

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA
LETTERATURE FRANCOFONE**

Ciclo XX

Settore scientifico disciplinare: L-LIN/03 LETTERATURA FRANCESE

TITOLO TESI

**DAL GRIDO DELL'ESCLUSIONE ALLA CONQUISTA
DELL'ARMONIA: SCENE ALTERNATIVE
NEL TEATRO QUEBECCHESE**

Presentata da: Veronica Cappellari

Coordinatore Dottorato

**Chiar.ma Prof.ssa
Carminella Biondi**

Relatore

**Chiar.ma Prof.ssa
Anna Paola Mossetto**

Esame finale anno 2008

*Ai miei genitori, all'amica Brunilde
e a tutti coloro che hanno letto
con pazienza questo lavoro*

Indice

Introduzione	p. 5
Prima parte: I volti del teatro quebecchese dal secondo dopoguerra ad oggi	
Il teatro quebecchese dalla scena montrealese a quella mondiale	p. 16
Il teatro del <i>Québécois de souche</i> : esempi di raffigurazione dell'Immigrato e dell'Amerindiano	p. 24
Il teatro amerindiano: le identità prime	p. 38
Il teatro dell'immigrazione: le identità altre	p. 51
Seconda parte: Temi e strutture nei teatri dell'alterità	
Primo capitolo. La famiglia: forze centripete e forze centrifughe	
La relazione coniugale: tra disadattamento e incomprensioni	p. 68
La drammaturgia come strumento di denuncia della violenza coniugale	p. 80
Conflitti generazionali	p. 97
Secondo capitolo. Emarginazione sociale e territoriale	
Il risveglio dal "sogno americano"	p. 115
L'illusorio mito del ritorno al paese natale	p. 127
Il dramma della <i>dépossession</i> e la conseguente distruzione dell' <i>indianità</i>	p. 136
Terzo capitolo: La memoria fra prigionia e affrancamento	
I mostri della guerra fra follia e morte	p. 156
Il viaggio iniziatico nel mondo ancestrale del popolo amerindiano	p. 190

Quarto Capitolo: Linguaggi e strutture simboliche dell'immaginario

Arte e artificio della scrittura nel recupero dei ricordi:

L'intervento mediatico p. 204

Le trame simboliche archetipiche e le costellazioni del mito

1. *La lettura di miti e simboli nell'opera di Wajdi Mouawad* p. 219

2. *Yves Sioui Durand e il magico universo dei popoli nativi* p. 242

Conclusione p. 252

Interviste:

Georges Émery Sioui p. 259

Abla Farhoud p. 264

Bibliografia p. 270

Appendice p. 317

Introduzione

L'idea di svolgere uno studio sul teatro migrante e amerindiano è nata dal desiderio di proseguire un itinerario già intrapreso con la stesura della nostra tesi di laurea, dedicata all'autore di origine haitiana, emigrato a Montréal, Émile Ollivier, nella quale si era dato ampio spazio all'analisi delle *écritures migrantes au Québec* e alla loro collocazione all'interno del panorama letterario quebecchese.

Mentre in quel lavoro si era notata la cospicua bibliografia dedicata ad autori della migrazione che avevano scelto, come espressione letteraria, il genere narrativo o poetico, pari rilievo non poteva essere esteso alla produzione drammatica. I testi riguardanti il teatro della migrazione si limitavano, infatti, ad articoli sparsi su periodici o a parti di volumi per lo più incentrati sulla rappresentazione scenica, così come dimostra anche gran parte della critica sulla drammaturgia quebecchese contemporanea. Essa conta, invero, circa duecento opere, redatte da poco più di un centinaio di autori¹, che tratteggiano un panorama storico e sociale mettendo principalmente in risalto l'emergenza e l'istituzionalizzazione del teatro professionale quebecchese con la fondazione dei primi teatri e delle relative *troupes*, nonché studi sulla *mise en scène*, sulla scenografia e sulla diffusione e ricezione di quest'arte emergente.

In seguito alla partecipazione ad un Convegno organizzato, nel 2004, dal CISQ (Centro Interuniversitario di Studi Quebecchesi) e dall'Università di Bologna, intitolato *Paroles et images amérindiennes du Québec*, ci è parso opportuno ampliare il corpus di analisi, dando spazio anche ai drammaturghi Autoctoni intendendo così analizzare e confrontare l'espressione artistica di due diversi aspetti della società quebecchese contemporanea a tutt'oggi quasi del tutto inesplorati²: quella dei Nativi (i primi ad aver popolato il territorio americano) e quella dei recenti immigrati.

¹ Oltre a tale documentazione, si può recensire un numero considerevole di altri tipi di pubblicazioni quali materiali videoregistrati, manuali pedagogici, interviste, biografie, testimonianze, statistiche, atti di convegni e album.

² Non esiste, infatti, uno studio che abbia visto le due diverse drammaturgie da uno stesso punto di osservazione.

A tal proposito, Giulio Marra, che ha pubblicato in Italia una prima ricognizione sul teatro canadese degli ultimi trent'anni, ha inteso colmare un vuoto nell'ambito della ricerca in canadesistica, mettendo in risalto l'originale apporto drammaturgico delle molte culture presenti nel Paese, quelle inglese e francese, quelle autoctone, e quelle che si sono recentemente presentate alla ribalta con l'immigrazione. Lo studioso sottolinea infatti che il suo volume "prende prevalentemente in esame il teatro anglofono" fornendo soltanto alcuni "riferimenti a quello francofono". Ed aggiunge:

I testi francofoni che citerò saranno utili ad illustrare particolari prospettive del recupero storico, della problematica sociale, nativa e femminista, ma non s'intendono come illustrativi di un fenomeno complesso e articolato come è il teatro francofono, che necessita di uno studio specifico.³

La nostra ricerca prende in esame le alternative – amerindiana e migrante – nel teatro quebecchese che si sviluppano a partire dalla fine degli anni Settanta, periodo in cui il *Québécois de souche* inizia a interessarsi alle problematiche sociali e politiche relative non soltanto alla propria comunità, ma anche al mondo dei Nativi e dei gruppi minoritari, come quello degli immigrati, attraverso una drammaturgia che risulta essere innovativa e aperta a nuove prospettive e a nuove voci.

Il teatro rievoca il passato, interessandosi della storia delle *Premières Nations* e dell'esperienza degli Immigrati, raccontata dagli stessi, dove è riscontrabile la matrice del Québec contemporaneo nell'ottica di convivenza e di scambi interculturali. Si tratta di rappresentare situazioni storiche e culturali del tutto ignorate, o rimaste nella

³ G. MARRA, *Teatro canadese degli ultimi trent'anni. Itinerari, tecniche, tematiche*, Fasano, Schena Editore, 2004, p. 7.

penombra, da un punto di vista alternativo, dove la vicenda individuale assurge a valenza collettiva.

L'Amerindiano e l'Immigrato sono due figure importanti per la formazione di un'identità del Quebecchese, essendo espressioni di confronto e, talora, anche di conflitto, tra realtà diverse. Possiamo parlare di un teatro eccentrico e postmoderno in quanto i movimenti minoritari rappresentativi dell'*alterità* resistono e tentano di coesistere con la drammaturgia quebecchese. Il teatro risponde così all'esigenza del drammaturgo, e della società che rappresenta, di definire la propria identità, intesa approssimativamente come la somma delle caratteristiche storiche, linguistiche, artistiche e culturali, alla quale, complessivamente, si rapportano gli appartenenti ad ogni singola comunità geograficamente delimitata.

Rispetto all'argomento da noi posto in primo piano – la drammaturgia amerindiana e migrante – si sono individuati due momenti critici principali, corrispondenti alle due parti che compongono questa tesi: i diversi volti del teatro quebecchese, dal secondo dopoguerra ad oggi, e i principali temi e strutture distinguibili nei teatri dell'*alterità*.

La prima parte, suddivisa a sua volta, in quattro capitoli, tenta, in un primo momento, di ripercorrere la storia del teatro quebecchese, dai suoi esordi – fine anni Quaranta del Novecento – ai giorni nostri, considerando le diverse correnti drammaturgiche che si sono via via affermate nel corso dei decenni e che hanno interessato un pubblico sempre più vasto e partecipe.

La seduzione e l'interesse suscitati dalla diversità culturale degli Autoctoni e degli Immigrati, conducono i drammaturghi cosiddetti *Québécois de souche* a muoversi verso l'*altro* e a redigere pièces nelle quali le figure dell'Amerindiano e dell'Immigrato rappresentano i volti di una società che vive al margine e che incontra notevoli difficoltà di inserimento.

All'inizio della nostra ricerca si era pensato di svolgere un lavoro di analisi più ampio, che mettesse in maggior risalto il punto di vista sociologico e antropologico emergente da tale produzione artistica. Il progetto in seguito fu abbandonato perché la nostra tesi avrebbe acquistato dimensioni eccessive e tali da modificarne l'orientamento. Nel capitolo intitolato *Il teatro del Québécois de souche: esempi di raffigurazione dell'Immigrato e dell'Amerindiano* ci siamo dunque limitati a delineare soltanto le trame e le principali caratteristiche estetiche delle pièces che, a nostro avviso, sono tra le più significative.

Abbiamo poi dedicato una più ampia trattazione alla drammaturgia amerindiana, che tende a riconoscere le identità prime, e a quella migrante, che, invece, si sforza di portare sulla scena le problematiche legate all'integrazione delle identità altre nella società quebecchese contemporanea. Nel far ciò ne abbiamo tracciato gli esordi, gli apporti tematici, linguistici e strutturali.

In un secondo momento, ci siamo concentrati su temi e strutture presenti nei teatri dell'*alterità*, con riflessioni sul problema della famiglia e delle forze centripete e centrifughe che possono metterla in crisi; sul problema dell'emarginazione sociale e territoriale che per contrasto risveglia l'Immigrato dall'illusione di un sogno americano e, nel contempo, dal mito di un possibile ritorno al paese natale, e svela all'Amerindiano il dramma dello spossamento territoriale e la conseguente distruzione della sua *indianità*; sul tema della memoria fra prigionia e affrancamento, attraverso la rappresentazione del dramma della guerra o del recupero di un mondo ancestrale da parte delle nazioni autoctone; sul tema, infine, di linguaggi e strutture simboliche dell'immaginario che sfruttano e riutilizzano miti e simboli della cultura occidentale o nativa, nonché il recupero memoriale attraverso l'intervento di mezzi mediatici.

Nel corso della redazione, ci siamo basati su studi specifici relativi alla cultura e alla letteratura amerindiane e migranti, nonché su articoli, riguardanti il corpus

considerato, tratti da riviste e da vari *dossiers de presse*. In particolare, per quanto concerne le *Premières Nations*, abbiamo preso come riferimento i lavori di Diane Boudreau, docente, saggista e presidente del Centre de recherches amérindiennes du Québec, e di Maurizio Gatti, giovane ricercatore di origine italiana, con il quale siamo entrati in contatto, che ha condotto una minuziosa ricerca in campo letterario sulle comunità native quebecchesi.

La prima, nel suo saggio *Histoire de la littérature amérindienne du Québec: oralité et écriture*⁴, ripercorre le principali tappe della letteratura nativa dalle origini ai giorni nostri, sottolineando il suo importante ruolo di resistenza ai Bianchi mediante la denuncia di sofferenze e di memorie dolorose. Il secondo, invece, in *Littérature amérindienne du Québec: écrits de langue française*⁵ e in *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*⁶ propone un panorama articolato e approfondito sulla cultura, sulla letteratura e sulle tradizioni delle comunità autoctone secondo un criterio socio-storico che prende in esame le principali cause che hanno profondamente segnato la loro identità: la colonizzazione europea, la *Loi sur les Indiens* (1876) e lo smantellamento delle riserve avvenuto sul finire degli anni Settanta.

Per quanto riguarda invece gli studi sulla cultura della migrazione, abbiamo, fra le altre, studiato con particolare interesse l'opera di Clément Moisan e Renate Hildebrand, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*⁷, nella quale è posta in primo piano la posizione occupata dalla letteratura

⁴ D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, essai, Montréal, l'Hexagone, 1993.

⁵ M. GATTI, *Littérature amérindienne du Québec: écrits de langue française*, Montréal, Hurtubise, 2004.

⁶ M. GATTI, *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2006.

⁷ C. MOISAN et R. HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. "Études", 2001. Tra le altre opere sulla tematica della migrazione che abbiamo tenuto presente nel corso della redazione della nostra tesi citiamo: A. DE VAUCHER GRAVILI, *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, préface de Anna Paola Mossetto, Venezia, Supernova, 2000; HAREL Simon, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule ("L'Univers des discours"), 1989; dello stesso autore: *L'Étranger dans tous ses états: enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, 1992 e *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

migrante nel paesaggio multiculturale quebecchese, ed è messo in luce il suo apporto etnoculturale nei diversi aspetti – letterario, estetico, sociale e politico – quale nuovo elemento che contribuisce a ridefinire la letteratura quebecchese.

Nel nostro studio abbiamo pertanto tentato di osservare e di verificare in quale modo e con quale spessore gli autori Amerindiani e Immigrati hanno preso parte alla costituzione di un teatro quebecchese francofono contemporaneo, facendosi portavoce di un malessere sociale e identitario che si esprime attraverso una produzione drammatica non esente da apporti linguistici e tematico-strutturali innovativi.

La ricerca svolta in Québec

Durante il nostro soggiorno in Québec, nel corso dell'anno accademico 2006-2007, grazie a una borsa di studio del Conseil International d'Études Canadiennes (Ciéc), ci siamo documentati sulla cultura autoctona e migrante per dare fondamenta antropologiche alla nostra analisi, e abbiamo avuto l'occasione di seguire un seminario specifico sulla drammaturgia quebecchese contemporanea tenuto dal Professore Gilbert David del Département d'Études Françaises dell'Université de Montréal.

La nostra permanenza in Québec ci ha dato la possibilità di visitare centri di studio specializzati in arte teatrale, presso i quali abbiamo potuto reperire materiale bibliografico (pièces inedite, saggi e articoli pubblicati su riviste) che ci ha consentito di completare la nostra bibliografia: l'École Nationale du théâtre di Montréal, il Centre des auteurs dramatiques (CEAD) e il Centre de Recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), organismi e istituzioni per il sostegno, la promozione e la diffusione della letteratura e della scrittura teatrale quebecchese e franco-canadese.

Fondamentale è stata poi la partecipazione al Convegno “Le territoire et les Autochtones” organizzato dalla Chaire de Recherche du Canada sur la question territoriale autochtone e La Société Recherches Amérindiennes au Québec tenutosi a Montréal nei giorni 20-21 e 22 settembre 2006, nonché le frequentazioni alla redazione della rivista “Terres en Vues”, società di diffusione della cultura autoctona, grazie alla quale abbiamo potuto ampliare le nostre conoscenze su argomenti prettamente legati alla cultura e alle tradizioni degli Amerindiani.

Nella formulazione del piano di lavoro sono stati indispensabili i consigli della Professoressa Jeanne Bovet dell’Université de Montréal, che ci ha seguito da un punto di vista metodologico, guidandoci nella scelta degli autori e delle pièces, e che ci ha consigliato di seguire un orientamento tematico che permettesse di trovare alcuni denominatori comuni all’interno del corpus prescelto, e del Professore Gilles Dupuis, dell’Università suddetta, il quale ci ha fornito suggerimenti bibliografici sulla tematica delle scritture migranti e sulla transcultura.

Durante il nostro soggiorno canadese, abbiamo avuto anche l’occasione di incontrare e di intervistare alcuni drammaturghi ai quali si riferisce il nostro corpus di analisi: Abla Farhoud, Georges Émery Sioui⁸, Marco Micone, Miguel Retamal e Christine Sioui Wawanoloath.

Di grande ausilio si sono rivelati, infine, i contatti personali o via e-mail con docenti e ricercatori, che con grande disponibilità hanno fornito suggerimenti e trasmesso materiale utile per approfondire e completare il nostro studio nel modo più analitico possibile. Tra i tanti citiamo: Vittorio Frigerio, professore al Departement of French della Dalhousie University di Halifax, Nuova Scozia, che ci ha inviato alcuni numeri della rivista “Dalhousie French Studies”, e Lamberto Tassinari, docente di

⁸ Di questi due drammaturghi alleghiamo in appendice copia delle interviste.

lingua e letteratura italiana all'Université de Montréal, che ha messo a disposizione interessanti articoli pubblicati sulla rivista transculturale "Vice Versa".

Un ringraziamento del tutto particolare, infine, alla Professoressa Anna Paola Mossetto, che ha seguito passo passo il nostro lavoro prodiga sempre di preziosi consigli e suggerimenti.

Avvertenza

Spesso nei testi canadesi troviamo traslitterazioni del francese quebecchese parlato; tale grafia è stata conservata nel nostro studio al fine di riportare le citazioni così come figurano nel testo originale.

Prima parte

I volti del teatro quebecchese dal secondo dopoguerra ad oggi

Il teatro quebecchese dalla scena montrealese a quella mondiale

Rispetto al romanzo e alla poesia, il moderno teatro quebecchese francofono conta una bibliografia ancora piuttosto esigua, anche perché si tratta di un genere affermatosi più recentemente rispetto agli altri due.

I suoi esordi⁹, infatti, vengono generalmente situati verso la fine degli anni Quaranta del Novecento, allorché Gratien Gélinas, autore di *Tit-Coq* (1948) – considerata la prima opera drammatica autenticamente quebecchese – e Marcel Dubé, autore di *Zone* (1953) e di *Un simple soldat* (1958), iniziano a dar vita a un teatro popolare caratterizzato da una satira politica e sociale sulle trasformazioni, gli errori, le delusioni, le incertezze, le speranze, le gioie e i drammi quotidiani del popolo quebecchese¹⁰.

Le opere di Gélinas e di Dubé rappresentano preziose testimonianze di una società in profonda trasformazione, come dimostra anche il riaffiorare, in esse, del tema *campagna e città*, antico e sfruttato *topos* che dà vita altresì a due diverse forme di romanzo, cronologicamente determinate e connotate: rispettivamente *roman du terroir* (fine Ottocento) e *roman de la ville* (anni Quaranta).

Nelle opere di questi due autori trovano espressione le contraddizioni del popolo canadese francofono alla ricerca della propria identità, tema che avrà poi ancor più largo sviluppo negli anni a cavallo tra il Sessanta – periodo della cosiddetta *Révolution tranquille* –, e il Settanta, in modo particolare in *Les Belles-Sœurs* di Michel

⁹ Gli anni Cinquanta segnano anche l'inizio di una vera drammaturgia professionale quebecchese confermata dalla fondazione e istituzionalizzazione di numerosi teatri quali il Rideau-Vert, fondato nel 1949 da Yvette Brind'Amour, e il Théâtre du Nouveau Monde, fondato nel 1951, che privilegiano testi di repertorio classico e contemporaneo; altri come il Théâtre-Club (1953), il Théâtre de l'Estoc (1957) e L'Egrégoire (1959), prediligono, invece, testi d'avanguardia. Per una conoscenza più approfondita dell'argomento, R. LEGRIS, J-M. LARRUE, A-G. BOURASSA et G. DAVID, *Le théâtre au Québec. 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, 1988, pp. 102-104.

¹⁰ Lo studioso Michel Bélair considera questo periodo una semplice fase di transizione, durante la quale Gélinas e Dubé appaiono, con le loro "œuvres canadiennes-françaises à caractère québécois", dei semplici precursori della drammaturgia quebecchese propriamente detta. Cfr. M. BELAIR, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 9

Tremblay, pièce che segnerà una svolta decisiva all'interno della produzione teatrale quebecchese.

Scritta, quasi di getto, in pochi giorni, nel 1965, rappresentata con grande successo il 14 agosto 1968 al Rideau-Vert, per la regia di André Brassard, e vincitrice nel 1990 del prix David, *Les Belles-Sœurs* è un'opera di indiretta denuncia politica, che, trattando dei guasti socio-culturali prodotti dal regime di Duplessis (primo ministro quebecchese, leader del partito dell'Union nationale nel 1936 e nel 1944, che guidò il Paese mettendo in atto una politica autoritaria, conservatrice, antisindacale e nazionalista¹¹), rappresenta, nel contempo, una tappa importante nel cammino verso la formazione di una salda identità nazionale quebecchese.

In essa l'autore usa il *joual*¹² (parlata popolare dei sobborghi di Montréal), che si rivela un potente strumento di espressione della contestazione di una società spesso bigotta, gretta e ipocrita, nella quale il dialogo fra le diverse classi sociali, fra i diversi quartieri montreali e fra il mondo maschile e quello femminile risulta problematico.

Nel decennio Sessanta - Settanta si assiste inoltre all'istituzione di centri di arte drammatica quebecchese, quali, ad esempio, il Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), fondato nel 1965, che consente a giovani drammaturghi di leggere pubblicamente e, in taluni casi, di mettere in scena i loro manoscritti inediti¹³, e la Société d'histoire du théâtre du Québec (SHTQ), creata nel 1976, e divenuta poi, nel 1992, la Société québécoise d'études théâtrales (SQET). Da sottolineare è pure l'avvio

¹¹ Cfr. J. HAMELIN et J. PROVENCHER, *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal, 1997, p. 106.

¹² Nell'opera *Littérature québécoise*, Montréal, Éditions TYPO, 1997, p. 355, L. MAILHOT definisce il *joual* di Tremblay "un 'sociolecte' plutôt qu'un dialecte, et un langage culturel, non une langue", mentre in *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p.128, L. GAUVIN parla di "un sous-ensemble dialectal du français, régi par un ensemble de règles structurées."

¹³ Il CEAD ancor oggi promuove e diffonde la drammaturgia quebecchese attraverso un repertorio in cui compaiono tutti gli autori che abbiano avuto almeno un testo rappresentato a livello professionistico. La promozione non riguarda soltanto il teatro ma anche i canali televisivi e radiofonici (Radio-Canada e TéléQuébec).

della pubblicazione di periodici quali il “Jeune Théâtre”, “Théâtralités” e “Cahiers de théâtre Jeu” (il cui primo numero risale al 1976).

Gli anni Sessanta, in particolare, sono caratterizzati, come osserva il critico Martial Dassylva in *Un théâtre en effervescence* – opera che raccoglie i suoi interventi teatrali apparsi sul quotidiano “La Presse” nel periodo compreso tra il 1965 e il 1972 –, da una “vitalité qui équivaut à la fois à une explosion et à un raz-de-marée¹⁴”. Una delle caratteristiche più significative del fervore teatrale di questo periodo è, infatti, la considerevole presenza di creazioni drammatiche: più di un centinaio saranno le pièces pubblicate da case editrici e rappresentate a teatro, in televisione – nell’ambito del programma “les Beaux Dimanches” –, o lette nelle trasmissioni di Radio-Canada.

La fine degli anni Sessanta e il decennio successivo paiono invece orientati verso un nuovo tipo di scrittura scenica, costituito, in larga misura, dalla creazione collettiva (pratica proveniente dalla moda americana degli *happenings*) e dall’improvvisazione: in pieno clima di contestazione politico-sociale, numerosi giovani attori, professionisti del genere o semplici amatori, mettono in comune le proprie ispirazioni e aspirazioni, formando nuove *troupes* e producendo testi teatrali improntati ad un forte realismo¹⁵. L’attore viene così rivalorizzato e diventa “responsable et maître de ses mots et de son corps”¹⁶. Egli non è più considerato come un semplice esecutore, bensì come un vero e proprio creatore. Alcuni autori, come nota Angèle Dagenais in *Crise de croissance: le théâtre au Québec*¹⁷, si servono dei resoconti di incontri, nel

¹⁴ M. DASSYLVA, *Un théâtre en effervescence*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1975, p. 26.

¹⁵ Cfr. sull’argomento, A. BOIVIN, (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VII, 1980-1985, Montréal, Fides, 2003, p. XXXVII.

¹⁶ Cfr. R. LEGRIS, J.-M. LARRUE, A.-G. BOURASSA et G. DAVID, *Le théâtre au Québec. 1825-1980*, cit., p. 154.

¹⁷ A. DAGENAI, *Crise de croissance: le théâtre au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1981, p. 14.

corso dei quali il pubblico viene intrattenuto e interpellato su diverse tematiche, come base per canovacci da utilizzare in occasione di futuri allestimenti teatrali. Gli spettatori, direttamente coinvolti, possono così sentirsi più vicini al fare drammaturgico, riconoscervisi e prendere più profonda coscienza di sé e della realtà in cui vivono.

Il teatro collettivo, i cui principali esponenti sono Michel Garneau, Jean-Claude Germain e Robert Lepage, non propone dunque una visione privata e soggettiva del reale quanto piuttosto una prospettiva comune, corale, condivisa, che quel reale dovrebbe esprimere, rispecchiare oggettivamente e rappresentare in maniera attendibile, con grande fedeltà di tratti.

