalla famiglia Protagoras, e quello palestinese, incarnato, invece, dai Philisti-Ralestine⁸⁸. La loro è una discordia sorta per la ripartizione di un appartamento, situato in una città del Libano, in cui i proprietari, i Protagoras, ospitano, ormai da tempo, gli esuli Philisti-Ralestine. È il richiamo alle vicende del Medio Oriente, e, in particolare, a quelle del Paese dei Cedri, dove, fra la seconda metà del 1947 ed i primi mesi del 1949, a seguito delle politiche britanniche inclini a

⁸⁵ Cfr. François MASSOULIÉ, "Il Libano nel cuore della tormenta", in *I conflitti del Medio Oriente*, Firenze, Giunti, 1994², capitolo 7, pp. 134-151.

⁸⁶ Wajdi MOUAWAD, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal - Arles, Leméac - Actes Sud-Papiers, 2004.

⁸⁷ *Ibi*, p. 8.

⁸⁸ È possibile notare, infatti, come la seconda parte del cognome di tale famiglia rinvii al termine "Palestine"!

favorire la minoranza ebraica, e in seguito alla Guerra dei Sei Giorni arabo-israeliana del giugno del 1967, trovarono asilo migliaia di profughi palestinesi in circostanze che aggravarono la crisi etno-confessionale del Paese⁸⁹.

Con *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes* Mouawad propone, come sottolinea Diane Godin in un breve articolo dedicato alla rappresentazione della pièce avvenuta nel 1999,

l'allégorie baroque en transposant le phénomène guerrier dans un appartement occupé par deux familles dont les bas instincts et l'esprit de calcul rivalisent l'absurdité. (...) 'Comédie? Tragédie?' Les deux, semble avoir répondu [le dramaturge] dans *Willy Protagoras ...*, où il souligne à gros traits le ridicule de certains de ses personnages⁹⁰.

L'opera presenta, infatti, personaggi dai tratti ridicoli e talvolta un po' bizzarri, afflitti tuttavia da un profondo malessere interiore determinato dall'incertezza del futuro. L'intera vicenda ruota intorno alla figura del diciottenne Willy Protagoras, ragazzo ribelle, pittore naif, analfabeta ed alquanto stravagante, il quale, per protestare contro i genitori di Naïmé Philisti-Ralestine che contrastano la sua storia d'amore con la ragazza e per vendicarsi degli intrusi che gli invadono l'appartamento, si rinchioda per più di venti giorni nella toilette, impedendone l'uso ai coinquilini. Questo fatto sarà l'origine di continui litigi tra le due famiglie, sotto lo sguardo indiscreto degli altri abitanti del palazzo i quali finiscono per esserne coinvolti emotivamente, lasciandosi andare a pettegolezzi, maldicenze e volgarità dal loro balcone simile ad una gabbia:

ASTRID MACHIN: Assad Protagoras a interdit, et ce, très tôt ce matin, l'accès à la cuisine à tous les membres de la famille Philisti-Ralestine. Willy Protagoras emboîta le pas à son père et barra le chemin des water-closets.

TOUS: Oh! Épouvantable! Affreux! Condamnable! Injuste! Écœurant! Très très méchant! Ah oui! Intolérable! Détestable ...

⁸⁹ Fra la fine del 1947 e l'inizio del 1949 fanno ingresso in Libano duecentomila profughi palestinesi, mentre al termine della Guerra dei Sei Giorni l'afflusso è di circa quattrocentomila, pari al 15% della popolazione ivi residente. Per un approfondimento sull'odissea dei profughi palestinesi si consiglia la lettura dei capitoli 3 e 5 rispettivamente intitolati "L'anno prossimo a Gerusalemme" e "I Palestinesi tra Israele e i Paesi Arabi", pubblicati in François MASSOULIÉ, *I conflitti del Medio Oriente*, cit., pp. 48-71 e pp. 92-111.

⁹⁰ Diane GODIN, "La guerre et nous. Tragédies récentes", in *Cahiers de théâtre Jeu*, cit., p. 97.

ASTRID MACHIN: Sans aucun scrupule, [les Protagoras] renvoyèrent tous les Philisti-Ralestine, de la petite Naïmé au gros Abgar, dans leurs retranchements!⁹¹.