Sul piano sociale, dunque, la creazione collettiva esprime un impegno notevole tanto da trasformare, come sottolinea Janusz Przychodzen in *Vie et mort du théâtre au Québec*, “le spectacle en un lieu de propagande socialiste et d’intervention directe dans des questions ponctuelles mais jugées urgentes, v.g. le chômage, la santé, etc¹⁸”.

Questa nuova corrente – i cui esordi si situano nel 1966 con la rappresentazione de *L’Homme approximatif*, pièce proposta dalla Troupe du Point-Virgule di Trois-Rivières¹⁹ –, si afferma soprattutto grazie all’attività svolta dal Théâtre du Même Nom (riconosciuto, inoltre, come prima scuola di formazione professionale in Québec), dal Théâtre Euh! e dal Grand Cirque Ordinaire. Quest’ultimo debutta con uno spettacolo intitolato *T’es pas tannée, Jeanne d’Arc?*, un misto di musica, canto, danza, marionette e improvvisazione che ben si presta a rappresentare l’eterogenea situazione del Québec, caratterizzata da forti, molteplici e contrastanti tensioni socio-politiche.

¹⁸ J. PRZYCHODZEN, *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 210.

¹⁹ Citato in M. LEMIRE (sous la direction de) avec la collaboration de A. BOIVIN, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome V, 1970–1975, Montréal, Fides, 1987, p. XXXIX.

In questo decennio, un ruolo importante è poi ricoperto anche dal *théâtre des femmes*: autrici ed attrici, tra le quali Pol Pelletier, Denise Boucher e Nicole Brossard, attraverso la creazione di un teatro collettivo esclusivamente femminista, si uniscono, per la prima volta, per portare sulla scena pièces che difendano e promuovano l'identità femminile, e che riservino particolare attenzione alle tematiche del lavoro, della contraccezione e dell'aborto.

Questo tipo di drammaturgia, rappresentata in gran parte da compagnie teatrali femminili, quali il Théâtre des Cuisines (1973), il Théâtre des Filles du Roy (1976), la Commune à Marie (1978) e il Théâtre Expérimental des Femmes (1979), tenta di avvicinare e di coinvolgere le donne "emprisonnées", come sottolinea Nadine Desrochers, "dans le carcan de rôles préétablis et imposés"²⁰.

La scrittura teatrale diventa così per le drammaturghe quebecchesi il luogo di incontro e di sintesi delle loro rivendicazioni di genere nei confronti di una società ancora profondamente segnata da una cultura patriarcale: servendosi in maniera quasi sistematica del monologo, esse denunciano il proprio isolamento tra le mura domestiche, la propria solitudine interiore e la propria sottomissione a un padre severo e talvolta degenerato fino all'incesto, o a un marito spesso impotente o violento.

La creazione collettiva scompare poi, quasi completamente, agli inizi degli anni Ottanta, per lasciar posto a una drammaturgia dai toni più intimistici, venata di estetismo e tesa al recupero di un repertorio occidentale classico e moderno di maggior spessore tematico. In tale periodo si impone generalmente una scrittura assai più elaborata e colta, lontana dalla lingua popolare e dalla tradizione orale, che ricorre sovente alla satira. Si assiste anche all'artificio della *intertestualità* (ovvero all'inserimento, in un'opera, di testi stranieri aventi con questa affinità di tipo tematico

²⁰ N. DESROCHERS, *Le théâtre des femmes*, in AA.VV., *Le théâtre québécois : 1975-1995*, (sous la direction de D. LAFON), Montréal, Fides, 2001, p. 111.

o comuni intenti parodico-esplicativi)²¹, all'*autoreferenzialità* del genere (ottenuta tramite espedienti come il *teatro nel teatro*, con l'introduzione nella pièce di un'altra che ne riprende il tema commentandolo o parodiandolo²², come accade nelle opere di Bouchard, Charette, Dubois, Ducharme e Tremblay), e a un sostanziale recupero della forma dialogica.

In questo decennio è rilevabile altresì, nella produzione teatrale, una marcata affermazione identitaria, non più, tuttavia, manifestantesi nell'impegno sociale e, in particolare, politico: il fallimento referendario del 1980 (consultazione nella quale i quebecchesi erano stati invitati ad esprimersi pro o contro la negoziazione confederale dell'indipendenza della Provincia) allontana difatti i drammaturghi dalla politica, verso la quale provano, ora, un senso di delusione, inducendoli piuttosto a focalizzare la loro attenzione su forme di teatro individualistico, introspettivo, intimo, psicologico.

La loro riflessione ruota, tuttavia, intorno a problematiche dal vistoso impatto etico-sociale, quali l'omosessualità (maschile e femminile)²³, l'aids, le relazioni affettive, il progressivo sfaldarsi dell'istituzione familiare, il posto detenuto dall'individuo nella società contemporanea con particolare attenzione alle peculiarità del Québec.

I drammaturghi Normand Charette, Michel Marc Bouchard e René-Daniel Dubois sono considerati i precursori della nuova rappresentazione post-nazionale, post-realista e post-collettiva:

Leur apparition fut saluée comme l'annonce de ce que seraient les artistes d'un

Québec post-référendaire [...] On entrait dans l'ère de l'écriture et du repli sur

²¹ Cfr. P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 178.

²² Ibidem, p. 209.

²³ Sul teatro omosessuale è possibile consultare un dossier interamente dedicato a tale tematica pubblicato sul n. 54 della rivista "Cahiers de Théâtre Jeu".

l'art. C'était exagéré mais pas faux. Le théâtre se déclarait texte, en effet, et *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, comme un manifeste, en fournissant une démonstration éclatante. Texte, la pièce l'était au cube; texte de théâtre, texte sur le théâtre et mise en théâtre du texte²⁴.

Vale la pena, in proposito, precisare che questa depoliticizzazione, rilevabile nella produzione teatrale a partire dagli anni Ottanta, non è fenomeno solo ed esclusivamente quebecchese, interessando infatti anche la più vasta produzione teatrale occidentale. Secondo Jean-Pierre Ryngaert, infatti,

la dissolution des idéologies dans les années 80 s'accompagne d'une perte de repères. Peu de textes se réfèrent à l'Histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes, comme pour compenser un déficit en émotions en manifestant un franc retour au pathétique.²⁵

La figura del regista occupa poi, in questi anni e nel successivo decennio, un ruolo di primo piano grazie ad autori come Jean-Pierre Ronfard (uno dei maggiori esponenti, con Robert Lepage, del *théâtre expérimental*), che, con un ciclo di sei pièces intitolato *Vie et mort du roi boiteux*²⁶ (nel quale viene narrata l'epopea grottesca di un re dei quartieri Est di Montréal) contribuisce alla nascita e allo sviluppo di una drammaturgia attenta più alla messa in scena che ai contenuti del testo (anche se

²⁴ R. VILLENEUVE et M. DICKMAN, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 64, sept. 1992, p. 123.

²⁵ J-P. RYNGAERT, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod, 1993, pp. 44 - 45.

²⁶ J-P. RONFARD, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, 1981, 2 tomes.

quest'ultimo non è esente da riprese tematiche attinte alla letteratura classica, occidentale e medio-orientale, e alla stessa Bibbia).

Negli anni Novanta, fatta eccezione di alcuni gruppi innovatori, l'espressione teatrale rimane sostanzialmente invariata rispetto ai periodi precedenti. Tuttavia, se il teatro impegnato nel sociale non trova rilevante spazio negli anni Ottanta e Novanta, alcuni giovani drammaturghi scrivono testi che propongono un ritorno a temi di impronta politica, come, ad esempio, l'episodio insurrezionale dell'ottobre del 1970²⁷. Questo evento, meglio conosciuto con l'espressione *Crise d'octobre*, trova ampia risonanza anche nelle opere drammatiche *La cité interdite*²⁸ di Dominic Champagne e *Conte d'Hiver 70*²⁹ di Anne Legault, pièces nelle quali gli episodi dell'azione rivoluzionaria fanno da sfondo alle vicende rappresentate.

Sul finire degli anni Novanta, infine, il teatro quebecchese si impone definitivamente: scuole professionali, luoghi di formazione drammatica, organismi di sostegno e di tutela del teatro, associazioni aventi il compito di intervenire direttamente per lo sviluppo della vita teatrale quebecchese, registrano maggiore espansione e dinamismo.

A ciò occorre aggiungere la vitalistica presenza di più di un centinaio di autori professionisti e di altrettanti fra artisti, registi, direttori, attori e personale di vario genere legato alla produzione teatrale, oltre ad un repertorio in atto costituito da più di mille pièces messe in scena da più di duecento compagnie professioniste.

²⁷ Il 17 ottobre del 1970, un gruppo armato, il Front de libération du Québec (FLQ), prende in ostaggio un addetto al commercio inglese, James Richard Cross, e il ministro del Lavoro della provincia del Québec, Pierre Laporte, quest'ultimo ritrovato poi morto a Montréal nel cofano di un'automobile.

²⁸ D. CHAMPAGNE, *La cité interdite*, Montréal, VLB, 1992.

²⁹ A. LEGAULT, *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB, 1992.

Il teatro del *Québécois de souche*: esempi di raffigurazione dell'Immigrato e dell'Amerindiano

Accanto alla produzione caratterizzata da tematiche intimistiche, sia pur centrate su problematiche largamente condivise, emerge, grosso modo a partire dalla fine degli anni Settanta, una nuova vena teatrale alla quale appartengono sia autori immigrati sia amerindiani.

Si tratta di una produzione all'insegna comune dell'*alterità*, tema con il quale i suddetti drammaturghi tendono non solo a distinguersi fra di loro, bensì a sottolineare le proprie specifiche diversità rispetto ai Quebecchesi cosiddetti *de souche*.

Immigrati e Amerindiani costituiscono due mondi nettamente distinti che si rapportano diversamente con il comune spazio quebecchese. I primi sono il frutto delle ondate migratorie succedutesi in epoche recenti (coloro che tra questi saranno oggetto della nostra tesi giungono in Québec a partire dalla seconda metà del Novecento). I secondi, gli Amerindiani, rappresentano invece *les Premières Nations*, i cosiddetti Autoctoni, che hanno subito, nel tempo, il giogo della colonizzazione francese e inglese. Essi, pur condividendo con i Quebecchesi lo stesso territorio, rivendicano una loro specifica identità, costituita da storia, leggi e concezioni della vita e della natura del tutto particolari.

Pierre L'Hérault, nel suo articolo *L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977*, sottolinea che

la représentation de la diversité culturelle dans le théâtre québécois doit être située dans le contexte plus large des reconfigurations de l'espace identitaire appelées par

la Révolution tranquille, elle-même emportée dans les dérives de la postmodernité et du pluralisme³⁰.

Tale *riconfigurazione* rappresenterà, in effetti, l'irrompere dell'eterogeneo nel discorso quebecchese, facendo dello spazio un luogo di tensioni identitarie per l'incrociarsi ed il sovrapporsi di molteplici appartenenze.

La ricerca condotta da L'Hérault con l'ausilio di Alain Vézina e Jean-Sébastien Dubé, si inserisce nel quadro generale del suo studio *Discours de la pluralité culturelle au Québec 1977-1989* (realizzato con Sherry Simon) e consiste in una bibliografia pressoché esaustiva sulla rappresentazione dell'Immigrato e dell'Amerindiano nel teatro quebecchese moderno³¹ fino alla metà degli anni Novanta.

All'inizio della nostra ricerca, si era pensato di allargare il nostro studio ad alcune opere teatrali, pubblicate a partire dagli anni Ottanta da autori cosiddetti *Québécois de souche*, nelle quali i personaggi – protagonisti e non – incarnavano la figura dell'Immigrato o dell'Amerindiano. Tale progetto, poi abbandonato per non dilatare a dismisura il lavoro, delineava la presenza di pièces che rappresentano la tematizzazione delle diversità culturali all'interno del panorama teatrale quebecchese. In base alla documentazione che abbiamo raccolto, è possibile sostenere che i fenomeni migratori, il multiculturalismo e le rivendicazioni degli Amerindiani (desiderosi di far conoscere e apprezzare la propria ricchezza culturale), hanno suscitato un interesse nei *Québécois de souche*, come testimonia l'opera teatrale di Gilbert Turp, *Loup Blanc*, nella quale il protagonista, un giornalista affermato di nome Lui, rinuncia ad un

³⁰ P. L'HERAULT, L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977, in B. BEDNARSKI et I. OORE (sous la direction de), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur, 1997, p. 151.

³¹ Cfr. ibidem, pp. 151-152 e P. L'HERAULT, *Figures de l'immigrant et de l'Amérindien dans le théâtre québécois moderne*, "Revue internationale d'études canadiennes", n. 14, Automne 1996, p. 273.

proficuo contratto con Radio-Canada per preparare una serie di articoli per il quotidiano “Le Devoir” sul tema “Les communautés culturelles et l’imaginaire québécois³²”.

Dalla nostra lettura delle opere drammatiche dei *Québécois de souche* che propongono la figura dell’Immigrato, possiamo concludere che, nella maggior parte dei casi, il personaggio raffigurato è una persona di colore alle prese con una società razzista e intollerante. Ciò appare in modo particolarmente evidente in *Les transporteurs de monde* di Gilbert Dupuis (pièce sulla quotidianità di alcuni taxisti haitiani, vittime delle discriminazioni nella comunità montrealense: “C’est parce que t’es pas un citoyen canadien; t’as pas les mêmes droits que nous autres; pis en plus de ça, t’es un nègre³³”, rinfaccia un modesto imprenditore quebecchese a un giovane immigrato di origine haitiana); in *Prise de sang*³⁴ di Michel Monty (nella quale Emerson Elanga, uno scrittore e giornalista africano giunto in Québec dopo una lunga erranza, deve duramente scontrarsi con una banda di giovani razzisti intolleranti ed esaltati cresciuti in un povero e fatiscente quartiere di Montréal), e in *Règlement de contes*³⁵ di Yvan Bienvenue – pièce redatta in uno stile diretto e in un linguaggio sostanzialmente arricchito da espressioni gergali quebecchesi – dove l’estremismo sfocia nell’omicidio dell’amante di una cantante di colore ad opera di un gruppo di *skinheads*³⁶.

³² G. TURP, *Loup Blanc*, testo inedito, 1993, p. 53.

³³ G. DUPUIS, *Les transporteurs de monde*, Montréal, Éditions Coopératives de la Mêlée, 1984, p. 24. La redazione della pièce fu preceduta, come sottolinea l’autore nei *Préliminaires* all’opera, da una ricerca minuziosa basata su documenti storici e articoli inerenti tale argomento, oltre che da un’esperienza del tutto personale vissuta dal drammaturgo, improvvisatosi per un giorno taxista a Montréal.

³⁴ M. MONTY, *Prise de sang*, testo inedito, 1994.

³⁵ Y. BIENVENUE, *Règlement de contes*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995.

³⁶ Per quanto concerne la raffigurazione della persona di colore nelle opere dei *Québécois de souche*, ci pare fondamentale rendere nota la presenza della pièce *L’Île* di Marie-Claire Blais, il cui protagonista Jerry è un gigolo di colore che ha subito violenze sessuali da parte di un pastore bianco. Nel corso della sua esistenza, egli ha esercitato anche il mestiere di musicista in alcuni locali dell’isola, vivendo spiacevoli episodi di razzismo e di disprezzo da parte dei turisti bianchi che, seppur divertiti nel sentirlo suonare, preferiscono mantenere le dovute distanze dall’uomo: “Oui, tu peux jouer, là au fond du restaurant, on peut t’entendre au piano, mais pas te voir” (M-C. BLAIS, *L’Île*, Montréal, VLB éditeur, 1988, p. 41). In questo caso, tuttavia, il personaggio rappresentato non è un immigrato, ma bensì un

Tuttavia, la raffigurazione dell'Immigrato nelle opere dei *Québécois de souche*, non si riduce solo ed esclusivamente alla rappresentazione delle vicende della persona di colore, ma allude, in generale, al tema dell'esilio, inteso come tentativo di migliorare il proprio stato sociale e, nel contempo, come luogo della delusione: ne è un tipico esempio *Lolita*³⁷ di Dominic Champagne, nella quale la protagonista è una giovane zingara – figura emblematica di una identità mal definita –, originaria dell'Europa dell'Est, partita per Hollywood alla ricerca di gloria e di notorietà, e ritrovatasi, invece, a lavorare in un degradante locale notturno di Montréal³⁸.

Come sopra accennato, numerosi sono altresì i *Québécois de souche* autori di testi teatrali sulla figura dell'Amerindiano, sulla sua storia, sulle sue tradizioni e sulle sue problematiche sociali.

Alcuni di questi autori, basandosi su fonti storiche, presentano personaggi che hanno avuto un'esistenza reale e un ruolo particolarmente importante nella storia della società amerindiana. Citeremo per tutti l'opera teatrale *Pontiac*³⁹, nella quale Pierre Goulet, ripercorrendo i principali eventi del periodo 1760-1769 – allorché il Canada

autoctono, un nativo dell'isola che ha costituito, con gli altri abitanti o con alcuni semplici *habitués*, una microsocietà di emarginati (omosessuali, tossicodipendenti, malati di AIDS, anziani) che lottano per difendere la propria terra, progressivamente invasa dai turisti bianchi.

³⁷ D. CHAMPAGNE, *Lolita*, testo inedito, 1995.

³⁸ A tal proposito è necessario sottolineare l'esistenza di altre due opere teatrali, pubblicate entrambe agli inizi degli anni Settanta (e che, per questa ragione, non abbiamo inserito nel nostro corpus di analisi concernente, invece, pièces scritte o pubblicate a partire dagli anni Ottanta), che implicano la figura dell'immigrato: *Joualez-moi d'amour* di J. BARBEAU (Montréal, Leméac, 1972), che mette in scena l'incontro tra Jules, un quebecchese sulla trentina, timido e impacciato, e Julie, una prostituta di origine parigina che risveglia la virilità del giovane attraverso alcuni insulti in *joual*; e *Médium Saignant* di F. LORANGER (Montréal, Leméac, 1970), pièce che porta sulla scena la seduta straordinaria del Consiglio municipale di una periferia di Montréal alla quale prendono parte dei cittadini francofoni, alcuni *Néo-Québécois* e un anglofono, per discutere sulla scelta di un eventuale bilinguismo francese o inglese nella stesura degli atti ufficiali dell'amministrazione comunale.

³⁹ P. GOULET, *Pontiac*, Montréal, Québec/Amérique, 1982.

passa dal dominio francese a quello britannico –, presenta la figura di un capo Indiano, d'indole ribelle, *leader* della tribù degli Ottawa. Costui, fortemente ostile alla Corona inglese e propenso, piuttosto, a sostenere i Francesi, incita le tribù indiane a sollevarsi contro i nuovi invasori. Il carisma e l'abilità di Pontiac susciteranno tuttavia la gelosia e l'invidia dei capi delle altre tribù indiane, i quali non tarderanno a tradirlo. Di ritorno da Cahokia, Pontiac sarà, difatti, assassinato dal nipote del capo dei Matakachinga des Peorias.

Il drammaturgo, commenta Rémi Tourangeau, “voit dans ce sujet [...] un prétexte dramatique exceptionnel pour exposer les diverses facettes d'une lutte indienne engagée sur plusieurs fronts à la fois”; attraverso le vicissitudini di Pontiac e della sua tribù, Goulet mostra “le désarroi [que vit le] peuple amérindien après la Conquête⁴⁰”, uno smarrimento che si è, tuttavia, protratto nel tempo a causa della perdita della libertà e dell'identità, determinata “[de] l'effacement de peuples entiers, de la culture et de l'art, de la pensée religieuse, [de] l'abolition forcée de la langue et [de] l'isolement définitif dans les réserves créées par le gouvernement canadien⁴¹”.

Nelle pièces *Le Langue-à-langue des chiens de roche*⁴² e *E, roman-dit*⁴³ Daniel Danis porta in scena il dolente universo amerindiano dominato dalla paura, dall'angoscia, dalla solitudine e dal profondo malessere sociale, avvalendosi di un'abile scrittura teatrale fondata sulla fusione del lirismo e del ritmo delle parole, che racchiude in sé elementi violenti e nel contempo teneri, una creatività libera accompagnata da un

⁴⁰ R. TOURANGEAU, *Pontiac*, in A. BOIVIN (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VII, 1980 – 1985, cit., p. 743.

⁴¹ Y. SIOUI DURAND, *Le sentiment de la terre*, “Liberté”, 196-197, vol. 33, n. 4-5, août-octobre 1991, p. 29.

⁴² D. DANIS, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001.

⁴³ D. DANIS, *E, roman dit*, Paris, L'Arche, 2005.

senso profondo della sofferenza. Il tema centrale della prima opera è l'amore, una breve ma intensa passione, nata su di un'isola fittizia, alla deriva e senza nome, situata nel fiume Saint-Laurent, tra Djoukie, *la Métisse*, e Niki, due adolescenti che tentano di sottrarsi a un mondo di indifferenza e di inciviltà, assumendo un ruolo catalizzatore, di stimolo e incoraggiamento ad una metamorfosi collettiva. Djoukie, nata da una violenza sessuale che la madre, l'Amerindiana Joëlle, gerente del distributore di benzina Gaz-O-Tee-Pee (nome che richiama intenzionalmente le proprie origini autoctone), subì da un gruppo di Bianchi, e Niki, figlio, invece, del tenentario di un canile illegale, divengono il simbolo della purezza amorosa, di coloro che si distinguono da una società abbandonata a se stessa, annoiata e soffocata dal tedio quotidiano, dedita alle intemperanze e ai "party rage pour la défoncé"⁴⁴. Tuttavia il loro legame sarà di breve durata: le brutalità e le violenze della comunità si imporranno anche sulla loro serena e felice esistenza. Tragicamente assassinati (Niki per mano di alcuni *dealers* rivalsisi su di lui per via del fratello, un giovane in continuo debito con la giustizia; Djoukie colpita a morte, per ragioni oscure, da alcuni tossicodipendenti appena usciti da un *party rage*), il loro sacrificio diviene l'emblema di una società che deve rinascere sotto il segno dell'amore, della giustizia, della riconciliazione umana e della spiritualità. È una ripresa dei valori e dell'immaginario amerindiani che riconducono, come rammenta l'autoctona Déesse, al recupero delle proprie origini e della propria ancestralità:

Je te parole, ma sœur de cœur : J'ai encore les odeurs du fumoir de ma grand-mère et des poissons qui pendaient. J'ai l'odeur de l'hiver, d'un temps où les femmes tressaient la babiche avec leurs grosses mains potelées d'avoir travaillé dans l'humidité. [...] On suivait souvent les familles qui portaient chasser ou pêcher. On ramenait les orignaux, des perdrix, des lièvres, des truites. On tannait la peau des

⁴⁴ D. DANIS, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, cit., p. 34.

visons, de rats musqués, de castors. J'ai l'odeur des sapins, des bouleaux, de la terre dans les bois, du feu dans la tente.⁴⁵

L'immagine dei cani rabbiosi (racchiusi in un luogo insalubre, ululanti e aggressivi), a cui si rifà già il titolo dell'opera, è in fondo l'allegoria della manifestazione della sofferenza interiore che gli uomini provano di fronte a una "chienne de vie", "des âmes rêveuses qui jappent coincées sur cette maudite terre rocailleuse"⁴⁶.

La seconda opera di Danis, racconta, invece, in chiave fantastica e atemporale, e in una forma pressoché epica, le vicissitudini di J'il (giovane eroe di un popolo di Métis analfabeti in costante esodo), che, dopo lungo errare, trova finalmente rifugio nella terra assegnata dall'Organisation de la Défense Internationale des Petits Peuples (ODIPP) governata dall'autoctono Blackburn. Quest'ultimo, piuttosto ostile ai nuovi arrivati, concede loro una sistemazione logistica temporanea che non prevede la costruzione di abitazioni permanenti. Tuttavia, i Métis non rispettano i patti, e i già tesi rapporti con Blackburn si inaspriranno ancor più allorché "le Roué" Dadagobert, padre di J'il, perderà l'intero territorio in una partita a carte. Gli Azzédiens, questo il nome della comunità di Métis, inizieranno allora una guerra per serbare una parte del villaggio che condividono, sia pur astiosamente, con gli Indigeni. Vistisi successivamente abbandonati dal loro capo J'il, sfavorevole al conflitto e interessato piuttosto alla ricerca di un mondo più mite e armonioso, i Métis saranno condannati, ancora una volta alla diaspora.

E, roman-dit è un'opera teatrale sull'esilio, sulla guerra e sulla dura esistenza di coloro che cercano, invano, di radicarsi in un territorio. La terra concessa agli Azzédiens

⁴⁵ Ibidem, p. 60.

⁴⁶ Ibidem, p. 13 e 43 .

si rivela in poco tempo “un cadeau empoisonné”, trasformandosi da oasi di pace e di serenità in oggetto di brama e di cupidigia, principali cause delle ostilità tra i due popoli.

In alcune pièces il compito di ricostruire il passato della società autoctona è affidato a una figura capace di osservare e di interpretare in maniera obiettiva e con distacco l’universo amerindiano e le sue problematiche. È quanto avviene in *Cuatro Palmas*⁴⁷ di Marie-Renée Charest, dove una giovane antropologa americana, svolgendo delle ricerche sul tema “L’influence des traditions de l’Amérique précolombienne sur l’art contemporain Sud-Américain”, entra casualmente in contatto con i Combattants du Front de libération du Quiché e si impegna a sostenere personalmente e attivamente la loro causa. La studiosa, inoltre, introdurrà, all’interno della comunità Quechuas, un giornalista di ascendenza indiana, trasferitosi durante l’infanzia negli Stati Uniti, desideroso di conoscere e di rintracciare le proprie origini materne nel villaggio natale.

Come fa notare Pierre L’Hérault, in questo testo, così come pure in un’altra opera della Charest, *Meurtre sur la rivière Moisie* (nella quale la vicenda rappresentata ruota intorno al misterioso e tragico rinvenimento dei cadaveri di due giovani amerindiani lungo il fiume di un villaggio quebecchese), e in *Les quatre mots de Raoul Alvarez* di Marc Doré, “le recours à l’enquête anthropologique, journalistique [ou policière], aux documents, au magnétophone, à la caméra, définit une attitude de distanciation qui cherche à rejoindre, sans interférences, l’‘Indien réel’ ”⁴⁸, consentendo al quebecchese di conoscere, di studiare e di capire, attraverso uno sguardo estraneo, il mondo amerindiano.

Se nella pièce della Charest è rilevabile una certa solidarietà politica e sociale del quebecchese nei confronti delle problematiche amerindiane, al contrario, in

⁴⁷ M-R. CHAREST, *Cuatro Palmas*, testo inedito, 1991.

⁴⁸ P. L’HERAULT, *Figures de l’Immigrant et de l’Amérindien dans le théâtre québécois moderne*, “Revue internationale d’études canadiennes”, cit., p. 280.

*Saganash*⁴⁹ Jean-François Caron ripropone la tormentata e irriducibile contrapposizione tra Quebecchesi e Amerindiani. Garou, un ventiduenne quebecchese, parte per Chisasibi alla ricerca del suo caro amico d'infanzia, l'amerindiano Saganash, “avec lequel [il avait] projeté de grandir et de faire [son] pays”⁵⁰ e dal quale si è poi improvvisamente separato in seguito al trasferimento forzato della comunità amerindiana. Aiutato nella ricerca da Sullivan, una ragazza di origine francese, impiegata al ministero “des Affaires indiennes”, Garou scopre che il suo migliore amico è ora diventato un affermato avvocato “spécialisé en droit autochtone”, impegnato a patrocinare la causa di una giovane amerindiana che ha subito violenze sessuali da parte di un Bianco. Nonostante l'amicizia che li lega, Garou non riuscirà a condividere le scelte di vita dell'amico; e in questa sua incomprendimento traspare simbolicamente il rapporto conflittuale ancora esistente tra le due comunità, quebecchese e amerindiana, ciascuna a suo modo arroccata nella strenua difesa della propria identità.

In altre opere teatrali, invece, l'Amerindiano viene piuttosto rappresentato come un personaggio spesso vittima del fanatismo e delle intolleranze della società che lo circonda. È quanto accade in *La statue de fer*⁵¹ di Guy Cloutier, nella quale, in una rissa tra due bande rivali, a pagarne il prezzo più alto sarà, per il solo fatto di essere “un maudit sauvage”, un giovane Montagnese.

L'universo amerindiano, per le sue caratteristiche spirituali, legate soprattutto al particolare rapporto degli autoctoni con l'ambiente circostante e con il mondo animale, ha notevolmente attratto e affascinato vari drammaturghi quebecchesi.

⁴⁹ J-F. CARON, *Saganash*, Montréal/Paris, Leméac/Actes du Sud, 1995.

⁵⁰ Ibidem, p. 58.

⁵¹ G. CLOUTIER, *La statue de fer*, Montréal, VLB éditeur, 1982.

È il caso di *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*⁵², pièce di Jovette Marchessault, drammaturga di ascendenza amerindiana⁵³, che riproduce, sulla scena, la biografia di Emily Carr (1871 - 1945), una pittrice canadese che, abbandonata Vittoria, sua città natale, scopre la propria inclinazione artistica per l'appunto attraverso il contatto con la cultura e con l'arte amerindiana della costa ovest del Canada.

In questo testo teatrale, costituito da dieci scene ambientate nel “nuovo mondo” e da tre *voyages* nel “vecchio mondo”, è rappresentata, in particolare, l'amicizia tra Emily Carr e l'amerindiana Sophie. Quest'ultima è una donna sulla quarantina, capace di trasformarsi in Déesse-Mère La D'Sonoqua (leggendaria “femme sauvage des bois” in grado di comunicare con l'aldilà) e di farsi così guida della pittrice in un “voyage magnifique”, consentendole di “réfléchir sur la vie, la création, l'imaginaire, la vieillesse et la mort (la nôtre et celle de nos proches), loin des sentiers battus de la chrétienté”⁵⁴.

L'immaginario e ancestrale universo amerindiano è trattato dalla Marchessault in chiave fondamentalmente femminista, di rottura, quindi, con l'ideologia del nuovo

⁵² J. MARCHESSAULT, *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, Montréal, Leméac, 1990.

⁵³ Sebbene Jovette Marchessault vantì, come detto sopra, lontane origini amerindiane, abbiamo deciso di inserirla nel corpus degli autori *Québécois de souche* poiché, come riferisce D. BOUDREAU in *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit.: “[...] même si l'éditeur d'une anthologie parue en 1990 à Toronto, *All My Relations. An Anthology of Contemporary Canadian Native Fiction*, la présente comme une ‘Montagnaise-Cree’ (King, 1990, p. 218), aucun des auteurs amérindiens que nous avons rencontrés ne l'a ‘reconnue’ et elle n'a jamais été mentionnée par d'autres Amérindiens”, p. 170. Tale scelta è stata, probabilmente, condivisa anche da M. GATTI; in effetti, nella sua antologia *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*, cit., lo studioso non riporta alcuna menzione della scrittrice.

⁵⁴ J. MARCHESSAULT, *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, cit., p. 8.

mondo caratterizzata da una forte impronta patriarcale. L'autrice presenta un immaginario incentrato soprattutto sulla figura della Madre Terra, elemento cardine delle credenze e della spiritualità amerindiane, su cui si fonda, come sottolinea il drammaturgo Yves Sioui Durand, “la mémoire ancestrale [...] garantie réelle de notre propre liberté”⁵⁵.

Il fascino e l'incanto che talora suscita nei quebecchesi la civiltà autoctona si manifesta pure nella drammatizzazione di racconti o di figure mitiche amerindiane. È il caso della pièce *Kamikwakushit*⁵⁶ di Marc Doré, ove l'autore dichiara di ispirarsi a un omonimo *conte montagnais*, rinvenuto dall'antropologo Rémi Savard⁵⁷.

Mentre i suoi fratellastri gemelli, Thadée e Damien, aspirano vanamente a prendere una moglie bianca per accedere a quella società, Kamikwakushit, “celui qui est rouge [et] qui accepte de l'être”⁵⁸, trascorre le giornate preoccupandosi piuttosto di soddisfare i propri bisogni primari: mangiare e bere. Sarà, infatti, per un puro, semplice e casuale gioco che, senza volerlo, prenderà in sposa la figlia del direttore della Hudson Bay Company, e che sarà insignito del titolo di ufficiale.

Nonostante abbia così raggiunto una buona posizione sociale, Kamikwakushit, non rinnegherà, però, le proprie origini indiane; il suo motto è e resterà: “Aujourd'hui, j'ai: je partage. Demain, tu auras: tu me donneras!”. In linea con questo *modus vivendi*, il giovane presterà soccorso alla vedova Goupil, saldandole i debiti, e ricevendone, a sua volta, l'aiuto, allorché, magicamente trasformatasi in volpe rossa, l'anziana donna lo

⁵⁵ Y. SIOUI DURAND, *Le sentiment de la terre*, “Liberté”, cit., p. 34.

⁵⁶ M. DORE, *Kamikwakushit*, Ottawa, Leméac, 1978.

⁵⁷ D. BOUDREAU in *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., fa tuttavia notare che il *récit Kamikwakushit* contiene alcuni elementi provenienti dalla cultura bianca: “Comme dans les contes de fée, le père accordera la main de sa fille à celui qui saura lui répliquer trois fois”, p. 54.

⁵⁸ M. DORE, *Kamikwakushit*, cit., p. 16.

salverà dalle acque del mare nelle quali era stato gettato da Leblanc, suo rivale in amore.

Mentre Kamikwakushit è orgoglioso di mantenere i propri stretti legami con la cultura e con le tradizioni di provenienza, i suoi fratellastri, al contrario, bramosi di avvicinarsi il più possibile ai Bianchi, arrivano a servirsi anche di ridicoli espedienti, come quello di infarinarsi il volto, rivelandosi persone deboli e prive di identità.

Marc Doré propone così, su una linea comune, e attraverso la rappresentazione del microcosmo di un singolo individuo, la vita, le abitudini e le usanze di un intero popolo, che, espulso dal proprio territorio e forzato a condividere i costumi dei Bianchi, tende, progressivamente, all'estinzione.

In *Kushapatshikan*⁵⁹ di Gilbert Dupuis, invece, la vicenda ruota intorno alle vicissitudini di un gruppo di operai, bianchi e montagnesi, costretti a lavorare insieme, in condizioni disumane, nella fabbrica di Léon Bayers, un *canadien anglophone de souche*, situata in una piccola cittadina del Québec.

Nella pièce è possibile rilevare in filigrana la presenza di alcune figure mitiche e di alcuni oggetti simbolici, (“des monstres”⁶⁰), tipici della tradizione amerindiana: il gigante antropofago Atshen, reincarnatosi nel montagnese Pierre-Louis come punizione per aver concesso la costruzione dello stabilimento della Bayers su suolo amerindiano; la Kushapatshikan, cioè il rituale della *tente tremblante*, usato tradizionalmente dagli sciamani innu per evocare gli spiriti dall'al di là; Kukushapatak, spirito capace di viaggiare nel paese dei morti e di compiere azioni soprannaturali, nel quale viene trasformata la protagonista Lou; e, infine, Papakassik , “l'esprit maître du caribou”⁶¹.

⁵⁹ G. DUPUIS, *Kushapatshikan*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

⁶⁰ Ibidem, p. 118.

⁶¹ Ibidem, p. 174.

In *Kushapatshikan* vengono presentati tre personaggi di origine amerindiana: Lou, una giovane montagnese ricercatrice presso il Dipartimento di antropologia dell'Università di Montréal, i cui studi vertono sul rapporto tra l'inconscio e il Kushapatshikan o rito della *tente tremblante*; Pierre-Louis, Montagnese, nipote di un illustre sciamano impegnato per l'autonomia del territorio innu, il quale è, come detto, la trasfigurazione del cannibale Atshen; infine, Paul Mollette, di madre montagnese e di padre bianco, uomo interiormente tormentato dal dramma del meticcio.

A differenza delle pièces più sopra ricordate, in questo caso vale la pena sottolineare che il ruolo del ricercatore, dell'antropologo, dell'etnologo, prima attribuito a personaggi di origine quebecchese, così da far meglio risaltare il distacco tra lo studioso e la comunità esaminata, è ora assunto direttamente da un'indiana, la giovane Lou, “fille d'une lignée de chamans⁶²”; ciò a sottendere l'impulso, che il popolo amerindiano porta in sé, ad affrontare e risolvere le proprie problematiche.

Il ricorso al mito, come elemento comune ad entrambe le etnie, consente loro, pur nella differenza, di trovare un punto di lotta in comune per l'affermazione dei propri diritti. Come del resto fa notare Pierre L'Hérault, “dans cet échange de bons procédés, la tradition amérindienne trouve son actualisation et les revendications ouvrières leur légitimation⁶³”. Sebbene la mitologia amerindiana ricopra, all'interno dell'opera in esame⁶⁴, un ampio spazio, tale da coinvolgere emotivamente il lettore, al tempo stesso è

⁶² Ibidem, p. 115.

⁶³ P. L'HERAULT, *Figures de L'Immigrant et de l'Amérindien dans le théâtre québécois moderne*, cit., p. 281.

⁶⁴ Si ritiene opportuno rendere nota la presenza di altre tre pièces in lingua francese pubblicate in Canada (che inseriamo in nota a piè di pagina poiché redatte, la prima, in periodo anteriore a quello esaminato nel nostro studio, la seconda da un autore di origine franco-ontariana, e, la terza, per la categoria *jeunesse*), nelle quali è rimarchevole la presenza di personaggi amerindiani: *Les traitants*, Montréal, Leméac, 1969, del quebecchese G. DUFRESNE, dove viene presentato un affresco storico della fine del XVII secolo dal quale emergono il disprezzo e i pregiudizi dei notabili della *Nouvelle-France* nei confronti degli Amerindiani; *Le Chien*, Sudbury, Prise de parole, 2003, di J-M. DALPE, nella quale viene messa in risalto la figura di Céline, una giovane amerindiana, figlia adottiva di una famiglia bianca del nord-est dell'Ontario, che ha subito gli abusi e le violenze sessuali da parte del padre adottivo; e, infine, *Petitpetant et le monde*, Montréal, VLB éditeur, 1982, di M. GARNEAU, nella quale il personaggio Jos Brébeuf è un indiano Abénaki sopravvissuto al genocidio. Nell'articolo *L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977*, già sopra citato, Pierre L'Hérault menziona i titoli di

tuttavia possibile rinvenire alcuni puntuali riscontri di storia quebecchese. In particolare, il rapporto conflittuale tra padrone inglese e operaio quebecchese, ben delineato nella pièce, sembra alludere, in senso più largo, non solo alla difficile e tormentata relazione istituitasi sin dal 1763 (anno della conquista britannica del territorio canadese) tra Inglese dominatori e Francesi dominati,⁶⁵ ma anche, soprattutto, ad alcuni eventi che inasprirono maggiormente l'antagonismo, come ad esempio l'attuazione, nel 1800, delle *Combination Acts*, insieme di leggi che condannavano come criminale e sovversiva qualsiasi tipo di attività sindacale. È un po' quello che è dato osservare nella pièce di Gilbert Dupuis, nella quale i lavoratori, seppur osteggiati dal signor Bayers, organizzano manifestazioni sindacali per tutelare i propri diritti (proteste terminate, poi, positivamente con la concessione dell' aumento salariale).

La fusione di elementi legati al mistero, al sacro e alla mitologia amerindiana, con avvenimenti sociali realmente accaduti, conferisce, come sottolinea Brigitte Purkhardt, “une facture plus métaphysique qu'épique⁶⁶” alla pièce, dove il reale sconfina nel surreale.

altre due pièces implicanti la figura dell'Amerindiano: *Radisson*, testo inedito, 1976-1977, di R. CLAING, e *Triptyque*, testo inedito, 1978, di M. MERCURE.

⁶⁵ Tale situazione si acui in seguito all'emanazione della *Proclamation Royale* con la quale Giorgio III intendeva standardizzare le proprie colonie conformandole ai sistemi politici e giuridici della Corona Britannica. Cfr. J. HAMELIN et J. PROVENCHER, *Brève histoire du Québec*, cit., p. 41.

⁶⁶ B. PURKHARDT, “*Kushapatschikan ... ou la Tente tremblante*”, “Le Cahiers de Théâtre Jeu”, n. 66, mars 1993, p. 162.

Il teatro amerindiano: le identità prime

Per più di quattrocento anni la letteratura amerindiana si è basata esclusivamente sulla tradizione orale: i *conteurs*, uomini e donne, costituivano una sorta di *livre vivant* con il compito di raccontare a spettatori spesso raccolti intorno al fuoco, eventi legati al proprio passato personale o dell'intera comunità (e il più delle volte ad entrambi poiché non c'era soluzione di continuità ideologica). L'insieme delle conoscenze, delle tradizioni, dei costumi e delle abitudini degli autoctoni sono stati così trasmessi oralmente, di generazione in generazione, attingendo alla memoria.

La produzione orale, elemento e nel contempo espressione della vita quotidiana delle *Premières Nations*, permette alle persone, riunite in gruppo, di condividere una realtà collettiva basata sul rispetto di comuni valori culturali e spirituali. La letteratura orale, percepita dagli amerindiani come un elemento vivo e sacro “[qui] naît d'[une] volonté collective de se souvenir, de se reconnaître et de se perpétuer dans l'histoire”⁶⁷, favorisce la coesione della comunità e contribuisce alla sua edificazione morale. Essa è sostanzialmente costituita da antichi racconti mitologici sulla creazione del mondo, sulle relazioni amorose tra umani e animali, sulle trasfigurazioni di uomini in esseri mostruosi, oppure da canti venatori o tirtaici o di accompagnamento a particolari riti quali, ad esempio, il cerimoniale della *tente tremblante*.

L'introduzione della scrittura nelle nazioni amerindiane avviene soltanto con la colonizzazione europea e, in particolare, attraverso l'opera di evangelizzazione e di scolarizzazione dei missionari, in un primo tempo considerati come sciamani dotati di poteri malefici e portatori di epidemie (vaiolo e influenza), causa di morte per migliaia di autoctoni privi di difese immunitarie⁶⁸.

⁶⁷ D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., p. 26.

⁶⁸ È forse anche per questo motivo che la scrittura è stata percepita dagli Amerindiani come un elemento avente forza soprannaturale e capace di compiere persino atti di stregoneria.

Tuttavia, una prima forma di scrittura è rinvenibile presso gli Amerindiani ancor prima dell'arrivo degli europei: su particolari oggetti, come ad esempio i *wampums* (piccoli bastoni di madreperla di forma tubolare), venivano riprodotti disegni o illustrazioni raffiguranti eventi particolarmente importanti delle comunità.

La comparsa di una letteratura scritta amerindiana risale, invece, al XVIII e al XIX secolo allorché i capi indiani, talora aiutati dai missionari, facendosi portavoce dell'intera comunità, redigono, nella maggior parte dei casi nella lingua dei colonizzatori – francese o inglese⁶⁹ –, petizioni, lettere e richieste nelle quali denunciano e rivendicano, rivolgendosi a sovrintendenti, governatori, primi ministri o re, la *dépossession* del loro territorio e i propri diritti.

Ciononostante, occorrerà attendere gli anni Sessanta del XX secolo per assistere, in Québec, alla creazione di una vera e propria letteratura amerindiana in lingua francese⁷⁰ costituita, per lo più, da *écrits*, poesie, pièces teatrali e da saggi storici, mentre il genere romanzesco permarrà, come ancora a tutt'oggi, scarsamente praticato.

Tale sviluppo è correlabile a due principali ragioni: innanzitutto all'estensione dell'obbligo scolastico⁷¹ a tutti gli Amerindiani, con una relativa maggiore diffusione dell'alfabetizzazione; in secondo luogo, alla pubblicazione, nel 1969, del *Livre Blanc*, nel quale il Governo Federale canadese sancisce l'abolizione dello *Statut d'Indien*⁷², con

⁶⁹ Gli unici testi scritti in lingua amerindiana, di tale periodo, sembrano essere una lettera di protesta del 1749 della comunità dei Micmacs e la petizione dei capi Montagnesi redatta a metà del XIX secolo e tradotta dal métis Peter McLeod. Cfr. D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., p. 86.

⁷⁰ Alcuni autori hanno redatto testi letterari in lingue amerindiane, tra i quali ricordiamo Henry Lorne-Masta, un abénakis di Odanak diplomatosi ad Harvard, definito da Bernard Assiniwi “le pionnier de la littérature autochtone moderne”. All'inizio del XIX secolo, costui pubblicò la sua interpretazione del Vangelo in lingua abénakise. Cfr. B. ASSINIWI, *La littérature autochtone d'hier et d'aujourd'hui*, “Vie des arts”, vol. 34, n. 137, décembre 1989, p. 46. Ci pare inoltre opportuno sottolineare che la lingua innue, chiamata anche con il termine montagnese, è l'unica lingua autoctona nella quale furono pubblicati saggi e opere narrative. Cfr. J. MAILHOT, *L'écrit comme facteur d'épanouissement de la langue innue*, “Recherches amérindiennes au Québec”, vol. XXVI, n. 3 - 4, 1996, p. 21.

⁶³ L'istituzione delle prime scuole nelle comunità amerindiane risale al 1924.

⁶⁴ A partire dal XIX secolo, il Governo canadese emanò una legge secondo la quale ogni persona *Sauvage pur sang*, appartenente ad una determinata tribù, poteva ottenere lo *Statut d'Indien* e divenire automaticamente membro di una *bande indienne* (espressione con la quale si designa un gruppo di Indiani, legalmente riconosciuto dal Governo Federale canadese, che detiene terre e fondi messigli a

la progressiva assimilazione e integrazione delle comunità autoctone alla società canadese. Ciò provoca, come afferma Diane Boudreau, “l’émergence d’une première génération d’auteurs amérindiens”, nonché “d’auteurs engagés et fermement déterminés à se faire entendre.”⁷³ Essi avvertono la necessità di raccogliere le tracce di una propria cultura letteraria e di fondare, nel contempo, giornali e riviste che contrastino la stampa ufficiale quebecchese (la quale tende piuttosto a monopolizzare l’informazione sugli autoctoni), diffondendo in tal modo un’immagine dell’Amerindiano percepita attraverso il proprio sguardo: la rivista internazionale quadrimestrale *Recherches amérindiennes au Québec* (1971), *Tepatshimuwin* (1977), *Rencontre* (1981), *Atikawekw Sipi* (1984) e il mensile *Sans réserve* (1988), sono alcuni tra i più diffusi periodici appartenenti alle nazioni autoctone.

Malgrado questo più lento ma progressivo imporsi, la produzione letteraria amerindiana francofona permane, rispetto a quella autoctona anglofona, ancora poco sviluppata. Secondo Yves Sioui Durand, questo marcato squilibrio sarebbe dovuto al fatto che “beaucoup de communautés [du Québec] sont [encore] extrêmement fermées sur elles-mêmes”, situazione ancor più acuita dallo scarso interesse dimostrato dalle istituzioni pubbliche quebecchesi, le quali vorrebbero piuttosto emarginare la cultura e l’arte amerindiane: “le Conseil des arts et des lettres du Québec (CALQ)”, continua il drammaturgo, “n’a aucun programme qui reconnaît la spécificité culturelle des autochtones. Il n’a aucune consultation avec les artistes amérindiens [...] et il n’y a à

disposizione dal governo stesso). Gli Indiani, dipendendo esclusivamente dal Governo Federale canadese, potevano così accedere ai servizi di educazione, di sanità e di sistemazione logistica. Tale regolamentazione rimase in vigore fino al 1985. Cfr. R. DUPUIS, *La Question indienne au Canada*, Montréal, Boréal, 1991, pp. 42 - 43.

⁷³ D. BOUDREAU, *L’écriture appropriée*, “Liberté”, vol. 33, n. 4 - 5, 1991, p. 59.

peu près pas d'autochtones qui sièges à des jurys ou des comités de définition des programmes”⁷⁴.

Gli autori amerindiani di lingua francese, che in generale sono oggetto del presente lavoro, hanno, oggi, grosso modo, un'età compresa tra i quaranta e i sessant'anni. Pochi sono coloro che si dedicano interamente alla scrittura; la maggioranza, pubblicando una o due opere nell'arco della propria esistenza, svolge anche altre attività lavorative⁷⁵.

Agli inizi degli anni Settanta, la produzione è principalmente maschile (la prima opera di un Amerindiano pubblicata da una insigne casa editrice quebecchese è *Anishnah-be: contes adultes du pays algonkin* di Bernard Assiniwi, edita nel 1971 da Leméac); soltanto alla fine di tale decennio si assiste, invece, alla timida comparsa di una letteratura anche femminile, la cui maggiore esponente è An Antane Kapesh, la quale ha condotto un'esistenza ispirata esclusivamente alle tradizioni autoctone; ella è autrice di un'autobiografia intitolata *Je suis une maudite Sauvagesse*⁷⁶ e di un racconto *Qu'as-tu fait de mon pays?*⁷⁷.