Col trascorrere dei giorni, il diverbio tra i coinquilini si fa sempre più acceso fino a minare l'unità dei due nuclei famigliari. Nelly Protagoras, ragazza bella, intelligente e istruita, per sottrarsi al clima di ostilità creatosi nell'abitazione, sceglie, infatti, seppur a malincuore, di cercare tranquillità altrove, e in una lettera al fratello Willy spiega come sia più facile parlare del conflitto da lontano:

La guerre est plus facile de loin. Ici, tous en parlent, de la guerre. Mais ils ne savent pas de quoi ils parlent, ils font des reportages, des recherches et des analyses, ils vont en introspection profonde! Si tu savais à quel point c'est facile de parler de la guerre lorsque partout tu es entouré par la paix⁹².

Con la partenza della giovane, la situazione in casa Protagoras si fa ancora più critica; un vero e proprio stato di guerra si instaura tra le mura domestiche:

Ce qu'il y avait encore de meubles dans le salon fut détruit, ainsi que des assiettes, lancées de la cuisine par Assad Protagoras, qui allèrent s'écraser contre les murs de la salle à manger où s'étaient réfugiés les Philisti-Ralestine. Tout s'acheva de façon sanglante⁹³.

Occorrerà a questo punto l'intervento di una persona sopra le parti, di un mediatore che agendo da catalizzatore possa in qualche modo trovare una soluzione alla ormai dilagante discordia. A prendere le redini sarà allora il notaio Louisaire, il quale trarrà la conclusione di mettere i Philisti-Ralestine alla porta, riaprendo così, ancora una volta, l'inesorabile e controversa piaga della diaspora: «les Philisti-Ralestine, ils n'avaient vraiment nulle part où aller, il y avait la rue, mais la rue est un exil en elle-même!»⁹⁴. La decisione del notaio non farà altro che inasprire la diatriba e segnerà l'inizio di una serie di morti violente – Abgar Philisti-Ralestine e Willy Protagoras si getteranno dalla finestra; Naïmé Philisti-Ralestine si strangolerà con una corda –, mentre le atrocità della guerra faranno nuovamente ingres-

⁹¹ Wajdi MOUAWAD, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, cit., p. 21.

⁹² *Ibi*, p. 84.

⁹³ *Ibi*, p. 22.

⁹⁴ *Ibi*, p. 23.

so nell'epilogo della pièce: «*On entend une très violente explosion. Une décharge incroyable. Assad Protogoras n'a pas le temps de bouger, et le mur situé derrière lui s'abat sur sa tête*»⁹⁵.

Com'è stato precedentemente osservato, la raffigurazione di ambienti che mostrano i segni di conflitti brutali che hanno insanguinato per decenni il Medio Oriente – bombardamenti, terreni minati e campi profughi –, rappresentano una importante testimonianza di Abla Farhoud e Wajdi Mouawad, due drammaturghi che hanno vissuto i primi anni della propria vita in Libano, un paese condotto al disastro da una persistente instabilità socio-politica e da un'intrinseca debolezza sociale, troppo frammentata al suo interno da una marcata ibridità (fin dove arriva l'identità araba e fin dove quella nazionale libanese? Fino a qual punto il Libano è musulmano e fino a qual punto è cristiano?). Sebbene le opere della Farhoud e di Mouawad si concentrino, ciascuna, su un particolare episodio di cronaca, non possono tuttavia essere considerate opere di pura impronta storica. Il lettore, infatti, non vi trova espresse date e descrizioni di combattimenti, nomi di capi militari o politici, motivazioni ideologiche e religiose che abbiano determinato il conflitto. I drammaturghi si soffermano esclusivamente a dipingere una guerra che porta sulla scena dei civili, talvolta accecati dall'odio, nati nello stesso paese, ma che vengono trascinati dal vortice della violenza e dell'intransigenza. In *Incendies*, quando la protagonista Nawal tenta di sapere quale popolo è implicato nelle ostilità, un medico le risponde: «Qui sait? (...) on ne sait plus qui tire sur qui ni pourquoi. C'est la guerre»⁹⁶. Il ciclo della vendetta che è all'origine di questi conflitti risale, in effetti, alla notte dei tempi: «l'histoire peut se poursuivre encore longtemps, de fil en anguille, de colère en colère, de peine en tristesse, de viol en meurtre, jusqu'au début du monde»⁹⁷.

Tentando di creare un parallelismo tra i due drammaturghi presi in esame nel presente studio, è possibile notare come la loro produzione teatrale si fondi su una differente «revisione della storia», elemento che Silvia Albertazzi definisce nei termini di «riscrittura dei fatti storici secondo il punto di vista degli esclusi, di chi normalmente subisce la storia e non la determina»⁹⁸: nell'opera di Abla Farhoud il

⁹⁵ *Ibi*, p. 88.