Questi scrittori, attraverso una letteratura “de survie” e “de résistance”⁷⁸, raccontano le proprie tradizioni, la propria cultura e la propria particolare visione del mondo e tentano, nel contempo, di opporsi all'assimilazione dei Bianchi, comunicando al mondo occidentale le proprie ansie e preoccupazioni, e rivendicando, al tempo stesso, l'esistenza e la dignità della propria cultura che, seppur emarginata, è sopravvissuta al colonialismo francese e inglese.

⁷⁴ Y. SIOUI DURAND, *Kaion'ni, le wampum rompu*, “Recherches amérindiennes au Québec”, vol. XXXIII, n. 3, 2003, p. 55.

⁷⁵ Cfr. M. GATTI, Être auteur autochtone au Québec aujourd'hui, in R. VIAU, (sous la dir. de), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Québec, MNH, 2000, p. 185.

⁷⁶ A. A. KAPESH, *Je suis une maudite Sauvagesse*, Montréal, Leméac, 1971.

⁷⁷ A. A. KAPESH, *Qu'as-tu fait de mon pays?*, Montréal, Éditions Impossibles, 1979.

⁷⁸ D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., p. 15.

L'industrializzazione (iniziata intorno agli anni Cinquanta del Novecento e via via consolidata), lo sfruttamento delle risorse del territorio amerindiano ad opera del governo canadese, le dure condizioni di vita nelle riserve, il lento e graduale abbandono del nomadismo con il relativo processo di sedentarizzazione (cominciato a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento) che ha mutato completamente le consuetudini degli Autoctoni, abituati ormai da secoli a forme di vita errabonde e ad un'economia basata prevalentemente sulla caccia; l'imposizione religiosa dei colonizzatori, che relega le pratiche spirituali autoctone al rango inferiore delle superstizioni, sono tutti temi ampiamente trattati nella letteratura amerindiana.

Il libro diventa allora lo strumento che consente alle comunità autoctone di restare vive, legate alle proprie radici, alla propria *indianità*, alle proprie tradizioni e alla propria peculiare spiritualità.

Sebbene la produzione amerindiana aspiri a uno statuto autonomo all'interno delle letterature francofone, essa subisce e imita ancora, tuttavia, come ben precisa Maurizio Gatti, "les paradigmes littéraires des colonisateurs sans réussir pleinement à choisir et à créer les siens". Essa non costituisce, dunque, un modello di riferimento per le altre letterature: "elle demeure 'importatrice' d'originalité plutôt qu' 'exportatrice'".⁷⁹

Soltanto a partire dalla fine degli anni Settanta, si assiste, in Québec, alla nascita di un teatro autoctono di espressione francese. Gli artisti amerindiani si servono della rappresentazione drammatica, affermatasi poco per volta nei centri urbani e nelle riserve, per esprimere e per far conoscere la realtà e l'immaginario in cui essi vivono, le proprie rivendicazioni sociali e morali, nonché tutte quelle problematiche, quali l'alcolismo, le violenze sessuali, la droga e la disoccupazione, che li affliggono.

Le pièces degli amerindiani che si pongono come continuazione della tradizione orale, rivelano, al tempo stesso, l'influenza della cultura scritta occidentale, sia nei temi

⁷⁹ M. GATTI, *Littérature amérindienne du Québec. Écrits de langue française*, cit., p. 23.

sia nell'organizzazione della partitura teatrale. Infatti, la nascita e lo sviluppo di una pratica artistica teatrale specificamente amerindiana trae impulso, in un primo tempo, da una frequentazione e assimilazione, sul finire degli anni Sessanta, delle forme teatrali occidentali⁸⁰. È possibile al riguardo osservare come, in taluni casi, vengano riprese figure letterarie e mitiche illustri, quali Romeo e Giulietta, Amleto, Orfeo e Antigone. Yves Sioui Durand, in un comunicato stampa sull'opera teatrale *Hamlet le Malécite* del 3 maggio 2004, così giustifica la propria scelta:

Ondinnok s'est approprié l'argument du *Hamlet* de Shakespeare en le détournant au sein des codes identitaires et spirituels autochtones. La proposition théâtrale est celle d'un Hamlet autochtone : un jeune homme vivant dans une réserve interroge la corruption et le pourrissement culturel qui l'entourent. D'abord, il y a la fracture des jeunes autochtones contemporains : celle de la crise de désespoir qui conduit [au] suicide, celle de la menace diffusée du mensonge culturel. Cet Hamlet veut faire justice, il veut que les coupables soient dénoncés mais surtout, il veut jouer pour survivre, pour "se survivre".

Negli ultimi vent'anni, sebbene si sia potuto assistere a un maggiore sviluppo del teatro autoctono, le rappresentazioni delle pièces rimangono, tuttavia, ancora circoscritte all'interno delle sole comunità amerindiane. Le uniche compagnie di teatro amerindiano presenti in Québec sono la Aataentsic Masques & Théâtre, fondata dalla Huronne-Wendat Sylvie-Anne Sioui Trudel agli inizi degli anni Ottanta col proposito di "mett[re]

⁸⁰ Cfr. A. LAVOIE, Théâtre autochtone: un espace d'affirmation et de création, "Journal", n. 24, hiver 2004, p. 9.

de l'avant le pouvoir cathartique du masque qui ramène aux humains une figure allégorique de la conscience collective”⁸¹, e la Ondinnok, conosciuta in America e in Europa per l’originalità delle sue creazioni. Fondata nel 1985 a Montréal da Yves Sioui Durand (che ne è pure il direttore artistico), Catherine Joncas e John Blondin (oggi deceduto), questa compagnia, che collabora anche con l’École nationale de théâtre du Canada, con drammaturghi e registi illustri come Jean-Pierre Ronfard, Robert Lepage e Jean-Frédéric Messier, e che ha partecipato a manifestazioni internazionali quali il Festival de théâtre des Amériques, l’International Festival of Contemporary Theatre di Losanna, il Festival de Montpellier, il Festival de Nancy e del Banff Centre for the Arts⁸², mira alla creazione di una drammaturgia fortemente sostanziata di mitologia amerindiana, ossia ad un tipo di teatro innovatore e di resistenza che conservi e, al tempo stesso diffonda, la storia, le tradizioni, le arti, la cultura, i costumi e la spiritualità dell’universo amerindiano: “Tout comme la tragédie grecque tire son origine des fêtes bacchantes et son inspiration principale de la Guerre de Troie”, sottolinea in un articolo lo studioso Philip Wickham, “le théâtre autochtone d’aujourd’hui, s’il veut exister, doit se nourrir de l’Histoire – tragique – de son peuple et s’exprimer par les moyens que la modernité et l’urbanité offrent à ses artistes”⁸³.

Nel corso dei primi dieci anni, la compagnia Ondinnok, nonostante abbia già portato sulla scena diverse rappresentazioni teatrali, non raggiunge i risultati previsti: scarso è il successo, anche a causa della carenza di interpreti e di tecnici autoctoni

⁸¹ www.aataentsic.org/bienvenue/description/description.htm. Aataentsic, in lingua Wendat, rappresenta “la Femme du ciel venue sur le dos de la Grande Tortue pour donner naissance au monde des humains”. Questa compagnia ha come scopo principale la collaborazione con organismi culturali e scolastici quebecchesi. La direttrice Sylvie-Anne Sioui-Trudel, diplomata in arte drammatica all’Université du Québec à Montréal (1981-1986), dedica gran parte degli studi al *théâtre nô*. Ella crea maschere in rafia, mais e iuta che utilizza durante le performances teatrali.

⁸² La compagnia di teatro Ondinnok è stata in *tournee* in Francia, in Inghilterra, in Italia, in Messico e in Giappone. Essa ha collaborato anche con artisti autoctoni anglofoni e ha scritto più di quattordici testi di teatro radiofonico per Radio-Canada.

⁸³ P. WICKHAM, *Le corps et l’espace, territoires de l’imaginaire*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 74, mars, 1995, p. 114.

disposti a trasformarsi in attori. Soltanto nel 1994, in seguito a un progetto proposto dalla comunità atikamekw di Manawan, in Mauricie, e dal suo gruppo artistico denominato Cercle Mikisiw pour l'espoir, volto alla sensibilizzazione della collettività mondiale sulle ripetute violenze e i numerosi suicidi che colpiscono e affliggono la società amerindiana, la compagnia riprende attivamente la propria attività drammatica dando vita a una forma d'arte capace di compiere una vera e propria "thérapie sur scène"⁸⁴.

Ondinnok realizza, come afferma Yves Sioui Durand, "un théâtre de guérison"⁸⁵, [un théâtre] 'médecine' " che permette di "guérir de la violence [et] de l'abîme du suicide"⁸⁶ "[et qui] protège l'humanité entière"⁸⁷. In effetti il significato stesso di Ondinnok riconduce a un antico termine della lingua Huronne-Wendat designante "un rituel théâtral de guérison qui dévoile la vision intérieure, le désir secret de l'âme."⁸⁸ L'artista interpreta dunque il ruolo di divulgatore e di sostenitore delle problematiche sociali delle comunità autoctone, consentendo, nel contempo, la sopravvivenza e la perpetuazione di una cultura e di una tradizione millenarie continuamente minacciate.

Sull'argomento, Henning Schäfer, specialista del teatro autoctono canadese, scrive: "Ce théâtre [de 'guérison'] permet de panser les blessures de la colonisation. Pendant longtemps, beaucoup d'études et de représentations de la culture autoctone ont

⁸⁴ Ondinnok 2006. *J'entends crier le ventre de la terre*. 20 ans d'Ondinnok. DVD réalisé par Philippe Laroque.

⁸⁵ www.expressions.gc.ca/durand_f.htm.

⁸⁶ www.planete.qc.ca/chroniques/imprimer.php?planete_no_chronique=72391. Occorre sottolineare che il tasso di suicidio fra i giovani delle comunità autoctone quebecchesi è uno dei più elevati al mondo. Cfr. in merito l'interessante saggio di R. DUPUIS, *Quel Canada pour les Autochtones?*; Montréal, Boréal, 2001, pp. 21-22.

⁸⁷ Ondinnok 2006. *J'entends crier le ventre de la terre*. 20 ans d'Ondinnok, cit.

⁸⁸ www.ondinnok.org/fr/historique.php.

été faites par des Blancs; maintenant”, continua lo studioso, “ce sont les autochtones qui se réapproprient leur propre culture, entre autres grâce au théâtre.”⁸⁹

In effetti, l'intento della drammaturgia amerindiana è proprio quello di conferire maggiore priorità ai racconti, ai miti e alle leggende appartenenti al proprio universo piuttosto che a quello occidentale, e di inserire particolari eventi storici europei negli spazi e nei tempi amerindiani, proprio come avviene in *La Conquête de Mexico*⁹⁰ di Yves Sioui Durand, opera in cui viene raffigurato l'incontro tra il conquistatore Hernan Cortés e l'imperatore azteco Montezuma, significativo esempio di ricostruzione di una *autohistoire*. Come sottolinea l'autore stesso nell'*avant-propos* della pièce, “cette œuvre phare” appare come “le marqueur qui ancre la jeune dramaturgie autochtone dans la réappropriation de l'histoire, notre histoire, celle des Amériques⁹¹”.

La compagnia Ondinnok ha già al suo attivo una ventina di spettacoli, rappresentati sia nei centri urbani che nelle foreste abitate dalle comunità autoctone. La sua principale missione è quella di fare da ponte tra la società quebecchese e quella amerindiana, presentando un universo autoctono lontano dagli ordinari stereotipi folcloristici e popolari, e incoraggiando, nel contempo, l'incontro e il dialogo tra le diverse etnie. Ma il suo scopo è anche didattico, poiché focalizza lo sguardo dell'Occidentale su un mondo che tuttora non conosce nella sua totalità e di cui, per lungo tempo, ha quasi ignorato l'esistenza.

⁸⁹ A. LAVOIE, *Théâtre autochtone: un espace d'affirmation et de création*, cit., p. 9.

⁹⁰ Y. SIOUI DURAND, *La Conquête de Mexico*, Montréal, Éditions Trait d'Union, coll. « Tabula rasa », 2001, pp. 199.

⁹¹ *Ibidem*, pp. 11 e 13.

Le rappresentazioni teatrali delle opere amerindiane non hanno primariamente un intento estetico; esse si pongono difatti, come primo obiettivo, la concretizzazione di un'efficace azione di intervento e di cooperazione sociale. Tuttavia, ispirandosi alle forme e ai mezzi del teatro convenzionale, gli spettacoli delle comunità autoctone non escludono una messa in scena di rilievo, talvolta ricca di creatività e di originalità, caratterizzata da un forte impatto visivo e sonoro; e ciò lo si riscontra nelle rappresentazioni della compagnia Ondinnok, dove le decorazioni e gli effetti scenici, le musiche, i canti e le danze tradizionali, prevalgono sul testo proponendo allo spettatore tutto il fascino esotico dell'universo magico amerindiano.

La maggior parte delle rappresentazioni sceniche delle pièces amerindiane avviene in spazi aperti, luoghi del tutto particolari che consentono di manifestare il forte legame che queste popolazioni conservano ancora oggi con la natura: la messa in scena de *La Légende de Kmùkamch, l'Asierindien*, ad esempio, ha luogo, a notte inoltrata, al *Jardin botanique des Premières Nations* di Montréal, un ambiente che simula simbolicamente l'habitat naturale degli autoctoni, dando allo spettatore un'immagine dell'Amerindiano ben lontana da quella ghettizzata e soffocata delle riserve. Il fatto che la compagnia Ondinnok scelga come cornice un ambiente pubblico, sottende l'intenzione di farne un luogo di incontro con il *Québécois de souche*: verso la fine della rappresentazione, infatti, il pubblico viene accolto nella dimora delle *Premières Nations* dove gli viene servito il tè.

Gli autori amerindiani che si sono dedicati alla redazione di testi teatrali in lingua francese, la maggior parte dei quali risulta, però, ancora oggi, sotto forma di semplici manoscritti, non sono molto numerosi.

Il primo drammaturgo amerindiano ad aver composto un'opera teatrale in lingua francese⁹² è, per quanto a nostra conoscenza, Georges E. Sioui, autore, nel 1979, della sua unica pièce, rimasta a tutt'oggi inedita e mai rappresentata a teatro, *Le compte aux enfants*⁹³.

Nato a Wendake, nel 1948, da Éléonore Sioui, la prima Huronne-Wendat ad aver pubblicato una raccolta di poesie in Québec⁹⁴, egli è per lo più conosciuto come storico (i suoi studi vertono sulla storia della comunità wendat), e saggista⁹⁵, oltre che compositore di alcune poesie in francese e in inglese.

Autore di numerosi articoli apparsi sulle riviste “Kanatha” (di cui è stato anche direttore) e “Tawow”, e cofondatore di “Présence autochtone”, Georges E. Sioui è il primo specialista autoctono a proporre, nel 1986, presso l'Università Laval, un programma di studio interamente dedicato alla storia e alla cultura amerindiane.

Occorrerà tuttavia attendere gli anni Ottanta e Novanta per assistere ad un maggior sviluppo del teatro autoctono francofono ad opera, soprattutto, di drammaturghi quali l'algonchino Bernard Assiniwi, deceduto nel 2000, autore dell'unica pièce, mai rappresentata pubblicamente, *Il n'y a plus d'Indiens*⁹⁶, nella quale viene principalmente raffigurato il profondo dissidio tra tradizione e modernità, tra “Anciens” e Modernes”, e la conseguente impossibilità di accettare i cambiamenti

⁹² Mentre, come spiega Giulio Marra, l'esordio di una drammaturgia indiana in lingua inglese risale soltanto al 1986, anno della messa in scena di *The Rez Sisters* di Tomson Highway (Indiano Cri, originario del Manitoba). Cfr. G. MARRA, *Teatro canadese degli ultimi trent'anni*, cit., p. 385. Tomson Highway e Margo Kane sono i principali rappresentanti del teatro autoctono canadese anglofono che conta, attualmente, una ventina di drammaturghi. Il maggiore sviluppo del teatro autoctono canadese di lingua inglese è da attribuirsi principalmente all'istituzione, negli anni '70, del “Native Theatre School” di Toronto, oggi Centre for Indigenous Theatre, il quale ha facilitato la promozione e la diffusione delle Arti autoctone.

⁹³ G. E. SIOUI, *Le compte aux enfants*, Wendake, manuscrit, 1979.

⁹⁴ É. SIOUI, *Andatha*, Val-d'Or, Éditions Hyperborée, coll. “Bribes d'Univers”, 1985.

⁹⁵ Egli ha redatto due saggi storici intitolati: *Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989; e *Les Wendats, une civilisation méconnue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997 [1994]. Georges E. Sioui è attualmente professore al Département d'Arts presso l'Université d'Ottawa.

⁹⁶ B. ASSINIWI, *Il n'y a plus d'Indiens*, Montréal, Leméac, coll. “Théâtre Leméac”, 1983.

imposti dalla cultura e dal potere finanziario dei Bianchi; Jean-Marc Niquay, originario della Mauricie, collaboratore e attore della compagnia Ondinnok, responsabile allo sviluppo del “Théâtre communautaire de guérison” della comunità di Manawan, autore di tre drammi inediti, *Opitowap*, *Sakipitcikan* e *Mantokasowin*, riuniti, nel 1999, nel *Recueil de pièces de théâtre*⁹⁷, messi in scena dalla troupe di Manawan; Christine Sioui Wawanoloath (di origine Wendat-Abénakise, responsabile della comunicazione per la società di diffusione della cultura autoctona a Montréal “Terres en vues”, pittrice e illustratrice, autrice di due pièces di teatro: *Femme et Esprit*⁹⁸ (allestita, per la regia di Sylvie-Anne Sioui-Trudel, nel 1994, presso l’Hôtel du Parc di Montréal, in occasione della festa per il ventesimo anniversario dell’Association des femmes autochtones du Québec), e *Femme, homme et esprits*⁹⁹ (opera inedita, presentata nel 1998 durante un convegno sulla non violenza nelle comunità autoctone); infine, il già sopra citato Yves Sioui Durand, di origine Huron-Wendat, cresciuto nella riserva di Wendake, nei pressi di Québec, ex musicista e conosciuto, attualmente, come il più noto drammaturgo, attore e regista autoctono. A lui si devono numerose pièces che ripercorrono, attraverso un teatro profondamente ispirato alla mitologia, alla spiritualità e alle tradizioni orali amerindiane, la memoria ancestrale e collettiva delle *Premières Nations*, per secoli poi sottomesse al giogo dei colonizzatori bianchi.

Le opere teatrali di Yves Sioui Durand sono state rappresentate nel corso di varie manifestazioni nazionali e internazionali: citiamo, a titolo d’esempio, il Festival du Théâtre des Amériques e, nel 1993, il Festival Intercity di Sesto Fiorentino durante il

⁹⁷ J.-M- NIQUAY, *Recueil de pièces de théâtre: Opitowap/Sakipitcikan/Mantokasowin*, Manawan, Production Mikisiw, 1999.

⁹⁸ C. SIOUI WAWANOLOATH, *Femme et Esprit*, “Terres en vues”, vol. 2, n. 4, 1994, pp. 14-17.

⁹⁹ C. SIOUI WAWANOLOATH, *Femme, homme et esprits*, 1998, 11 p. Opera inedita ricevuta dall’autrice.

quale è stato messo in scena, in prima nazionale, il dramma *Le Porteur des peines du monde*¹⁰⁰.

Gli spettacoli di Ondinnok costituiscono dei singolari esempi espressivi della tradizione amerindiana: ogni singolo gesto compiuto dall'attore, ogni elemento sceno-coreografico (dai costumi alle maschere, alla riproduzione di elementi primordiali quali l'acqua e il fuoco), ritmico e musicale, costituisce una ricchezza simbolica di rilievo, che conduce lo spettatore nel cuore dell'immaginario delle *Premières Nations*.

Sebbene i singoli autori ricordati presentino una propria e particolare espressione drammatica (l'opera teatrale di Bernard Assiniwi si mostra di stampo realistico, mentre quella di Yves Sioui Durand e di Jean-Marc Niquay appare, piuttosto, di carattere spirituale e simbolico), è tuttavia possibile rilevare alcune tematiche comuni: dalla perdita dell'identità culturale, al dramma della *dépossession* territoriale, dalle tragiche vicende legate all'alcolismo e all'uso di sostanze stupefacenti, agli abusi, ai maltrattamenti e alle violenze sessuali di cui spesso sono vittime le Amerindiane, fino alla rappresentazione di una vita degradata e senza speranza consumata nelle riserve indiane.

I lavori artistici dei drammaturghi autoctoni si presentano, allora, come strumenti di denuncia, di intervento sociale, contribuendo a dirigere l'attenzione della società mondiale sulle dure realtà vissute dalle comunità autoctone. Palese è l'intento di recuperare una memoria, una tradizione e una spiritualità del tutto particolari, costituite da una inedita ritualità sconfinante nel magico, che è elemento caratterizzante delle *Premières Nations*.

¹⁰⁰ Y. SIOUI DURAND, *Le Porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992.

Il teatro dell'immigrazione: le identità altre

Il Québec è stato, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, meta di rifugio per molti immigrati. Da tale epoca, pertanto, il tessuto sociale quebecchese diventa via via più composito¹⁰¹. Esiliati politici o persone in cerca di migliori condizioni di vita vi si trasferiscono. Sul piano più strettamente letterario nasce, intorno agli anni Ottanta, una produzione di opere particolarmente ricca, che si amalgama con quella locale, accrescendone le sfumature tematiche e le potenzialità espressive.

L'imponente futuro successo di questa nuova corrente culturale sembra essere preannunciato, fin dal 1987, dallo scrittore di origine haitiana Robert Berrouët-Oriol, in un suo articolo pubblicato sulla rivista "Vice Versa":

Il n'est pas exclu que nous assisterons, au cours des prochaines années, à un repositionnement du champ littéraire québécois travaillé par l'écriture migrante et l'écriture métisse¹⁰².

Sono stati coniatati diversi termini per sintetizzare al meglio questo nuovo tipo di scrittura: *littérature ethnique* (che rinvia ad elementi biografici legati all'appartenenza culturale), *de l'immigration*, *de l'exil*, *néo-québécoise*¹⁰³, *immigrante* e, infine,

¹⁰¹ A tal proposito, occorre far riferimento al *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec (1800 – 1990)*, Montréal, Nota Bene, 2003, nel quale D. CHARTIER riunisce 628 scrittori di diversa origine emigrati in Québec negli ultimi due secoli. Lo studioso sottolinea inoltre in un articolo pubblicato sulla rivista "Voix et Images", n. 80, hiver 2002, p. 303-316, intitolato *Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*, il rilevante apporto culturale e letterario di questi autori nel panorama quebecchese contemporaneo.

¹⁰² R. BERROUËT-ORIOU, *L'effet d'exil*, "Vice Versa", n. 17, décembre 1986 - janvier 1987, p. 21.

¹⁰³ Il termine *néo-québécois*, come osserva Véronique Bonnet nel suo studio intitolato *Nommer les Autres? Quelques catégories et mots utilisés par les critiques québécois pour désigner les écrivains venus d'ailleurs*, in AA.VV., *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants, "Itinéraires et contacts de cultures"*, volume 27, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 19-20, prende origine dalla locuzione *néo-canadien* e designa "ce qui est relatif ou propre aux immigrants établis au Québec"; la studiosa sottolinea, inoltre, che "le *néo-québécois* est un *québécois* à trait d'union, quelqu'un qui, toute sa vie, restera un 'pas tout à fait Québécois' ". Occorre inoltre sottolineare che esso apparve per la prima volta

migrante. Su quest'ultimo termine sembra essere d'accordo la maggior parte dei ricercatori e degli studiosi del fenomeno.

In effetti, *littérature migrante* appare definizione meno restrittiva di *littérature immigrante*, poiché, come osserva il poeta e saggista quebecchese Pierre Nepveu, quest'ultima pone l'accento “sur l'expérience et la réalité même de l'immigration, de l'arrivée au pays et de sa difficile habitation, alors que ‘migrante’ insiste davantage sur le mouvement, la dérive, les croisements multiples que suscite l'expérience de l'exil”. Nepveu si sofferma inoltre sulla connotazione socio-culturale della parola *immigrante*, mentre sottolinea come il termine *migrante* riconduce piuttosto “vers une pratique esthétique¹⁰⁴”.

Fortemente caratterizzate dall'ibridità culturale che, come sottolinea Sherry Simon, “reconnaît une multiplicité des savoirs prenant des configurations diverses et variées¹⁰⁵”, *les écritures migrantes* vengono talvolta accomunate, nell'ambito di talune analisi, alle *letterature minori*, definizione che, secondo un'espressione di Franz Kafka ripresa poi, negli anni Settanta, da Gilles Deleuze e Félix Guattari, indicherebbe “une littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure, une littérature affectée d'un fort coefficient de déterritorialité¹⁰⁶”. In materia di scritture migranti si è soliti poi porre l'accento su nozioni come *déracinement* e *déplacement*.

Régine Robin (scrittrice nata in Francia da genitori ebrei di origine polacca), che ama autodefinirsi “Française au Québec, Québécoise d'origine française, Juive française

nel titolo dell'opera di M. ALEXANDRE, *10 ans chez les Nègres blancs. Une histoire de “Néo”*, pubblicato a Montréal nel 1976 presso le Éditions du Jour.

¹⁰⁴ P. NEPVEU, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, pp. 233 - 234.

¹⁰⁵ S. SIMON, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'île de la Tortue, 1999, p. 27.

¹⁰⁶ G. DELEUZE et F. GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, les éditions de Minuit, 1975, p. 33.

d'origine polonaise au Québec [...]»¹⁰⁷ parla di *écriture migrante ou nomade* per indicare una letteratura che sembra prediligere un “hors-lieu”, uno spazio ideale ed immaginario del tutto particolare che non coinciderebbe né con il paese di origine, né con quello di adozione, ma con quello proprio dell'erranza in sé.

François Paré, professore di lingua e letteratura francese all'Université de Guelph, nell'Ontario, in *Les littératures de l'exiguïté* (lavoro con il quale conquista il Prix du Gouverneur général nel 1993), preferisce invece parlare di “petites littératures”¹⁰⁸, confrontandole alle grandi e consolidate espressioni delle letterature occidentali e della stessa letteratura quebecchese, nella parte in cui quest'ultima fonda la propria istituzione ancorandola saldamente a quei valori (lingua, religione e memoria nazionali) che caratterizzano più profondamente la specificità di un popolo.

Da parte sua il romanziere di origine haitiana emigrato in Québec negli anni Sessanta, Émile Ollivier, nel suo saggio *Repérages*, nel quale dedica un breve ma intenso paragrafo al tema delle *écritures migrantes*, vede nell'autore delle stesse un “écrivain de frontières”, che sperimenta nella propria opera un “carrefour du multiple [qui] porte la marque des mondes qu'il traverse”¹⁰⁹.

Il contributo apportato al panorama letterario e culturale in genere dagli scrittori immigrati (li si chiamino *migrants* o *néo-canadiens* o *néo-québécois*) si avverte poi più

¹⁰⁷ R. ROBIN, *La différence quand même*, “Vice Versa”, vol 2, n. 3, Mars/Avril 1985, p. 17.

¹⁰⁸ F. PARE, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1994, p. 10.

¹⁰⁹ E. OLLIVIER, *Repérages*, Ottawa, Leméac, 2001, p. 69.

¹¹⁰ Sulla parola “Dérives” sono state proposte delle osservazioni da parte di alcuni studiosi; cogliamo qui l'occasione per citarne due a titolo d'esempio: Ursula Mathis in *Déplacement continuuel*, “chronique de la dérive douce”: *Dany Laferrière et l'écriture de l'“hétérogène”*, B. BAGOLA (publiés par), “*Le Québec et ses minorités*”, Tübingen, Niemeyer, 2000, p. 157, pone in risalto il significato etimologico di “dérive” esprimendosi nei termini di “perdre de vue la rive, de s'écarter de sa route, de sa direction, d'être emporté au gré des vents et des courants”; Pierre L'Hérault, invece, in *Pour une cartographie de l'hétérogène: dérives identitaires des années 1980*, in S. SIMON, P. L'HERAULT, R. SCHWARTZWALD et A. NOUSS, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ éditeur, 1991, p. 75, sottolinea come “dérive” implichi uno spostamento spaziale che richiama l'immagine della “pluralité des appartenances” e “des déplacements continuels, non pas seulement de soi à l'autre, mais à l'intérieur de son propre complexe culturel, identitaire, mémoriel”.

particolarmente in molti periodici dell'area di Montréal: "Dérives"¹¹⁰ (diretto a partire dal 1975 dal poeta e saggista di origine haitiana Jean Jonassaint), "Mœbius" (1977), "La Parole Métèque" (1982), "Humanitas" (1985), "Trois" (1986), "Images" (la cui direttrice, Dominique Ollivier, è la figlia del romanziere Émile Ollivier), "Ruptures" e "Spirale", nella fondazione di case editrici (Guernica¹¹¹ e Nouvelle Optique) e, soprattutto, in "Vice Versa", rivista fondata nel 1983 da un gruppo di scrittori italo-quebecchesi, fra i quali Lamberto Tassinari e Fulvio Caccia.

Nei quattordici anni di pubblicazione (1983 - 1997), "Vice Versa" si presenta come una rivista "transculturale"¹¹² che si interessa di società, di letteratura e di arte in genere. La sua dichiarata *ouverture* all'*altro* indica l'intento di battersi per una cultura che trascenda gli ampi confini nazionali, per farsi punto d'incontro e di mediazione con altri universi culturali, promovendo così l'integrazione tra individui, che pur condividendo uno spazio comune, hanno origini, culture, abitudini diverse.

Lamberto Tassinari in proposito è molto chiaro:

la transculture est un mouvement de transformation profonde qui implique les autochtones et les immigrants. La transculture signifie assumer sa culture d'origine et, sans la nier, la traverser pour accéder et participer à la culture des autres.¹¹³

¹¹¹ Fondata nel 1978 a Montréal da Antonio d'Alfonso, e trasferita nel 1995 a Toronto.

¹¹² "Selon son 'inventeur' F. Ortiz, la transculturation est un ensemble de transmutations constantes ; elle est irréversible. Elle est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce que l'on reçoit : les deux parties de l'équation s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle, qui n'est pas une mosaïque de caractères, mais un phénomène nouveau, original et indépendant", cit. in J. LAMORE, *Transculturation: naissance d'un mot*, in J-M. LACROIX et F. CACCIA (textes recueillis par), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions Triptyque, 1992, p. 47.

¹¹³ A- M. LECOMTE, *La transculture*, "Montréal campus", printemps, 1987.

La presenza *des écritures migrantes* nelle lettere quebecchesi, consta, negli ultimi venticinque anni, di una cospicua produzione che abbraccia un po' tutti i generi, dal narrativo al poetico, dalla saggistica alla drammaturgia, toccando numerosi temi tra i quali spiccano la nostalgia per il proprio paese d'origine, il culto della memoria, il dolore della condizione di esule e l'esperienza della diversità.

Molti di questi scrittori *migrants* provengono da Paesi dove l'origine orale della cultura e della letteratura è ancora molto radicata (si pensi, ad esempio, alle leggende haitiane, dette anche *audiences*, che vengono tramandate di generazione in generazione, o alla cultura orale del Libano, dove è presente una ricca tradizione di *conteurs*¹¹⁴). L'origine spiega in parte la ragione per la quale molti di essi abbiano trovato più naturale dedicarsi al teatro, percepito come genere che consente una forma di comunicazione e di interazione più immediata e diretta con il lettore e con il pubblico.

Al riguardo, Marco Micone, drammaturgo di origine italiana, sottolinea come il teatro sia di per sé “un geste public: on prend la parole devant un public et on trouve une interaction”¹¹⁵. Pan Bouyoucas, drammaturgo e scrittore di origine greca, rileva a sua volta quanto “la langue parlée, criée, chantée”¹¹⁶ sia uno strumento fondamentale per soddisfare il bisogno impellente di esprimersi e di confrontarsi con l'altro in maniera diretta, spontanea.

Per altri il teatro si rivela un mezzo di espressione privilegiato per l'immediatezza di un linguaggio spesso quotidiano e, quindi, di più agevole comprensione ed uso per uno straniero che intenda esprimersi. Per tornare nuovamente a Marco Micone, il drammaturgo afferma al riguardo:

¹¹⁴ Cfr. M. VAÏS et P. WICKHAM, *Le brassage des cultures. Table ronde*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 72, septembre 1994, p. 13.

¹¹⁵ Ibidem, p. 11.

la dramaturgie est une forme d'écriture qui m'est relativement facile.¹¹⁷ J'ai d'abord écrit du théâtre par insécurité linguistique [...]. Au début, je n'aurais jamais osé écrire de la poésie, des nouvelles ou un roman, parce que je n'avais pas l'assurance nécessaire¹¹⁸.

Per Wajdi Mouawad, invece, la drammaturgia diviene uno spazio di riflessione, il luogo migliore in cui testimoniare eventi significativi, legati soprattutto alla sfera sociale e politica di un Paese, che il pubblico non deve tardare a conoscere: “le théâtre fait dans la nécessité, transforme la perte en vie [et il] permet aux gens de s'arracher à leur douleur”¹¹⁹, rammentando così le notevoli virtù catartiche riconosciute e attribuite alla rappresentazione teatrale fin da Aristotele. Abla Farhoud, divenuta attrice teatrale a diciassette anni, dichiara, dal canto suo, di aver riscontrato nella scrittura drammatica e, di conseguenza, nella rappresentazione scenica delle proprie opere, lo strumento che le consente di esprimere la propria diversità etnica e culturale e, in un certo qual modo, di sopravvivere nel paese di adozione: “Sur scène, j'avais toutes les possibilités d'être différente sans me faire pointer du doigt. J'avais le droit d'exister, *d'être* tout simplement. Je respirais comme un accusé qui aurait eu la chance de trouver un alibi”¹²⁰.

¹¹⁶ Idem.

¹¹⁷ F. CACCIA, *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985, p. 266.

¹¹⁸ S. LEVESQUE, *Traduire, c'est émigrer*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 70, mars 1994, pp. 21-22. Cfr. anche M. VAÏS et P. WICKHAM, *Le brassage des cultures. Table ronde*, cit., p. 9.

¹¹⁹ L. BOULANGER, *Wajdi Mouawad: quand les hommes vivront d'amour*, “Voir Montréal”, vol. 15, n. 40, 4 octobre 2001, p. 18.

¹²⁰ M. VAÏS et P. WICKHAM, *Le brassage des cultures. Table ronde*, cit., p. 12.

Nonostante la scrittrice di origine italiana Danielle Zana abbia rilevato, in un articolo apparso sulla rivista transculturale “Vice Versa”, la maggiore difficoltà che lo straniero incontra ad inserirsi nel panorama teatrale quebecchese rispetto agli altri generi letterari (anche perché, intorno agli anni Sessanta del Novecento, il teatro si è rivelato, per la popolazione quebecchese, un importante e geloso strumento di rivendicazione dell’identità canadese francofona¹²¹), tuttavia, si osserva, sul finire degli anni Settanta, la nascita di una drammaturgia di autori immigrati, provenienti da Paesi dell’Europa, dell’Asia e del Sud America.

Lo sviluppo di un *théâtre immigrant*, denominato altresì *interculturel*, *multiculturel*, *multiethnique*, *cosmopolite*, *ethnoculturel*, si consolida per lo più a Montréal; ciò, anche grazie al carattere cosmopolita e plurietnico della città, definita, infatti, nei termini di *ville frontière*, nella quale hanno sede, tra l’altro, numerose e moderne strutture teatrali.

Per favorire la crescita di questa drammaturgia emergente, nel 1989 Michelle Rossignol, direttrice del Théâtre d’Aujourd’hui, organizzò un programma di sostegno, coordinato dalla bulgara Eva Michailoff, rivolto ad “auteurs québécois d’origine étrangère” desiderosi di esprimersi in francese. Tale progetto propose ai drammaturghi *néo-québécois* di trasmettere i propri lavori teatrali all’organizzazione, ove, successivamente, sarebbero stati letti e commentati in pubblico:

¹²¹ Secondo Danielle Zana, infatti, “si dans certaines sphères la prise de parole est tolérée, elle semble poser de sérieux problèmes au niveau du théâtre. Celui-ci ayant été l’un des principaux vecteurs culturels dans la revendication de l’identité québécoise, force est de constater que les étrangers peuvent difficilement s’y insérer sans être taxés d’ingérence, à moins de ne pas faire œuvre singulière en se fondant dans le sirop québécoisant”, D. ZANA, *Vivre ici en venant d’ailleurs*, “Vice Versa”, n. 13 - 14, février/avril, 1986, p. 47.

“Au lancement du projet”, spiega Michelle Rossignol, “nous recevions des textes assez étranges, parfois pas du tout théâtraux, où les auteurs, par une espèce d’auto-analyse de leur expérience de l’immigration, se vidaient le cœur. À mesure que le programme s’est fait connaître, que nous avons réussi à rejoindre davantage d’auteurs potentiels, la qualité des textes s’est accrue. Même si leurs textes ne sont pas toujours prêts pour la représentation [...], nous voulons garder contact avec ces auteurs, à partir du moment où nous sentons qu’ils ont quelque chose à dire, qu’ils ont une vision du monde qui est intéressante, ou simplement une habilité à manier la plume.”¹²²

Fra le varie opere teatrali che parteciparono alla prima edizione del concorso, furono scelte quelle del cileno Miguel Retamal, del libanese Wajdi Mouawad e della bulgara Sonia Anguelova. L’evento si rivelò un’occasione favorevole non solo per i drammaturghi *migrants*, i quali, grazie al Théâtre d’Aujourd’hui, poterono far conoscere alcune loro pièces, ma, in senso più largo, per l’impulso fornito al teatro quebecchese in generale, favorendo lo scambio di esperienze e di conoscenze tra autori quebecchesi e *néo-québécois*: “le texte d’un auteur néo-québécois attire un public cosmopolite, et pas seulement celui qui provient de la proche communauté de l’auteur.”¹²³

A partire da questa prima manifestazione, il Théâtre d’Aujourd’hui ha bandito ogni anno il concorso per promuovere opere teatrali di giovani e promettenti drammaturghi nati fuori del Québec; in particolare, menzioniamo lo spettacolo di lettura

¹²² P. WICKHAM, *Les multiples points cardinaux*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 72, cit., p. 69.

¹²³ *Ibidem*, p. 70.

pubblica, dedicato alla multiculturalità, tenutosi nel maggio 1994 ed intitolato: “Artistes de tous les pays, unissez-vous”¹²⁴.

L’attenzione per il teatro multiculturale è rilevabile altresì in alcuni centri d’arte drammatica montreallesi, quali il Groupe de la Veillée (che, sin dalla sua fondazione, ha accolto artisti dell’Europa dell’Est), e il Centaur Theatre (che ha rappresentato *Balconville* di David Fennario, una delle più considerevoli opere teatrali interculturali anglofone degli ultimi trent’anni), così come in compagnie teatrali quali la Pigeons International, il Théâtre des Deux Mondes e il Théâtre Repère, nonché in manifestazioni come il Fringe Theatre Festival e il Festival de Théâtre des Amériques.

Nell’ultimo decennio, anche le Università quebecchesi hanno mostrato un sensibile interesse nei riguardi del teatro plurietnico; nel giugno 1994 è stato infatti organizzato, dal Centre de recherche en littérature québécoise (Crelq) di Québec, un convegno sul tema: “Le Théâtre: multidisciplinarité et multiculturalisme”.

Il teatro della migrazione annovera, ormai, un numero considerevole di pièces di drammaturghi di diverse origini: Marco Micone (considerato un po’ il pioniere del *théâtre migrant*) e Filippo Salvatore, entrambi originari della provincia di Campobasso, emigrati in Québec negli anni Cinquanta; Wajdi Mouawad e Abla Farhoud, che hanno abbandonato il Libano a causa della guerra civile; Miguel Retamal e Alberto Kurapel, fuggiti dal Cile per sottrarsi alla feroce dittatura di Pinochet; e, infine, il greco Pan Bouyoucas, l’uruguaiana Gloria Escomel, la polacca Alice Parizeau e il siriano Imam Khaldoun.

¹²⁴ Cit. in L. VIGEANT, *Les dessous des préfixes ...*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 72, cit., p. 40.

Le loro opere rappresentano, da un lato, le abitudini, i costumi, le tradizioni, le amarezze e le nostalgie degli immigrati, vittime dello sradicamento dalla propria terra d'origine, e ritraggono, dall'altro lato, spaccati della società di accoglienza, colta nelle sue differenti reazioni nei confronti dei nuovi arrivati.

Attraverso l'interpretazione personale dell'immigrazione, è possibile percepire le inquietudini di ciascun autore: dal ricordo, talvolta idealizzato, del paese natale, luogo di un'infanzia mitizzata, al difficile inserimento nella nuova terra. In proposito, Marco Micone ha delineato, nel corso di alcuni studi sulla cultura della migrazione, il suo particolare concetto di *culture immigrée*, di *transition*, secondo il quale,

toute personne qui émigre s'engage dans un processus de transformation inéluctable déterminé par des structures collectives mais aussi par sa propre individualité. Sa culture n'est plus celle du pays d'origine, ni encore celle du pays d'accueil. Le migrant possède sa propre culture: la culture immigrée. Celle-ci rend compte de son passé, de la rupture récente et de son devenir.¹²⁵

Ciò che viene dunque proposto da Micone, è l'inserimento nella nuova comunità, senza tuttavia dimenticare il proprio passato e le proprie radici.

Osserviamo ancora che, se da una parte le opere teatrali dei *migrants* risentono notevolmente delle diverse culture e tradizioni d'origine, dall'altra mostrano alcuni caratteristici tratti e temi comuni: in primo luogo, tutti i personaggi delle pièces sono accomunati dalla condizione di esule, costretti a vivere in una terra considerata dapprima *promessa*, miraggio del grande sogno americano, che presto si rivelerà un

¹²⁵ M. MICONE, *De l'assimilation à la culture immigrée*, "Possibles", vol. 14, n. 3, été 1990, p. 62.

luogo infido, di disillusione, dove, quasi quotidianamente, sarà necessario affrontare nuove e molteplici difficoltà. Sull'argomento così si esprime Giulio Marra:

[il] nuovo mondo non esprime libertà ed uguaglianza: essere ai “confini del mondo” significa ancora solitudine e miseria, significa lotta per la sopravvivenza, significa aggrapparsi a tutto ciò che si conquista per non rinunciare ai propri sogni¹²⁶.

L'immigrato si trova a vivere in un nuovo paese, che spesso non ha niente in comune con quello di provenienza, e che talvolta gli provoca un sentimento di sradicamento culturale, di livellamento, di appiattimento dei valori e delle tradizioni di origine. L'esule vive costantemente in bilico tra passato e presente, tra paese d'origine e terra d'adozione, come ben sottolinea Yanick Lahens, studiosa e scrittrice di origine haitiana: “Être exilé, c'est être d'ici et d'ailleurs, c'est être à la fois dedans et dehors, installé dans l'insécurité d'un porte-à-faux douloureux et malaisé”.¹²⁷

Attraverso le loro opere teatrali, i drammaturghi *migrants* arricchiscono, si diceva, la drammaturgia quebecchese con la rappresentazione dei paesaggi del paese d'origine (come ad esempio, la campagna brulla e assolata del Sud Italia, le montagne e il mare del Libano, ambienti che si contraddistinguono da quello tipico quebecchese, generalmente raffigurato nei suoi caratteristici tratti e colori invernali e autunnali), del quale ricordano alcuni tra i principali eventi storici del XX secolo: dagli orrori dei conflitti nel Medio-Oriente alle spietate dittature nazionali.

¹²⁶ G. MARRA, Teatro canadese degli ultimi trent'anni, cit., p. 317.

¹²⁷ Y. LAHENS, *L'exil : entre l'ancrage et la fuite. L'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1990, p. 15.

Secondo lo studioso Alexandre Lazaridès, è inoltre possibile individuare, nel teatro della migrazione, altri due temi fortemente ricorrenti e caratterizzanti: quello della famiglia (ritenuta “le lieu dramaturgique par excellence du théâtre multiculturel”¹²⁸, dove trovano rappresentazione e risalto le differenze generazionali, il diverso modo di concepire l’esilio, e il *ménage* coniugale, reso spesso più conflittuale proprio a causa delle dure condizioni imposte dall’esilio stesso); e quello della lingua madre. Infatti, sebbene la maggior parte dei drammaturghi della migrazione abbia scelto il francese come lingua in cui esprimersi, “par besoin de communiquer aux québécois [l’] expérience d’exilé, d’immigrant et de la difficulté à s’intégrer”¹²⁹, è tuttavia possibile riscontrare, in taluni casi, la presenza, all’interno delle pièces, di espressioni derivate dalla lingua d’origine – arabo, spagnolo, italiano –. È quanto sottolinea Lazaridès, per il quale emigrare significa innanzitutto

sortir de sa langue première, reléguer dans une sphère plus réduite, celle du familial, les mots qui disaient, à l’origine, toute la réalité. Ces mots continueront d’exprimer l’intime, mais c’est désormais une intimité coupée du social.¹³⁰

Ciò dimostrerebbe non solo il forte legame identitario che l’immigrato intrattiene ancora, sia pur dopo molti anni di esilio, con la propria terra natale, ma anche, e soprattutto, le notevoli difficoltà che incontra ad esprimersi esclusivamente nella lingua dell’altro.

¹²⁸ A. LAZARIDES, *Écriture(s) de l’exil*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 72, cit., p. 58.

¹²⁹ Intervista inedita rilasciatami via Internet, il 18 febbraio 2006, da Miguel Retamal.

¹³⁰ A. LAZARIDES, *Écriture(s) de l’exil*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 72, cit., p. 56.

Ne sono ancora una volta esempi significativi le pièces di Marco Micone (dove il francese è mescolato con espressioni in lingua italiana, inglese e, talvolta, nel dialetto molisano, in un *pastiche* e in una eterogeneità che riproduce la lacerazione e il tormento interiore della comunità immigrata di origine italiana, la maggior parte scolarizzata in inglese, nonostante risieda in un centro a maggioranza francofono, e divisa, per di più, tra il proprio dialetto e la propria lingua d'origine), o di Miguel Retamal (nelle quali si registra la presenza di vocaboli spagnoli accanto alla lingua d'adozione). Pan Bouyoucas, dal canto suo, ha rivelato le non poche difficoltà incontrate agli inizi della sua carriera letteraria nella scelta dell'idioma da utilizzare per la sua produzione drammatica:

J'ai essayé un peu le joual, parce que c'est ainsi que l'on parlait au théâtre, puis j'ai arrêté parce que j'avais l'impression d'être un imposteur. Finalement, j'ai accepté la langue que j'ai. Je ne sais pas ce que c'est. C'est un mélange. Je me suis rendu compte qu'elle contenait une musicalité, j'utilise parfois des mots que je n'entends pas au théâtre, mais qui peuvent y apporter une certaine richesse¹³¹.

Il caratteristico uso di varie espressioni linguistiche rivela dunque le diverse origini dei drammaturghi della migrazione e diventa per loro un importante strumento per ribadire la propria identità, come avviene altresì nelle opere di Abla Farhoud (in cui è possibile rinvenire, in lingua originale, antichi proverbi o canzoni popolari libanesi), e di Wajdi Mouawad (nelle quali troviamo un'abbondante presenza di terminologie e di locuzioni arabe). Nell'introduzione alla pièce *Les mains d'Edwige au moment de la*

¹³¹ M. VAÏS et P. WICKHAM, *Le brassage des cultures. Table ronde*, cit., p. 24.

*naissance*¹³², Mouawad insiste infatti proprio sull'importanza del *verbo* nella propria opera letteraria:

En fait, les personnages s'arrachent littéralement la parole, la parole étant ici source de vie. Les personnages s'arrachent la parole comme des assoiffés peuvent s'arracher une source d'eau. Ils ne laissent jamais le temps à l'autre de conclure.¹³³

Il nome della compagnia che Wajdi Mouawad ha fondato all'inizio degli anni Novanta a Montréal, in collaborazione con Isabelle Leblanc, – il Théâtre Ô Parleur – è, di fatto, una significativa metafora delle principali preoccupazioni e propositi artistici del drammaturgo libanese. Egli scrive i testi in francese introducendovi tuttavia l'espressività e il ritmo propri della lingua araba, dando così luogo a un meticcio espressivo che rispecchia chiaramente la propria immagine, quella di un giovane scrittore di origine libanese che ha iniziato un lungo percorso migratorio soggiornando dapprima in Francia. Come ha sottolineato Michel Denance in un commento a *Journée de noces chez les Cromagnons*, pièce che risulta a tutt'oggi ancora inedita,

les comédiens [qui] sont tous québécois [...] ne parlent ni avec l'accent de France (cela gommerait le particularisme oriental de la pièce), ni avec l'accent arabe (ce serait de l'exotisme de pacotille), ni avec l'accent

¹³² W. MOUAWAD, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, coll. "Théâtre", 1999.