⁹⁶ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 40.

⁹⁷ *Ibi*, p. 41.

⁹⁸ Silvia ALBERTAZZI, "Postcoloniale/Postmoderno", in Silvia ALBERTAZZI - Roberto VECCHI (a cura di), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Quodlibet, 2001, p. 116 (Troposfere).

dramma della guerra si rifà a una sorta di realismo storico; in quella di Wajdi Mouawad, invece, tende a sfumare nel mitologico e nel simbolico: numerosi sono infatti i personaggi dai tratti mitici che vengono, come abbiamo già accennato sopra, evocati o introdotti nel dramma.

Ciò nonostante, in entrambi gli autori è possibile riscontrare il proposito catartico interno al dramma. La rielaborazione artistica degli eventi consente di giungere al superamento e al giudizio sui fatti, di risolvere, in qualche modo, l'irrisolto della storia. La scrittura è strumento di autoriflessione, di autoconservazione e di sopravvivenza, capace di donare un senso all'esistenza di coloro che si trovano a dover far fronte alle tragedie di una guerra di cui non si comprendono le ragioni. Attraverso l'arte drammatica, Abla Farhoud e Wajdi Mouawad si sforzano di fornire delle risposte per superare il trauma generato da un conflitto che ha condizionato l'esistenza di un'intera popolazione e del quale cercano di trovare un senso.

In *Jeux de patience*, il tappetino arrotolato che La Mère stringe gelosamente al proprio petto è un esempio dell'inesprimibilità dei fatti vissuti: per mezzo della creazione narrativa la cugina Monique/Kaokab persegue allora l'intento di *srotolare* la tragedia della morte di Samira per lasciarne una traccia scritta, chiara e indelebile, a cui poter fare riferimento.

Il progetto che Monique/Kaokab affida alla scrittura è quello di sciogliere il groppo irrisolto del lutto e di dare un ordine ai drammatici eventi: scrivere per rianimare l'esperienza dei singoli, per prendere coscienza che esiste un fondo incomprensibile nell'eterna inevitabilità della guerra; isolare il lutto personale per distaccarsi dall'imperscrutabilità della storia.

La realtà della guerra è oscura, incomprensibile e caotica. La parola la illumina, mettendone in evidenza fatti e personaggi. L'arte riordina il caos servendosi della narrazione e della messa in scena dei fatti e dei personaggi, come è ben rilevabile in *Littoral*, dove la parola scambiata fra i giovani, che si incontrano «au croisement des chemins», consente di rivelare l'assurda realtà della guerra. Nella molteplicità dei racconti, nei quali ciascun personaggio risulta essere testimone e vittima allo stesso tempo, emerge una frattura fra quella che è stata la guerra e la rielaborazione del racconto, grazie al potere liberatorio della parola sulla realtà. Ciascuno di questi giovani, assumendo l'incarico di spiegare la catastrofe secondo la propria visione – insieme di impressioni sensibili, di fenomeni colti nell'immediatezza della percezione, talvolta metaforizzati –, fornisce una coscienza individuale e soggettiva che si dilata fino ad abbracciare quella collettiva.

Il rito della sepoltura consente, poi, ai giovani testimoni del conflitto di isolare il proprio lutto da quello generale che interessa l'intero popolo libanese. Essi sentono il dovere di seppellire il dolore della storia, di superare l'angoscia delle brutture causate dalla guerra, mediante l'espressione del lutto individuale.

Il ricordo e la narrazione di lutti generali e anonimi quali quelli causati dallo scoppio dell'autobus carico di palestinesi (rappresentato più volte nelle pièces di Wajdi Mouawad) o dal crollo di immobili, che sotterrano migliaia di civili (scena ritratta in *Apatride* di Abla Farhoud), non permettono all'umanità di affrancarsi dall'angoscia delle più terribili pagine della storia contemporanea.

I due drammaturghi, raffigurando il lutto individuale, consentono di superare il caos della storia, per definizione, collettiva, l'incognito indistinto che pesa sulla coscienza. Il loro intento è quello di indurre una *katharsis* non sul pubblico (a differenza di quanto avveniva nella tragedia greca nella quale, seguendo i principi aristotelici de *La Poetica*, lo spettatore veniva chiamato a riflettere su quanto rappresentato sulla scena per trovare una purificazione della propria coscienza), ma nei personaggi stessi i quali ricostruiscono lucidamente la realtà ed escono dall'intima confusione di fronte all'incomprensibile orrore.