¹³³ *Ibidem*, p. 13.

québécois (parler de *homos* [sic] avec un accent joual produirait un décalage amusant mais inapproprié).¹³⁴

Negli ultimi quindici anni, la critica accademica e giornalistica quebecchese si è sempre più costantemente occupata della produzione teatrale dei *migrants*. Articoli sparsi su riviste e recensioni di pièces si sono via via moltiplicati. Ciò testimonia che il teatro dell’immigrazione non è considerato una produzione marginale, bensì una esperienza ormai integrata nel corpus nazionale, capace di caratterizzare, arricchire e ridefinire il panorama del teatro quebecchese francofono contemporaneo. A tal proposito, si pensi all’esclusiva e attenta presentazione che la critica teatrale quebecchese riserva a Wajdi Mouawad, figura “multidoué[e]” definita come “l’un des auteurs les plus importants de la drammaturgie québécoise”¹³⁵.

¹³⁴ M. DENANCE, *Journée de nocces chez les Cromagnons*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 70, mars 1994, p. 199.

¹²⁷ L. BOULANGER, *Québec New York 2001: opération séduction*, “Voir Montréal”, vol. 15, n. 23, 7 juin 2001, p. 53.

Seconda parte

Temi e strutture nei teatri dell'*alterità*

Primo capitolo

La famiglia: forze centripete e forze centrifughe

La relazione coniugale: tra disadattamento e incomprensioni

Il teatro quebecchese degli ultimi trent'anni nel suo insieme registra una variazione di prospettiva nella presentazione di situazioni familiari dovuta, come abbiamo visto nella prima parte di questo studio, al manifestarsi di nuove tematiche quali l'omosessualità e l'incesto. Muta l'immagine della famiglia e, di conseguenza, la rappresentazione delle relazioni all'interno di essa. Riconosciuta fino ad allora come solido elemento della società canadese francofona, cellula stabile capace di conferire protezione all'individuo, la famiglia è ora messa in discussione.

Numerosi sono i drammaturghi quebecchesi che iniziano a esprimere nelle loro opere preoccupazioni e malesseri nei confronti di questa istituzione, percepita spesso come una sorta di prigione: “la famille”, commenta Hans-Jürgen Greif, “est accusée d'étouffer l'individu, qui la considère comme une cage”¹³⁶. In un articolo pubblicato nel 1988, Jonathan Weiss definisce per l'appunto “le théâtre des années 70, ce qu'on est convenu d'appeler le ‘nouveau théâtre québécois’ ” come “une histoire de famille”¹³⁷. Marito aggressivo e talvolta violento; moglie delusa, sottomessa, umiliata e frustrata; padre assente, morto o fuggito; figlio ribelle: sono i temi principali trattati nella drammaturgia quebecchese di tale periodo. Ne è un esempio significativo il teatro di Michel Tremblay, il quale, come sottolinea Dominique Lafon, fonda gran parte della sua produzione “autour de la filiation, [...] en prenant comme figure centrale le

¹³⁶ H.-J. GREIF et F. OUELLET, *La littérature québécoise 1960-2000*, Québec, L'instant même, 2004, p. 84. Ci pare opportuno sottolineare che il termine *cage* dà anche il titolo a una pièce di Anne Hébert (*La cage* suivi de *L'île de la Demoiselle*, Montréal, Boréal, 1990) nella quale è rappresentata una condizione matrimoniale opprimente, soffocante, vissuta dalla protagonista Ludivine Corriveau (sposata, per volere dei genitori, con un vedovo facoltoso, un *coureur de bois* sovente assente per lavoro, che un giorno, per errore, ella uccide) e da Rosalinde, una sensibile e raffinata giovane aristocratica inglese, moglie di un giudice meschino e arrogante.

¹³⁷ J. WEISS, *Le théâtre québécois: une histoire de famille*, “L'Annuaire théâtral”, automne 1988/printemps 1989, p. 131.

personnage de la mère”¹³⁸, mentre quella del padre è una immagine spesso assente o tenuta al margine del nucleo familiare. A partire da *Les Belles-Sœurs*, pièce nella quale viene presentato un microcosmo femminile accomunato da un fragile legame matrimoniale, l’opera di Tremblay si sviluppa, commenta ancora la studiosa, come un “tronc noueux et massif d’où partiront les branches d’une œuvre tout entière consacrée aux ramifications d’une cellule familiale complète et problématique”¹³⁹. All’interno della casa, in cucina o in camera, si consumano veri e propri drammi familiari: “la cuisine” sostiene ancora Weiss, “est devenue champ de bataille, champ où s’affrontent les diverses forces en lutte dans la société québécoise”¹⁴⁰. Essa si ritrova dunque nella necessità di reinventare il concetto di famiglia, di ambientarlo in una comunità nella quale i nuovi valori non hanno più, come referente, l’immagine cattolica e conservatrice di un tempo.

La tematizzazione della famiglia trova spazio anche nelle opere di Michel Marc Bouchard, riconosciuto, pertanto, come il diretto successore di Tremblay. Il suo teatro tende a mettere in discussione il ruolo svolto dai genitori: il padre è assente o violento; la madre, invece, non ha più una missione indispensabile nel contesto familiare. È quanto è messo in scena in *Les Muses orphelines*¹⁴¹, dove si registra la mancanza di entrambi i genitori nell’azione drammatica – il padre è morto in guerra, mentre la madre abbandona la famiglia –, e in *La poupée de Pélopie*, dove i *topoi* dell’abbandono, della violenza e dell’incesto sono così riassunti nell’introduzione all’opera da Yves Dubé:

¹³⁸ D. LAFON, *Un air de famille*, in Collectif, *Le théâtre québécois : 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 94.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 95.

¹⁴⁰ J. WEISS, *Le théâtre québécois : une histoire de famille*, cit., p. 135.

¹⁴¹ M. M. BOUCHARD, *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, 1988.

Maître Daniel viole sa fille, voilà qui est indéniablement abominable. Sa femme s'approprie l'acte criminel et se transforme en juge intéressé: elle veut garder le mari – le violeur – et le domestiquer. Elle répudie “partiellement” sa fille – multipliant ainsi à l'infini la blessure subie. Quinze ans plus tard, la fille revient voulant revoir dans le regard paternel la flamme d'amour qui a présidé au viol et voulant ainsi retrouver une ardeur amoureuse qu'aucune personne n'a pu lui prodiguer entre temps.¹⁴²

Il tema della violenza (fisica e psicologica), dell'incesto, della mancanza di amore, dell'incomprensione tra genitori e figli e del fallimento morale e sociale del padre, è ripreso anche nelle pièces di altre due drammaturghe quebecchesi: Jeanne-Mance Delisle e Marie Laberge. La prima, in *Un réel ben beau, ben triste*¹⁴³, narra il dramma di una famiglia degli anni Sessanta nella quale il padre, disoccupato e alcolizzato, tiranneggia il figlio ritardato e sottomette moglie e figlia. La seconda, invece, con *Jocelyne Trudelle*¹⁴⁴, *Deux tangos pour toute une vie*¹⁴⁵ e *L'homme gris*¹⁴⁶, propone l'immagine di un universo familiare nel quale la figura maschile, brutale e violenta, è incapace di trasmettere qualsiasi sentimento e di comprendere le inquietudini e i drammi interiori della moglie o della figlia.

Il teatro quebecchese degli anni Ottanta presenta dunque un istituto familiare in mutazione: la destituzione simbolica della madre e il declino della famiglia patriarcale sono spia della crisi ideologica che investe la società quebecchese alla ricerca di un nuovo sistema di valori.

¹⁴² M.-M. BOUCHARD, *La poupée de Pélopie*, Montréal, Leméac, 1984, pp. XIV-XV.

¹⁴³ J.-M. DELISLE, *Un réel ben beau, ben triste*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1980.

¹⁴⁴ M. LABERGE, *Jocelyne Trudelle trouvée morte dans ses larmes*, Montréal, VLB éditeur, 1983.

¹⁴⁵ M. LABERGE, *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, VLB éditeur, 1985.

¹⁴⁶ M. LABERGE, *L'homme gris*, Montréal, VLB éditeur, 1986.

In un Paese in cui il multiculturalismo, il plurilinguismo, l'incontro delle diversità culturali e l'emergere della *voix amérindienne* suscitano, a partire dagli anni Ottanta, importanti dibattiti, si assiste, nel contempo, alla nascita di una significativa produzione drammatica che porta sulla scena le difficoltà e le incomprensioni all'interno della cellula familiare migrante e amerindiana. La drammaturgia di questi autori costituisce un tentativo di risposta a un profondo malessere, esistenziale e psicologico, creatosi a causa della difficoltà di inserimento e di integrazione nella società quebecchese *pure laine* (ovvero di più antico consolidamento).

Anche i personaggi dell'opera teatrale di Marco Micone sono degli immigrati, giunti in Québec nel secondo dopoguerra, che vivono nei quartieri popolari di Montréal, dove consumano la propria vita trattati spesso con sospetto e ritenuti una minaccia dal *Québécois de souche*:

On en reçoit des bateaux pleins chaque semaine. Depuis qu'ils sont là, y a plus de travail pour nous. [...] Maudits immigrants ! ils travaillent pour rien... de longues journées sans jamais s'arrêter. [...] ils vivent comme des rats. Ça crie du matin au soir. [...] Je ne peux plus les voir [...] Maudits immigrants ! On n'aurait jamais dû les accepter ici. J'en ai assez de toutes ces femmes habillées de noir ... de leurs enfants qui fréquentent les écoles anglaises¹⁴⁷.

Gli immigrati si vedono dunque costretti a vivere distaccati dalla comunità montrealese, isolati nel proprio mondo, "enfermés entre trois carrières de ciment et le Boulevard Métropolitain"¹⁴⁸, sfruttati dai loro stessi connazionali e schierati contro altri poveri

¹⁴⁷ M. MICONE, *Silences*, Montréal, VLB éditeur, 2004, pp. 14-15.

¹⁴⁸ M. MICONE, *Gens du silence*, Montréal, Québec/Amérique, 1982, p. 55.

immigrati che tuttavia li considerano rivali. La nuova vita si presenta loro dura e all'insegna dei sacrifici; l'orario di lavoro è estenuante e mal retribuito.

Tutte queste situazioni condizionano e mettono profondamente in crisi il rapporto coniugale tra Antonio e Anna, protagonisti della prima pièce del drammaturgo di origine italiana, *Gens du silence*¹⁴⁹. La pièce si apre con l'arrivo di Antonio a Montréal nel 1959. Egli ha lasciato Collina, un villaggio del sud Italia, incoraggiato dalla speranza di trovare, nel nuovo Paese, migliori condizioni economiche. La moglie Anna e la figlia Annunziata¹⁵⁰ lo raggiungeranno soltanto cinque anni dopo. *Gens du silence* insiste, come ben sottolinea Pierre L'Hérault nella prefazione all'opera, "sur l'expérience initiale de la rupture: départ de l'Italie" e sul relativo sentimento di sradicamento e di abbandono dei propri cari e della propria terra d'origine; una "transplantation à Montréal" che genera solitudine e isolamento nella comunità italiana di Chiuso, a dimostrazione della ripercussione che l'esperienza dell'esilio riverbera sulla cellula familiare¹⁵¹. È il momento in cui la moglie Anna decide di reagire con determinazione allo stile di vita preso da Antonio, caratterizzato da autoritarismo, sacrifici economici ed eccessiva dedizione al lavoro. La donna, insoddisfatta della propria esistenza, rimprovera al marito di averla già abbandonata poco dopo le nozze:

L'erreur a commencé deux ans après notre mariage quand t'es parti pour venir ici. J'étais jeune [...]. Tu m'as laissée quatre ans, toute seule à mordre l'oreiller. La rage s'est changée petit à petit en indifférence. Tu m'as laissée tout ce temps sous la surveillance de ton père et de Collina. Des mois et des

¹⁴⁹ In *Silences*, riscrittura della prima e della seconda versione di *Gens du silence* (1982 e 1996), "dont l'auteur n'a gardé que quatre courtes scènes remaniées", i nomi dei due protagonisti sono Alberto e Giulia. Il nostro studio prenderà in esame tutte e tre le edizioni.

¹⁵⁰ In *Silences* il nome della ragazza sarà sostituito con quello di Laura.

¹⁵¹ Cfr., M. MICONE, *Trilogia*, Montréal, VLB éditeur, 1996, p. 10.

mois à essayer d'éteindre le feu que j'avais en moi, à coup de messes, de chapelets et de robes noires.¹⁵²

Antonio, presentato come un personaggio debole, succubo del modello anglosassone dominante (sceglierà infatti per il figlio maschio un'educazione in lingua inglese per offrirgli maggiori opportunità di riuscita a livello socio-economico), è una persona tormentata tra il desiderio di ottenere successo nella vita e il timore dell'*échec*; ha paura del mondo che lo circonda, e vede allora nell'acquisto di una casa non solo una manifestazione di affermazione sociale, ma anche una difesa, una sicurezza, un luogo in cui ricercare protezione, conservare la propria cultura e le proprie tradizioni, custodire sogni e aspirazioni:

“On a une grande maison à nous, dans le plus beau quartier de la ville. C'est neuf et c'est propre.”¹⁵³ “Tu voudrais me priver de ma maison?” – rimprovera Antonio alla moglie – “Qu'est-ce qui me resterait ? Rien ... Il me resterait absolument rien ... sauf cette fatigue que je traîne du matin au soir [...] ma maison ... la seule chose que je possède.”¹⁵⁴

Tuttavia, l'acquisto della casa, decisione presa dall'uomo senza consultarsi con i familiari, sarà motivo di controversie con la consorte:

Maudite maison! On s'est empêchés de vivre pour la payer. Je sais pas ce qu'est un restaurant, je sais pas ce qu'est un cinéma ... jamais de vacances,

¹⁵² Ibidem, p. 71.

¹⁵³ Ibidem, p. 74.

¹⁵⁴ M. MICONE, *Silences*, cit., p. 70.

jamais de voyages ... si ma mère était pas morte, je serais jamais retournée
au village.¹⁵⁵

La cultura del silenzio, come esprime già il titolo dell'opera, riguarda principalmente la donna: "Silence sur les causes [d']émigration. Silence sur le pays dans lequel [elle vit]. Silence sur les raisons de ce silence."¹⁵⁶ Essa subisce una doppia condizione di alienazione ed emarginazione: nel proprio nucleo familiare, all'interno del quale non ha libertà di espressione, e a Chiuso, dove gran parte della comunità di Collina risiede, conservandovi lingua, dialetto, cultura e tradizioni; tale situazione facilita la creazione di un ghetto, una replicazione del villaggio molisano, nel quale l'immigrato vive isolato dall'ambiente esterno.

Ancora più drammatica è la condizione di Addolorata, protagonista dell'omonimo dramma, oggetto di un recente lavoro di riscrittura da parte dell'autore.¹⁵⁷ L'opera narra le vicissitudini di Lolita – nome con il quale costei si fa chiamare da nubile –, una giovane di origine italiana, giunta in Québec a soli nove anni, che trascorre l'infanzia in una famiglia di stampo fondamentalmente patriarcale. La fanciulla crede che l'unico modo per ritrovare la propria libertà sia il matrimonio con Gianni, un ragazzo di origine italiana. Tuttavia, i suoi sogni si infrangeranno presto contro una dura realtà coniugale: i difficili rapporti col marito, accentuati soprattutto da una pesante situazione economica e di complessivo degrado sociale, spingeranno Lolita ad abbandonarlo.

Lolita aveva vissuto con grande emozione e ottimismo la preparazione al matrimonio, evento che, a suo avviso, l'avrebbe affrancata definitivamente dal giogo paterno:

¹⁵⁵ Ibidem, p. 53.

¹⁵⁶ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 68.

¹⁵⁷ M. MICONE, *Una Donna*, Montréal, VLB éditeur, 2005. La nostra analisi prenderà in considerazione entrambe le edizioni.

(*Excitée, elle prend les enveloppes dans ses mains et les laisse tomber sur la table*). (*Ton solennel: elle ouvre l'enveloppe et lit:*) “Vous êtes cordialement invités au mariage de Mlle Addolorata Zanni et de M. Giovanni Manzo [...] Des heures pour prendre les photos ! Devant le miroir, devant l'entrée, devant la limousine, à l'intérieur de la limousine, devant l'église avec tous les invités, pendant que Gianni me met le jonc, en communiant, en sortant de l'église [...] et la plus belle, ma main droite dans la sienne pendant que je coupe le gâteau de noces.”¹⁵⁸

Tuttavia, l'iniziale entusiasmo svanirà poco per volta. Gli ostacoli incontrati dal marito nel trovare una sistemazione lavorativa stabile e, di conseguenza, i problemi economici, comprometteranno definitivamente il già instabile legame della coppia che si concluderà con un'astiosa rottura: “je ne veux plus vivre en pensant que, dans dix ans, dans vingt ans, ce sera comme aujourd'hui ... j'ai besoin de croire que je peux changer des choses dans ma vie”, afferma la donna; e poi aggiunge: “si je reste, on finira par faire une famille pire que celles qu'on a quittées.”¹⁵⁹ Mentre Addolorata rimprovera al marito di non averle dato abbastanza affetto e felicità, e di averla fatta spesso sentire una prigioniera tra le quattro mura domestiche, costui appare, a sua volta, come una persona frustrata, che non riesce a scrollarsi di dosso il fatto di essere un immigrato e di non aver saputo creare nuove e soddisfacenti condizioni di vita per la donna amata.

Al termine della pièce, la partenza di Addolorata è irrevocabile. Ella sostiene che le altre donne, vittime anch'esse di uno sfortunato *ménage* coniugale, non condividono pienamente la sua decisione perché non possiedono altri modelli di vita; preferiscono piuttosto adattarsi a quanto viene loro offerto:

¹⁵⁸ M. MICONE, *Trilogia*, cit., pp. 99-100.

¹⁵⁹ M. MICONE, *Una Donna*, cit., p. 83.

GIOVANNI : Tu pars vraiment, là ? Qu'est-ce que j'ai fait de si grave ? Y a des dizaines de femmes dans le quartier qui vivent pas mieux que toi. Y en a pas une seule qui quitte son mari.

ADDOLORATA : Elles ont peur. Elles ont pas d'autre modèle. Elles ont plus rien de vivant en elles depuis leur dernière grossesse. Pourquoi elles s'en iraient ? C'est à la maison qu'elles sont le plus loin de leurs maris. C'est là qu'elles se vengent le mieux, avec leurs visages crispés, leurs corps enlaidis et leur rage. C'est pour ça qu'elles restent.¹⁶⁰

In *Déjà l'agonie*¹⁶¹, pièce che chiude la trilogia miconiana, la vicenda ruota intorno a una famiglia di origine italiana composta da Franco e Maria (un'anziana coppia emigrata in Québec intorno agli anni Cinquanta e successivamente ristabilitasi al paese natale), dal loro figlio Luigi (attivamente impegnato a Montréal a favore dei diritti degli immigrati) e dalla moglie di costui, Danielle (militante nazionalista quebecchese), una coppia, quest'ultima, in disaccordo e già in via di separazione; e infine da Nino, loro figlio quindicenne, che nell'estate del 1987 visiterà per la prima volta la terra paterna.

In questa opera la fragilità del rapporto di coppia tra i due protagonisti nasce da una forma di intolleranza nei confronti dell'immigrato da parte di Danielle. Essa è una femminista politicamente impegnata che si accorge, dopo un certo numero di anni trascorsi accanto a un immigrato, di non riuscire più a rispecchiarsi nella forma di multiculturalismo e di pluriethnicità offerta dalla realtà montrealese:

¹⁶⁰ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 160.

¹⁶¹ Come le altre opere teatrali precedentemente analizzate, anche la presente è stata oggetto di un lavoro di riscrittura ed è stata ripubblicata con il titolo di *Migrances*, Montréal, VLB éditeur, 2005.

Il faut déménager ... il faut changer de quartier ... je ne veux pas que mon bébé naisse dans ce taudis. [...] Je ne supporte plus cette odeur écœurante des rôtisseries, j'en ai assez de me faire siffler dans la rue par des immigrants en rut, d'acheter le poisson chez un Portugais, les fruits chez un Italien, les fleurs chez un Chinois et de me faire parler en anglais ... toujours en anglais. Je veux que mon enfant grandisse parmi des Québécois ... de vrais Québécois.¹⁶²

Inizia a delinearsi allora, nella coppia, ciò che Georges Zaragoza definisce “une guerre de sexes: agresser l'autre afin de l'affaiblir ou de l'humilier; l'enjeu étant la conquête du pouvoir”; in questo caso il “rapport de force”¹⁶³ è nelle mani di Danielle: sarà lei la responsabile della crisi matrimoniale; fortemente attratta dalla politica, ella commette l'errore di accettare un incarico a Québec, abbandonando così marito e figlio a Montréal. Ella avrà un ruolo decisivo anche sulle sorti di Nino: durante il periodo di vacanza che il ragazzo trascorrerà in Italia, la donna non esiterà a presentarsi all'improvviso al paese per ricondurre definitivamente il giovane in Québec: “Je suis venue chercher Nino. [...] on va rentrer le plus tôt possible [...]. Je partirai pas sans Nino”.¹⁶⁴

Più tragica, per certi versi, si presenta invece *Nocturne*¹⁶⁵ di Pan Bouyoucas, un'opera coinvolgente che ammicca al teatro dell'assurdo. L'intera vicenda si svolge in una calda notte d'estate e nella giornata successiva, in un parco di Montréal. I protagonisti sono tre (come tre sono le altalene presenti nel giardinetto). Florence, una donna sulla quarantina, chiede al marito, Elie, un immigrato di origine italiana, di impiccarla, ma solo per sessanta secondi, giusto il tempo per tentare di scoprire ciò che

¹⁶² M. MICONE, *Migrances*, cit., pp. 29-30.

¹⁶³ G. ZARAGOZA, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 67.

¹⁶⁴ M. MICONE, *Migrances*, cit., pp. 36-38-46

¹⁶⁵ P. BOUYOUCAS, *Nocturne*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1998.

vi è nell'aldilà e per non avere più timore della morte. L'uomo rifiuta di compiere tale gesto, e Florence lo ricatta minacciando la separazione. La particolare richiesta della donna nasconde, in realtà, una profonda sofferenza e una forte apatia nei confronti di tutto ciò che la circonda: a suo avviso, vacillare per qualche secondo tra la vita e la morte, costituisce l'unica strategia che le consente di riscoprire quell'amore e quel legame, che ormai da tempo ha perduto, nei confronti della propria esistenza e delle persone che la circondano:

LA FEMME: Moque-toi pas de mon rêve, s'il te plaît. C'est le seul qui me reste.

L'HOMME : Tu penses que tu me flattes en allant jusqu'à te pendre pour trouver de l'amour ?

LA FEMME : Je le fais pour nous deux. Ils l'ont tous dit, tous ceux qui sont revenus. Ils adorent maintenant la vie. Parce qu'ils ont plus peur de la mort.

Ils ont plus peur de rien.¹⁶⁶

L'esistenza di Florence ha preso un percorso diverso da quello desiderato in giovane età; un passato ricco di sogni e di aspirazioni, che però, col tempo, si sono dissipati:

LA FEMME: Comment fait-on, Elie, pour vivre sans passion? "Lâche pas, ma grande, disait ma mère. Accroche-toi à un rêve et lâche pas". [...] J'ai fait tout ce que tu m'as dit, maman. J'ai même pas eu d'enfants pour que rien bride mes rêves et mes initiatives.¹⁶⁷

¹⁶⁶ Ibidem, pp. 15 e 19.

¹⁶⁷ Ibidem, pp. 25-26.

L'improvvisa apparizione sulla scena di un adolescente in cerca di affetto e di amore, che non sa ancora che si può giocare così con la vita, suscita nella donna il desiderio di sentirsi, almeno per una volta, madre. Il ragazzino, che diventa momentaneamente il figlio adottivo della coppia, sarà tuttavia spettatore diretto delle loro liti e del loro difficile rapporto.

Sebbene i personaggi portati sulla scena non incarnino né la figura del padre, né quella della madre o del figlio, è tuttavia possibile notare come le relazioni instauratesi fra loro rispecchino quelle familiari. Il ragazzino, che giunge sulla scena per sanare una situazione sentimentale complessa, si inserisce tra i due assumendo l'ipotetico ruolo di figlio. Gli adulti, che in un primo tempo illudono il giovane promettendogli l'adozione, decidono, in un secondo momento, di abbandonarlo, suscitando in lui uno scoraggiamento tale da spingerlo ad autoevirarsi. Nell'ultima scena della pièce il ragazzino apparirà con indosso una gonna insanguinata; egli pensa, con tale gesto, di attirare su di sé l'attenzione della coppia: "Regardez, mes amours. J'ai du sang comme une femme. Est-ce que vous m'aimez là ?"¹⁶⁸. In questo contesto coniugale, altalenante tra amore e odio, tra passione e apatia, l'unica vittima risulta dunque essere l'adolescente, il quale pagherà, con la vita, l'egoismo degli adulti.

La maggior parte degli autori migranti mostrano interazioni di difficili rapporti interni al nucleo familiare, determinati dalle condizioni di vita che l'esperienza dell'immigrazione stessa comporta: l'abbandono della propria terra natale e l'adattamento al nuovo paese caratterizzato da cultura e tradizioni differenti, e la difficoltà a inserirsi in campo lavorativo, originano una serie di problematiche che spesso deteriorano il rapporto di coppia. Diversa si presenta invece l'ultima pièce sopra analizzata, *Nocturne*, dove le divergenze coniugali non sono espressamente causate dall'esperienza della migrazione (nonostante il marito della protagonista sia un

¹⁶⁸ Ibidem, p. 119.

immigrato di origine italiana, dalla pièce non traspaiono elementi che possano indurre il lettore a pensare che il loro disaccordo sia determinato da questo motivo), ma da una forma di sofferenza interiore che la protagonista stessa prova, un malessere che provoca in lei una forma di apatia nei confronti della propria famiglia e del mondo circostante. Da un lato, le condizioni di vita che l'emigrazione comporta e, dall'altro lato, le sofferenze interiori dei personaggi complicano i rapporti familiari e causano situazioni insostenibili nell'animo di ciascun componente.

La drammaturgia come strumento di denuncia della violenza coniugale

Dal 1992 Délima Niquay, una donna atikamekw appartenente alla comunità di Manawan, porta avanti un progetto volto alla costituzione di un gruppo di lavoro teatrale con l'obiettivo di impegnarsi in un processo di *guérison* che rompa il silenzio e denunci la violenza e gli abusi sessuali di cui sono vittime le donne in alcune comunità autoctone. Dopo numerosi incontri, il gruppo dà origine al Cercle Mikisiw pour l'espoir. Attraverso la sensibilizzazione, l'informazione, la formazione, il sostegno e l'intervento diretto a diffondere "le bien-être des femmes, des hommes et des enfants de Manawan"¹⁶⁹, le Cercle Mikisiw scopre nell'arte teatrale un mezzo efficace e adeguato a favorire lo scambio, la riflessione e la condivisione delle diverse spiacevoli esperienze che troppo spesso si consumano nelle comunità delle *Premières Nations*.

Nel corso degli anni Novanta, le Cercle Mikisiw si avvicina alle produzioni amerindiane Ondinnok per sviluppare un programma di teatro collettivo a Manawan. L'intento è quello di coinvolgere direttamente la comunità autoctona evocando vicende che la tocchino da vicino e che promuovano quindi un processo di autorispecchiamento.

¹⁶⁹J.-M. NIQUAY, Ondinnok, Mikisiw, Recueil de pièces de théâtre : Opiowap/Sakipitcikan/Mantokasowin, cit., p. 3.

L'immagine di sé diventa lo strumento per ritrovare e recuperare i propri valori culturali e spirituali, per “entrer profondément dans les blessures cachées”¹⁷⁰, per perseguire una “démarche communautaire de guérison et de réconciliation pour une reconstruction sociale à Manawan”¹⁷¹. Tale progetto si rivelerà ben presto valido poiché, per la prima volta, gli autoctoni avranno il coraggio di rendere pubblica la propria difficile condizione e di mostrarsi così come sono. Durante la rappresentazione teatrale, infatti, “les masques [tombent] pour révéler les conflits internes de la communauté”¹⁷².

Nel rapporto attore-spettatore quest'ultimo si sente coinvolto. Il teatro, infatti, più di qualsiasi altra forma di arte, si presenta come una pratica sociale particolare per la complicità che richiede; come sottolinea Anne Ubersfeld nel suo studio dedicato alla pratica letteraria teatrale, che viene analizzata, in particolare, con un approccio semiotico, la drammaturgia richiede una “participation physique et psychique du comédien” e una “participation physique et psychique du spectateur”¹⁷³. Essa appare come “un art privilégié, d'une importance capitale, puisqu'il montre [...] comment le psychisme individuel s'investit dans un rapport collectif”.¹⁷⁴ Lo spettatore coglie più agevolmente il messaggio trasmessogli durante la *performance* teatrale, ne seleziona le informazioni e le interiorizza armonizzandole con il proprio vissuto. Egli è consapevole che ciò che viene teatralmente evocato “ne lui donne pas de ce monde [représenté] une image ‘vraie’, mais ce qui lui est proposé par la perfection de l'illusion, c'est le modèle d'une certaine attitude devant le monde”¹⁷⁵. Lo spettatore vede dunque messo in scena il ruolo che è o che potrà essere il suo nella vita: dalla sala, costui assiste passivamente, pur sentendosi coinvolto dall'azione drammatica. Il teatro, pratica attiva capace di

¹⁷⁰ Y. SIOUI DURAND, *Chasser l'Esprit*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 92, septembre 1999, p. 96.

¹⁷¹ J.-M. NIQUAY, Ondinnok, Mikisiw, Recueil de pièces de théâtre : Opitowap/Sakipitcikan/Mantokasowin, cit., p. 3.

¹⁷² P. WICKHAM, *Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui Durand*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 113, décembre 2004, p. 111.

¹⁷³ A. UBERSFELD, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978, pp. 14-15.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 15.

¹⁷⁵ Ibidem, p. 50.

trasmettere forti e dirette emozioni e, nel contempo, di indurre alla riflessione, ha allora il compito di agire sul pubblico attraverso un processo di comunicazione e di identificazione del *récepteur* (spettatore) con l'*émetteur* (attore); in tal modo, svolge un ruolo catartico favorendo l'emersione del non-detto, svelando il segreto e le ansie che ciascuno conserva in sé. Esso è in grado di sommuovere nell'intimo qualcosa di rimosso e di predisporre a una trasformazione morale e comportamentale. La rappresentazione della violenza nelle pièces amerindiane obbliga infatti quanti nel pubblico se ne sono resi colpevoli ad averne la consapevolezza e a rispecchiarvisi, favorendone, in tal modo, un percorso di rigenerazione.

Il *théâtre de guérison* si è sviluppato in tre fasi, dal 1993 al 1997, in particolare, attraverso la creazione e la rappresentazione di tre pièces, incentrate sulla sensibilizzazione delle varie forme di violenza all'interno della comunità atikamekw, pubblicate dalle stesse *troupes* Cercle Mikisiw pour l'espoir e Ondinnok: *Opitowap*, *Sakipitcikan* e *Mantokasowin* (la prima e la terza opera saranno oggetto del presente capitolo).

Opitowap e *Mantokasowin*, pièces in un atto presentate rispettivamente il 27 maggio 1995 e il 27 giugno 1997 presso la Salle Communautaire di Manawan, denunciano i maltrattamenti, i tradimenti, le violenze e gli abusi sessuali di cui troppo frequentemente sono vittime le amerindiane nelle relazioni coniugali. Si tratta di opere teatrali redatte quasi interamente in francese – seppur con qualche isolata presenza di citazioni in atikamekw –, i cui titoli sono però espressi in lingua autoctona; ciò a sottendere l'intento dello scrittore amerindiano di mettere in risalto, sin dal titolo dell'opera, l'identità, la cultura e la specificità delle *Premières Nations*. Il ricorso al plurilinguismo o (per riprendere un'espressione di Tzvetan Todorov tratta dal suo saggio dedicato alle teorie linguistiche di Bakhtine), all'eteroglossia¹⁷⁶, ossia, nel nostro

¹⁷⁶ T. TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981, p. 89.

caso, all'impiego, nello stesso testo, dell'idioma francese e atikamekw, consente una più fedele rappresentazione della realtà e della quotidianità delle comunità autoctone, nelle quali è presente una forma di bilinguismo.

La prima opera, il cui titolo è un'espressione atikamekw indicante un talismano portatore di fortuna e protezione, mostra, nella quinta scena, la triste sorte di una donna, Thérèse, costretta a subire le continue intemperanze del marito, Jean-Marc, un uomo alcolizzato e irresponsabilmente attratto dal divertimento, dalle distrazioni e dagli agi della vita cittadina. Dopo un'intera serata trascorsa con gli amici a bere e a godersela, Jean-Marc rientra a casa e, in un momento di massimo stordimento, colpisce violentemente la moglie: "Jean-Marc frappe Thérèse d'un coup de poing au visage. Elle se cache le visage dans ses mains"¹⁷⁷. La donna, che a lungo ha sofferto in silenzio, decide, infine, di confessare la propria condizione ad alcune amiche, nella speranza di trovare in loro un aiuto e un conforto. Ma Kokom, questo il nome di una di esse, se in un primo momento sembra profondamente turbata dall'aspetto sofferente di Thérèse e dai suoi racconti, in un secondo tempo ne prende le distanze facendole inoltre notare che "la femme doit obéir à son mari, c'est écrit dans la Bible"¹⁷⁸. Kokom nasconde, però, a sua volta, un segreto: anch'ella è vittima di un marito prepotente e aggressivo. Il suo comportamento è l'espressione della rassegnazione, della sottomissione a un uomo che, proprio a causa della propria natura feroce, un giorno arriverà addirittura a ucciderla.

In *Mantokasowin*¹⁷⁹, il cui significato letterale in lingua atikamekw è "faire le Manitou" ossia "manifester l'esprit qui est là"¹⁸⁰, gli episodi di violenza coniugale sono invece confessati, fra le lacrime, da una fanciulla, che, a soli quattordici anni, è

¹⁷⁷ J.-M. NIQUAY, Ondinnok, Mikisiw, Recueil de pièces de théâtre: Opitowap/Sakipitcikan/Mantokasowin, cit., p. 42.

¹⁷⁸ Ibidem, p. 45.

¹⁷⁹ La presente pièce è stata recitata quasi interamente in lingua atikamekw, consentendo così alla *troupe* Cercle Mikisiw pour l'espoir di estendere il proprio messaggio ad un pubblico più ampio, raggiungendo anche persone poco scolarizzate e con una scarsa conoscenza del francese.

¹⁸⁰ Y. SIOUI DURAND, *Chasser l'Esprit*, cit., p. 96.

testimone delle continue brutalità del padre nei confronti della madre: “La chose la plus épouvantable dont j’ai été témoin, c’est d’avoir vu mon père battre ma mère”, rivela la giovane. E aggiunge: “Et tout ça à cause de la maudite bouteille”¹⁸¹. Anche in questo caso possiamo notare come la donna percossa e angosciata non cerchi tuttavia di opporsi alle furie del marito, “ma mère ne se défendait pas”¹⁸², come se esse fossero un atteggiamento normale e inevitabile, al quale occorre fatalmente rassegnarsi.

Sulla scia di queste due opere teatrali si pongono poi *Femme et Esprit*, e la sua riscrittura intitolata *Femme, homme et esprits*, di Christine Sioui Wawanoloath, pièces in un atto rappresentate a Montréal rispettivamente il 5 novembre 1994 all’hôtel du Parc in occasione della festa per il 20° anniversario dell’*Association des femmes autochtones du Québec*, per la regia di Sylvie-Anne Sioui Trudel, e nel 1998 durante un convegno sulla denuncia della violenza nelle comunità autoctone.

In *Femme et Esprit* una donna amerindiana, della quale non viene specificato il nome, e il suo *alter ego*, l’Esprit, raccontano, in una alternanza di monologhi¹⁸³ e confessioni, i ripetuti e drammatici episodi di violenza coniugale subiti da lei. Joe, il marito, è un uomo alcolizzato, aggressivo e violento che durante l’adolescenza ha subito pesanti maltrattamenti in un collegio gestito da religiosi, circostanze che hanno influito negativamente sulla formazione del suo carattere¹⁸⁴. Egli accusa la moglie di essere

¹⁸⁰ J.-M. NIQUAY, Ondinnok, Mikisiw, Recueil de pièces de théâtre : Opitowap/Sakipitcikan/Mantokasowin, cit., 261.

¹⁸¹ Idem.

¹⁸² Secondo Irène Roy, “la structure monologique permet au spectateur d’entrer dans le sous-texte, d’avoir un accès direct à la sincérité du personnage”, in I. ROY, *Du texte en “soi” au texte “soi”*, in C. Hébert et I. Perelli-Contos, (sous la direction de), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l’Université Laval, 2004, p. 32.

¹⁸³ Come sottolinea M. Gatti in *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2006, p. 81, “les abus psychologiques, physiques et sexuels que les jeunes Amérindiens ont subis [dans les pensionnats] ont été si traumatisants que ce sont généralement les seuls souvenirs qu’ils en gardent avec la discipline stricte des religieux”.

“folle et bonne à rien: pas capable de faire à manger à son goût, pas capable de faire le ménage à son goût, pas capable de boire avec lui”¹⁸⁵. A lungo la Femme sopporta i maltrattamenti, prona all’insegnamento di una norma di costume amerindiana secondo la quale “l’homme est maître chez lui”¹⁸⁶. Tuttavia, col passare del tempo, la situazione si aggrava maggiormente e la già fragile personalità della donna viene ancor più compromessa dalla depressione e dall’abuso di alcool e di sostanze stupefacenti. Pur ritrovandosi sola e incompresa dai suoi, esita a rivelare la propria condizione temendo di mettere in cattiva luce tutto il suo popolo, supponendo che poi “tout le monde pense que les Indiens sont tous des brutes [...] Il fallait [donc] sauver la face”¹⁸⁷. Persino i suoi genitori non le forniscono il sostegno e la protezione sperati, anzi, non esitano a ricordarle che “les liens du mariage [sont] sacrés et qu’[elle] avai[t] promis d’être une femme fidèle et soumise jusqu’à ce que la mort [les] sépare”¹⁸⁸. Sarà soltanto grazie alla valorizzazione della propria dimensione spirituale, dell’Esprit, della propria coscienza, interprete dei suoi sentimenti, ch’ella ritroverà l’equilibrio e la forza necessari per superare la propria drammatica situazione familiare, decidendosi per il divorzio.

Nella variazione dell’opera intitolata *Femme, homme et esprits* la drammaturga, rispetto alla versione analizzata sopra, introduce nella pièce i monologhi del personaggio maschile, l’algonchino Daniel, e del suo Esprit. Sebbene la vicenda rappresentata poco si scosti dalla precedente, qui è tuttavia possibile intravedere un probabile percorso di redenzione e di pentimento da parte dell’uomo, attraverso un lento

¹⁸⁴ C. SIOUI WAWANOLOATH, *Femme et Esprit*, cit., p. 14.

¹⁸⁵ Ibidem, p. 15.

¹⁸⁶ Ibidem, p. 16.

¹⁸⁷ Ibidem, p. 15.

cammino di *guérison* basato su: “L’honnêteté, l’humilité, l’humour, l’harmonie... et surtout le respect”¹⁸⁹. Nell’ultima scena, infatti, apprendiamo della lettera che Daniel invia alla moglie per chiederle perdono. Ma la donna, che in questa rielaborazione dell’opera ha un nome, Justine, non è ancora pronta a perdonare. Tuttavia, l’epilogo nel quale i due Esprits appaiono armoniosamente riuniti in una coinvolgente danza, ci induce a pensare che il processo di guarigione possa generare un esito positivo per entrambi i personaggi e che il loro futuro “n’est plus noir. Encore un peu de temps et les nuages seront tout à fait illuminés par toutes les couleurs du ciel”¹⁹⁰.

A livello espressivo rileviamo che l’uso del monologo permette al personaggio di sintonizzarsi più direttamente con il destinatario, attuando una forma di comunicazione “intrapersonnelle”¹⁹¹, solitaria e appartata. La scena diventa allora una sorta di grande confessionale nel quale, secondo Jean-Pierre Ryngaert,

le sujet parlant s’efforce en direct de faire le point sur son existence, souvent en période de crise, témoignant ainsi d’une situation sociale ou individuelle particulière susceptible de concerner le plus grand nombre.¹⁹²

Tale struttura teatrale, consente allo spettatore di entrare più agevolmente nel vivo del testo, instaurando così una relazione tra scena e sala che, come spiega Pavis, è realizzabile soltanto tra “le texte en bloc et le spectateur”¹⁹³. Essa potenzia l’intensità della comunicazione conferendole un più marcato realismo.

¹⁸⁸ C. SIOUI WAWANOLOATH, *Femme, Homme et Esprits*, cit., p. 11.

¹⁸⁹ *Idem.*

¹⁹⁰ L. MAILHOT, *La littérature québécoise*, cit., p. 368.

¹⁹¹ J.-P. RYNGAERT, *Lire le Théâtre Contemporain*, cit., p. 71.

¹⁹² P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, cit., p. 217.

La confessione dei soprusi e delle ripetute violenze di cui sono vittime le donne all'interno del nucleo familiare autoctono è un fenomeno alquanto recente. Se assumiamo, infatti, come riferimento, le testimonianze rilasciate da alcune amerindiane, in occasione dei convegni organizzati negli ultimi anni sulla violenza coniugale, è possibile rilevare la forte pressione ricevuta dalla famiglia per persuaderle a tacere sulla desolazione della loro vita matrimoniale. Ne è un significativo esempio la dichiarazione di Catherine Anishapeo, autoctona appartenente alla comunità Kiticisakik, nella quale la donna spiega come l'aggressività dei mariti sia, per il suo popolo, un atteggiamento quasi ordinario e istintivo, quindi non meritevole di divulgazione e ancor meno di biasimo:

La violence familiale c'était notre modèle de vie, on ne voyait que ça depuis toujours. La pression était forte dans les familles pour ne rien dire. On essayait de nous faire croire que c'était pour le bien de la communauté¹⁹⁴.

Secondo alcune recenti ricerche sociologiche condotte nel Nord America, la violenza domestica nella società canadese è una realtà che interessa principalmente la comunità autoctona. Tale circostanza sarebbe in primo luogo da connettersi alle difficili condizioni, quali la ghettizzazione nelle riserve, la disoccupazione, la povertà, che, a loro volta, inducono all'alcolismo e alla droga, conducendo l'amerindiano a perdere la stima in sé e a smarrire, in un offuscamento dei valori, il rispetto degli altri. Sul punto, Harvey Armstrong, professore di psichiatria all'Università di Toronto, in uno dei suoi studi dedicati alla salute mentale degli autoctoni, così si esprime:

¹⁹³ Testimonianza citata in Collectif, *Nos familles. Un monde à découvrir*, Femmes Autochtones du Québec, Montréal, 1996, p. 37.

Les groupes sociaux qui sont opprimés et défavorisés ne sont jamais sûrs d'arriver à répondre à leurs besoins ; ils sont constamment frustrés par les difficultés qu'ils rencontrent lorsqu'ils cherchent à satisfaire leurs besoins les plus élémentaires. Ils éprouvent plus de tensions et de sentiments de frustration et ils sont plus susceptibles de retourner la violence née de ces frustrations contre eux-mêmes ou contre ceux qui leur sont les plus chers : leurs conjoints, leurs enfants et leurs aînés.¹⁹⁵

Nelle opere teatrali sinora analizzate, il tema della violenza coniugale viene rappresentato con una drammaturgia di impronta fondamentalmente realistica, dove i personaggi e i luoghi riprodotti hanno un riscontro concreto nella società. Al contrario, in *Atiskanandahate ou le voyage au pays des morts* Yves Sioui Durand rappresenta il degrado in chiave simbolica, attraverso, cioè, la messa in scena di personaggi ispirati alla mitologia amerindiana. Un giovane amerindiano alcolizzato, raffigurato dalla maschera mitica di Soleil, uccide, in seguito a un attacco di gelosia, la sua giovane amata Lune. I due appaiono in tenute completamente differenti: l'uomo, vestito da *rocker*, con giacca di cuoio e occhiali da sole, è l'emblema dell'autoctono che si è lasciato trascinare e coinvolgere dalla modernità dei bianchi, dai modelli tutti esteriori del divertimento e del lusso della città; la donna, al contrario, di temperamento docile, porta un abito semplice e disadorno. Costei respinge ogni approccio amoroso con l'uomo, provocando in lui una dura reazione: "je veux pu que tu restes icitte", intima Soleil, "j'veux que tu sortes de la maudite réserve ... j'veux que tu viennes avec moé en ville"¹⁹⁶. Ma Lune, stanca di sopportare i soprusi e le intemperanze dell'uomo, vi si oppone; ella desidera continuare a vivere nella terra in cui è nata "avec quelqu'un qui

¹⁹⁵ Testo tradotto e citato in Collectif, *Vers un ressourcement*, Rapport de la commission royale sur les peuples autochtones, vol. 3, Ottawa, Publishing, 1996, p. 82.

¹⁹⁶ Y. SIOUI DURAND, *Atiskanandahate ou le voyage au pays des morts*, Montréal, Ondinnok, 1988, p. 30.

[me] respecte ... avec quelqu'un qui a pas honte des indiens ... quelqu'un qui [m'] aime vraiment"¹⁹⁷. Ciò accresce il rancore di Soleil a tal punto da ferirla a morte.

Il corpo di Lune è preso in consegna dallo spirito maligno della “rivière de sang”, una sorta di animale mostruoso, un “mélange de poisson et d’homme”¹⁹⁸, accostabile alle *Kere* greche, “divinità terribili che si compiacevano di aggirarsi non solo per il campo di battaglia avvolte in sanguinoso manto” per trarre morti e feriti, ma che riuscivano, come nel nostro caso, a insinuarsi nella vita dei mortali anche in occasione “di discordie e di risse”¹⁹⁹. Tale spirito maligno trasporta il corpo di Lune in Atiskenandahate, il “pays des morts”. Soleil, pentitosi, intanto, del suo folle gesto, si propone di ritrovare la donna e di riscattarla dalle potenze inferie che la tengono prigioniera: dove è trasparente la ripresa del mito classico greco di Orfeo e di Euridice.

Soleil intraprende così un viaggio di recupero della storia e della mitologia amerindiane, in un itinerario interiore che purifichi la propria anima attraverso la scoperta dei veri valori della cultura autoctona:

On dit que Soleil

voyage au pays des morts

On dit qu’il marche [...] sur le chemin de nos morts

ATISKENANDAHATE

On dit qu’il entreprend ce voyage

[...] pour se purifier

on dit qu’il traverse la rivière [qui sépare la vie et la mort]

aidé par son Mistapeu ... son esprit²⁰⁰

¹⁹⁷ Idem.

¹⁹⁸ Ibidem, p. 33.

¹⁹⁹ F. RAMORINO, *Mitologia classica*, Milano, Hoepli, 1921, p. 212.

²⁰⁰ Ibidem, pp. 35-36.

L'impresa non si rivelerà, tuttavia, di facile compimento. Infatti, nonostante sia scortato dalle guide spirituali, i Deyu'hi'yo'weja'nia, egli dovrà misurarsi con numerose entità malefiche: il corvo Orakuan, "maître de l'ombre", simbolo della *dépossession*, incarnata anche alternativamente dalla figura di un *clochard* alcolizzato traviato dalla lussuria; la crudele Atsen/Windigo, custode del regno dei morti; Sagodyowe'hgo'wa, "le maître des maladies et de la mort"²⁰¹; e, infine, l'Ours Okawri, l'efferata immagine della morte.

Sarà proprio durante un faticoso combattimento con il corvo Orakuan, dal quale uscirà vittorioso, che Soleil riconoscerà le proprie colpe e si renderà pienamente conto della gravità degli errori commessi. La sua immagine appare speculare e opposta a quella del "maître de l'ombre": mentre Soleil accusa il suo avversario del cattivo comportamento, quest'ultimo replica ricordandogli a sua volta l'ignobile condotta ch'egli stesso ha tenuto nel corso degli ultimi anni: "tu penses que t'es un vrai ain-dien ... regarde-toé ... tu bas ta femme pis tes enfants"²⁰².

Soleil, che si era perso "dans le désert de rien"²⁰³, non è più "un Soleil sans mémoire"²⁰⁴; egli inizia un lento cammino verso la rinascita, verso un mondo di onestà e amore. Nella penultima scena, infatti, la pièce offre l'immagine di Lune, riportata nel regno dei vivi da Le Messenger (figura mitica amerindiana avente il potere di ricondurre alla vita le anime defunte), stretta in un tenero e affettuoso abbraccio a Soleil. Una dolce e passionale danza rapisce la coppia, che è ormai "lumière et miroir l'un de l'autre"²⁰⁵, mentre il pianto di un bambino allude a una prossima maternità.

A differenza del mito classico di Orfeo, nella cui leggenda l'eroe, disceso agli inferi per ricondurre al mondo la sua amata Euridice, non riesce a completare

²⁰¹ Ibidem, p. 60.

²⁰² Ibidem, p. 48.

²⁰³ Ibidem, p. 45.

²⁰⁴ Ibidem, p. 65.

²⁰⁵ Ibidem, p. 68.

positivamente l'impresa in quanto non obbedisce alle condizioni impostegli da Ade e Persefone, in *Atiskanandahate ou le voyage au pays des morts* la vicenda rappresentata ha un lieto fine. Soleil e Lune sono riusciti a sopravvivere; la loro rinascita è simbolo di una possibile *guérison* dal malessere e dalla sofferenza in cui versano le intere comunità autoctone, una rinascita che perpetuerà la loro identità e che ricondurrà gli Amerindiani alla "sacralité de la VIE"²⁰⁶.

Il tema della violenza coniugale trova largo spazio anche nella drammaturgia di due autori della migrazione: Abla Farhoud e Marco Micone. In *Les Filles du 5-10-15¢*²⁰⁷ Abla Farhoud presenta, come protagoniste, due giovani sorelle di origini libanesi, Amira, di diciannove anni, e Kaokab, di sedici, costrette a trascorrere le giornate nel negozio del padre a Saint-Vincent-de-Paul, piccolo quartiere della periferia di Montréal, assediate da topi e da clienti invadenti e pretenziosi. Per dedicarsi completamente al negozietto di merceria, sono state costrette, a differenza del fratello diciottenne, dal padre ad abbandonare, nonostante i buoni risultati, gli studi. Le due fanciulle, che sognano di vendere il negozio e di ritornare al proprio paese natale, per ingannare la noia e stemperare il grigiore della routine, iniziano a giocare con un magnetofono, strumento che, come vedremo nel corso del nostro studio, si rivelerà essere non soltanto un mezzo per raccogliere sfoghi personali e quotidiano sconforto, ma anche un "archivio della memoria quale parziale rimedio all'alienazione presente"²⁰⁸. In particolare, per quanto concerne l'argomento qui analizzato, assistiamo, nella pièce, alla confessione, resa da Amira di un episodio di violenza coniugale avvenuto in una famiglia libanese: una donna, interamente dedita alla cura dei figli, è tuttavia sottoposta a ripetute violenze e soprusi da parte del marito: "Elle acceptait tout,

²⁰⁶ Ibidem, p. 73.

²⁰⁷ A. FARHOUD, *Les filles du 5-10-15¢*, Carnières, Éditions Lansman, 1998.

²⁰⁸ A.-P. MOSSETTO, *La pazienza delle parole nel teatro di Abla Farhoud*, publif@rum 2005.

même d’être battue. Elle acceptait tout, et restait douce et souriante”²⁰⁹ ; finché un giorno, esausta dei maltrattamenti, decide di porre tragicamente fine alla propria esistenza:

Elle est allée doucement à la cuisine. Elle a empoigné le seul gros couteau qu’elle possédait et est revenue, doucement ... très doucement. Elle a regardé son mari droit dans les yeux et lui a dit : ‘Non, plus jamais’!²¹⁰.

Sulla scia di quest’opera teatrale si pone anche un’altra pièce della drammaturga di origine libanese, *Quand j’étais grande*²¹¹, redatta per un corso di teatro tenuto da Jovette Marchessault all’Université du Québec à Montréal. In quest’opera, Sara, una bambina di sette anni, nata in America da genitori di origini libanesi, racconta alla propria sorella maggiore, Myriam, giovane scrittrice, il disprezzo e l’aggressività di cui è vittima la donna nella società araba. Myriam redige due racconti, intitolati *Virginité 1* e *Virginité 2*, nei quali ella rievoca le vicissitudini di una donna accusata di adulterio che corre disperatamente per sottrarsi alla lapidazione. Con un sottile artificio la rappresentazione si avvale di *verba* e di immagini, nel senso che quanto Myriam sta scrivendo viene contemporaneamente proiettato ed esplicitato alle sue spalle sotto forma di ombre cinesi, in una simultaneità accompagnata da una musica orientale. La vicenda ritrae le vicissitudini di una ragazza del Medio-Oriente venduta dal padre al suo fidanzato “à bon prix” visto che, “usagée [et] souillée, [...] elle a perdu sa marque de commerce”²¹². Questa struttura di scambio fa sì che al marito vengano trasferiti e riconosciuti tutti i poteri, riducendo così la giovane donna a una condizione di estrema sottomissione:

²⁰⁹ A. FARHOUD, *Les filles du 5-10-15¢*, cit., p. 42.

²¹⁰ Ibidem, pp. 42-43.

²¹¹ A. FARHOUD, *Quand j’étais grande*, Solignac, Éditions Le bruit des autres, 1994.

²¹² Ibidem, pp. 22-23.

Le fiancé: - J'achète à condition qu'elle n'ait plus de langue, plus de volonté, plus de désir. Qu'elle soit mon esclave jusqu'à la fin de ses jours²¹³.

La madre della giovane, che non sa né leggere né scrivere, concentra in una sola frase i valori del codice egemonico maschile: “Tu sais bien ma fille que notre honneur [celui de toute la famille] est entre tes jambes”²¹⁴. La donna orientale si ritrova così spossessata di se stessa, del proprio corpo e dei propri diritti. Il suo unico ruolo all'interno della società è quello di procreare. La rappresentazione, che si chiude con l'uccisione della fanciulla, interagisce, poi, con una confessione rilasciata da Sara alla sorella maggiore nel momento in cui “elle était grande”. Il titolo della pièce, infatti, che, a prima vista, può suscitare alcune perplessità nel lettore, esprime chiaramente l'intento della drammaturga: rappresentare, attraverso questo personaggio proiettato nel passato, “toutes les femmes rejetées” e “humiliées” che hanno subito, nel corso dei secoli, “les violences [et] les injustices” da parte dell'uomo; tale stato di sofferenza e di rassegnazione segnerà, tuttavia, come preannuncia ancora il titolo, l'intera esistenza di Sara (e di tutte le altre donne ch'ella rappresenta):

SARA. – Je vois des yeux ... Des yeux qui me regardent ... Des yeux d'hommes. Non ... Je ne veux pas voir. [...]

Je sui encerclée

Je sens des yeux qui glissent sur mon corps

Je vois des yeux qui s'agitent sur ma peau

Des regards glauques

Des regards gluants

²¹³ Ibidem, p. 49.

²¹⁴ Ibidem, p. 24.

Des regards visqueux

Je me sens sale

Des yeux chauds et pénétrants

Je me sens pétrifiée

Je vois des yeux qui se vautrent sur mon corps les yeux me poursuivent

me figent m'écorchent

me collent à la peau²¹⁵

Lo sguardo intenso e assoggettante dell'uomo provoca dunque nella donna una sensazione di alienazione, di estraniamento e di annullamento del proprio corpo:

Je ne veux plus avoir de corps

Je ne veux plus qu'on me regarde

Je ne veux plus avoir de corps

Je ne veux plus avoir de corps²¹⁶

La pièce, con una prolessi, si conclude con la proiezione su uno schermo di una scena di futura violenza di cui sarà vittima Sara: “cette femme, pleine de sang, de crachats, de larmes, de sueur”²¹⁷ corre, cade e si rialza, in cerca di aiuto e protezione. Come

²¹⁵ Ibidem, p. 26.

²¹⁶ Idem.

²¹⁷ Ibidem, p. 56.

sottolinea Louise Forsyth, ogni singola pièce della Farhoud racchiude “une quête identitaire radicale qui met en scène des femmes ayant souffert entre les mains d’autrui et ayant perdu toute certitude au sujet de leurs rapports avec leur propre corps”. La loro esistenza, continua la studiosa, “se limit[e] plutôt à la violence, à l’exil, au silence, à l’incompréhension, à la souffrance, au doute et à l’oubli.”²¹⁸ Malgrado la situazione di sottomissione e di oppressione alla quale sono sottoposti i personaggi femminili della Farhoud, essi non si lasciano tuttavia piegare dal male, che pur sembra voler tracciare il loro destino; il loro intento è, al contrario, quello di respingere la sorte ostile per trovare nell’amore appagamento e libertà.

Il tema della violenza coniugale si ritrova anche in *Una Donna* di Marco Micone, pièce nella quale la protagonista Annunziata rivela, in un lungo monologo, le violenze che lei e la madre hanno subito nel corso degli anni dai rispettivi mariti, tacendosele però l’una all’altra: “J’ai toujours réussi à lui cacher [à ma mère] que j’étais malheureuse, que j’en pouvais plus ... elle n’a jamais su qu’il m’avait battue plus d’une fois”²¹⁹. Annunziata scopre gli abusi che anche il padre ha compiuto sulla madre allorché quest’ultima, ormai gravemente malata, è giunta alla fine dei propri giorni: “il y a eu le soir où je suis allée lui tenir compagnie parce que mon père était retenu à l’usine ... elle m’a encore une fois raconté sa vie”²²⁰. A differenza delle pièces analizzate precedentemente, in questo caso la conflittualità tra la donna e il marito è pesantemente determinata dalla dura condizione di vita dell’immigrato. Al *ménage* matrimoniale condotto nel paese d’origine, *ménage* sereno, benché caratterizzato dalla povertà, ora, in

²¹⁸ L. H. FORSYTH, *La représentation dramatique de rapports dis-joints dans le théâtre d’Abla Farhoud*, in L. LEQUIN et C. MAVRIKAKIS (sous la direction de), *La francophonie sans frontières. Une nouvelle cartographie de l’imaginaire au féminin*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 369.

²¹⁹ M. MICONE, *Migrations* suivi de *Una Donna*, Montréal, VLB éditeur, 2005, p. 80.

²²⁰ Idem.

Québec, il rapporto tra i due sposi diviene assai arduo, anche a causa delle problematiche sorte con l'emigrazione: "tout a changé peu de temps après notre arrivée ici ... la première semaine, il a pleuré tous les soirs en revenant de l'usine ... il l'appelait sa galère, sa prison, sa condamnation"; persino il suo carattere è mutato: "il était devenu méconnaissable ... ne voyait plus personne ... était toujours en colère ... il ne faisait que travailler, boire et dormir"²²¹. Finché un giorno, in un momento di maggiore inquietudine, l'uomo colpisce brutalmente la moglie incinta: "il l'avait battue la première fois... enceinte [...] elle ne s'est jamais remise de sa fausse couche"²²².

Il teatro, amerindiano e migrante, rivela numerose costanti nelle tematiche dei rapporti coniugali. Malgrado rappresenti un universo eterogeneo, esso è tuttavia un importante mezzo che consente di rompere il silenzio e di denunciare violenze e abusi. Queste esperienze dolorose sono vissute sia da donne sia da adolescenti, vittime di un disagio esistenziale all'interno del proprio nucleo familiare. Per quanto concerne la drammaturgia delle *Premières Nations*, il sopruso è sinonimo di un disadattamento sociale in cui vive, in genere, il capofamiglia, ghezzizzato e privato della propria identità professionale e culturale, che lo porta a sfogare le proprie personali frustrazioni nell'alcool e nella droga, provocando poi reazioni incontenibili all'interno del focolare domestico. Per quanto riguarda invece le pièces dei migranti, la violenza si manifesta, come osservato, in quelle società in cui l'arretratezza socio-economica pone la donna in una posizione di inferiorità nei confronti dell'uomo. La drammaturgia diviene dunque strumento per rivelare tali disagi e per mostrare la condizione dell'Immigrato e dell'Amerindiano in situazioni di difficile inserimento nell'ambiente socio-culturale.

²²¹ Idem.

²²² Idem.

Conflitti generazionali

L'emigrazione, l'integrazione, l'alterazione e la trasformazione culturale, la difesa e la conservazione delle tradizioni, i pregiudizi razziali, sono esperienze sofferte che segnano l'Immigrato e l'Amerindiano, influenzando negativamente il loro comportamento anche nei rapporti familiari. In questa terza sezione del capitolo dedicato alla famiglia, è nostra intenzione soffermarci, più in particolare, sulle relazioni, in tal contesto, tra padre e figlio o tra padre e figlia, osservando, principalmente, i conflitti insorgenti tra queste due generazioni ormai culturalmente e ideologicamente distanti.

La figura paterna è, spesso, assente, provocando nel nucleo familiare sentimenti di abbandono. In *Migrances* di Marco Micone la partenza del padre origina nel figlio un forte sentimento di distacco: “Je l'ai pas vu jusqu'à l'âge de treize ans. La Belgique ... la Suisse ... le Venezuela ... toujours seul ... et après, on est tous venus ici ... deux étrangers ... nous sommes deux étrangers”²²³, commenta il figlio. Luigi è dunque un *orphelin*²²⁴ dell'immigrazione, e questa condizione crea tra i due una incrinatura tale da manifestarsi a più riprese nell'esistenza del giovane, persino a livello professionale: il padre, infatti, gli rimprovera spesso di non aver saputo trovare un impiego degno di ricompensare i suoi sacrifici: “Que tu perds ton temps dans ton association d'immigrants?”²²⁵ Tu viens encore quêter de l'argent ? Même pas capable de payer ton loyer ... Fainéant, vaurien ...”²²⁶. Franco auspicava un lavoro più vantaggioso per il figlio tale da portarlo al successo socio-economico, e, nel contempo, dar lustro all'intera

²²³ M. MICONE, *Migrances* suivi de *Una Donna*, cit., p. 14.

²²⁴ Termine tratto dal titolo dell'articolo di S. Harel, *La parole orpheline de l'écrivain migrant*, in P. NEPVEU et G. MARCOTTE, (sous la direction de), *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, p. 373.

²²⁵ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 173.

²²⁶ M. MICONE, *Migrances* suivi de *Una Donna*, cit., p. 13.

famiglia: la sua aspirazione era, infatti, quella “d’avoir un fils constructeur qui aurait donné le nom de la famille à une compagnie”²²⁷.

La mancanza di un vero e proprio legame paterno segnerà, tuttavia, anche il rapporto tra Luigi e suo figlio Nino; benché il primo, come abbiamo visto, lamenti la latitanza fisica e affettiva del padre, condizione che non riuscirà mai a perdonargli, egli stesso si presenterà, a sua volta, assente nei confronti del ragazzino, il quale sosterrà di non sentirsi sufficientemente amato dai propri genitori:

“J’ai si peu compté pour vous!”, afferma il ragazzino, e aggiunge: “Vous êtes deux égoïstes. Vous m’aimez pas. Vous m’avez jamais aimé comme il aurait fallu. J’avais besoin de vous deux, de vous deux ensemble. Vous le saviez que c’était ça que je voulais. Mais, chacun de votre côté, vous aviez des choses à faire, des choses plus importantes que moi.”²²⁸

La ferita lasciata dal padre al momento della partenza dalla terra d’origine suscita nel figlio²²⁹ curiosità sulle ragioni che lo hanno spinto a intraprendere tale scelta: “Pourquoi t’es parti travailler tellement loin, papa?”²³⁰, “Pourquoi tu me fuis?”²³¹, quesiti che troveranno più o meno largo spazio nella trilogia miconiana. In *Gens du silence* la partenza del padre è a malapena accennata; il ricordo di tale evento viene rappresentato infatti solo attraverso un breve *flashback* che leggiamo nella didascalia di apertura della pièce: “D’un coin de la scène surgit une silhouette qu’on distingue peu à peu. C’est Antonio portant une valise attachée avec une corde”; mentre in *Addolorata* la partenza

²²⁷ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 175.

²²⁸ *Ibidem*, p. 212-213.

²²⁹ È il figlio maschio che nella drammaturgia miconiana rivive la partenza del padre, laddove è possibile rintracciare una istanza autobiografica.

²³⁰ *Ibidem*, p. 135.

²³¹ *Ibidem*, p. 220.

del padre è rivissuta e ricostruita per mezzo del sogno del figlio Giovanni nell'intera scena decima:

*Giovanni rêve. [...] (On entend sa voix d'enfant [...] On entend les premières phrases du texte en italien, puis en français en voix off tandis que Giovanni adulte remue les lèvres). Perché sei partito così lontano, papà. Mi avevi promesso che saresti ritornato ... Pourquoi t'es parti travailler tellement loin, papa? Tu m'avais promis de rentrer pour ma première communion. Pourquoi t'es pas venu?*²³²

Sarà soltanto nell'opera conclusiva della trilogia che si avrà una ipotetica confessione da parte del padre sulle ragioni che lo hanno costretto ad emigrare; si tratta, più precisamente, della testimonianza che Franco rilascerà al figlio Luigi²³³, durante il viaggio di quest'ultimo al paese paterno nel 1987, sul tragico episodio riguardante la violenza che sua madre subì da parte dei soldati fascisti:

Personne ne m'adressait la parole. Je pouvais plus sortir sans me faire insulter. Même ma famille voulait plus me voir. Voilà pourquoi je suis parti. Pourtant, ils étaient tous très fiers de moi quand j'étais sur le clocher. Ils étaient tous contents que j'aie sauvé la cloche. On m'a même porté en triomphe après le départ des chemises noires. (*Subitement hargneux.*) Ils savaient pas encore que les corbeaux avaient souillé ma fiancée. (*Soupir.*) Tout à coup, tout le monde s'est tourné contre moi. C'était moi le coupable.

²³² Ibidem, pp. 134-135.

²³³ Nella riscrittura *Migrances* Franco confesserà invece questo episodio al nipote Nino, quasi a voler dimostrare la mancanza di coraggio da parte dell'uomo a palesare l'accaduto al figlio.

Partout, on répétait que je savais que Maria se faisait violer par les chemises noires [...] Mais je ne le savais pas ! Je la croyais en sécurité.²³⁴

La confessione, come sottolinea Pierre L'Hérault, porta a “constater l'insuffisance de toute explication. Franco répond à son fils non par une explication, mais par un récit [personnel] qui n'a rien d'une explication à portée universelle”²³⁵, mentre Luigi si sarebbe piuttosto aspettato una diversa spiegazione.

Se nell'epilogo di *Déjà l'agonie*, rileviamo l'intento da parte del figlio di stabilire un estremo contatto col padre, prima del definitivo rientro in Québec, per mezzo di un abbraccio che esprima, con un semplice gesto, tutto quell'affetto mai prima manifestato, “J'aimerais ça que tu me serres encore une fois dans tes bras, comme à mon dixième anniversaire”²³⁶, al contrario, in *Gens du silence* e in *Addolorata* non riscontriamo alcun tipo di riconciliazione tra le due generazioni.

Nella prima opera sopra citata, assistiamo, in particolare, a due prese di posizione differenti da parte del padre Antonio nei confronti dei figli Mario e Nancy. Per il ragazzo, favorito in quanto maschio, il padre auspica un'educazione in lingua inglese, convinto che ciò lo possa poi agevolare nella ricerca di un buon impiego. Antonio, servendosi di una metafora, il gioco delle carte, allude all'egemonia socio-economica della comunità anglofona: egli spiega che gli Inglesi non solo posseggono “les bonnes cartes”, ma “ils gagnent aussi [parce qu'] ils savent jouer”. In altre parole, “[il] faut que nos enfants apprennent à jouer”, per imparare “à gagner. C'est pour ça qu'il faut les envoyer à l'école anglaise”²³⁷. Per l'uomo l'America è anglofona;

²³⁴ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 221.

²³⁵ P. L'HERAULT, *Entre essai et autofiction: l'indécision générique dans l'écriture de Marco Micone*, in A. FERRARO et A. P. DE LUCA, *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*, Udine, Forum, 2006, p. 26.

²³⁶ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 222.

²³⁷ Ibidem, p. 43.

l'avvenire proficuo per i giovani risiede dunque nella conoscenza della lingua e della cultura inglese.

Tuttavia, Mario non condivide pienamente la scelta del padre: la frequentazione della scuola inglese crea nel ragazzo una nuova forma di mutismo e di isolamento determinati dalla sua capacità di esprimersi unicamente in una lingua che è, del resto, l'espressione di una minoranza all'interno dell'ampio contesto francofono: "Je voulais tellement aller à l'école avec Jean-Pierre. Mais mes parents ont jamais voulu. Ils me disaient que j'étais trop jeune pour comprendre. [...] Moi, on m'a envoyé à l'école avec Bobby, Jimmy, Ricky, Candy. Tous des Italiens d'ici", lamenta il giovane, e accusa, inoltre, i propri genitori di essergli stati poco presenti nel corso della sua adolescenza e di averlo insufficientemente assistito anche a livello scolastico:

A l'école, ça allait tellement mal ! *Christ !* La maîtresse voulait parler avec mes parents, mais ils pouvaient jamais. Ils travaillaient tout le temps. Pour la maudite maison et pour notre avenir. [...] Quand je faisais mes devoirs, mes parents pouvaient jamais m'aider. [...] Alors mon père m'a acheté l'*Encyclopædia Britannica* en quarante volumes pour m'aider à faire mes devoirs.²³⁸

Differente si presenta invece la situazione di Nancy; per lei il padre sceglie una formazione scolastica francofona, visto che, come egli stesso sostiene, "l'avenir, c'est pas important pour les femmes"²³⁹. Tra Antonio e Nancy l'astio è notevole, non vi è alcun genere di legame e d'intesa; la giovane non condivide la severa e intransigente educazione paterna alla quale ha dovuto piegarsi sino all'età adulta: "Je suis la fille de Rossi Antonio: vingt-six ans, vierge, pure, immaculée, telle que mon père m'a

²³⁸ Ibidem, p. 58-59.

²³⁹ Ibidem, p. 58.

voulue”²⁴⁰. Nancy, insegnante in una scuola di Montréal frequentata per lo più da figli di immigrati italiani, non condivide le motivazioni paterne in merito all’iscrizione del fratello a una scuola anglofona; più in particolare, questa presa di posizione è evidente nella prima versione della pièce, nella quale la giovane tenta di persuadere il padre a riconoscere quanto la scelta di un’educazione nella “langue [des] patrons” sia stata poi per Mario una vera e propria sconfitta: “L’école a fait de Mario ce qu’elle fait de la plupart de ceux qui n’ont pas la culture à la maison. Elle l’en a découragé, pour que ce soient toujours les mêmes à rester démunis.”²⁴¹ Ella, invece, ha saputo fare della propria istruzione in lingua francese un mezzo adeguato, tale da consentirle non soltanto di fuggire da Chiuso (dov’ella si sentiva due volte migrante “comme Italienne au Québec et comme femme à Chiuso”²⁴²), ma anche di liberarsi dalla “culture du silence” che ancora caratterizza gran parte della comunità immigrata, riuscendo, nel contempo, ad amalgamarsi con la società quebecchese, prevalentemente francofona:

Aux personnes comme moi il ne reste que la révolte et, la mienne, j’ai voulu qu’elle soit organisée. C’est pour ça que j’ai étudié. [...] Il faut franchir les portes de Chiuso pour pouvoir nous unir aux gens d’ici qui nous ressemblent. [...] Notre pouvoir, nous irons le chercher [...] à l’extérieur de Chiuso [...].²⁴³

Nancy non comprende le ragioni per le quali il padre si ostina a voler preservare le proprie tradizioni e la propria cultura d’origine; ella non scorge nell’uomo alcun tipo di apertura verso la società di accoglienza, circostanza che non fa altro che inasprire l’isolamento in cui la famiglia versa già da tempo: “Continue à lire ton journal italien et

²⁴⁰ Ibidem, p. 52.

²⁴¹ M. MICONE, *Gens du silence*, cit., p. 132.

²⁴² M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 69.

²⁴³ M. MICONE, *Gens du silence*, cit., pp. 134-136.

à écouter ton programme italien à la TV. Ça fait tout une génération qu'ils s'emploient à raconter des bêtises et à renforcer tes préjugés.”²⁴⁴ Nancy accusa pesantemente il padre, esprimendogli tutto il proprio dissenso per la sua mentalità, a proprio avviso, ancora troppo retrograda: “J'étouffe ici. Cette maison est le symbole de [l'] esclavage et des privations imposées à Mario et à moi.”²⁴⁵ La reazione di Antonio appare, a questo punto, scontata: non riuscendo a tollerare le critiche della figlia, decide di allontanarla per sempre da casa: “Qu'est-ce que tu fais encore ici? Ta valise est prête. Qu'est-ce que t'attends pour partir?”²⁴⁶.

In *Silences*, ultima versione della pièce, troviamo, invece, un atteggiamento totalmente diverso da parte del padre, a testimoniare un'evoluzione dei tempi; Alberto, nome con il quale il personaggio di Antonio viene ora messo in scena, si presenta, qui, come un uomo ricco di ambizioni e di sogni, che ha saputo far tesoro delle proprie esperienze: se per certi versi, come asserisce Lucie Robert, “il n'est guère plus sympathique. Il reste toujours aussi borné à son monde étroit et vulnérable aux requins de la finance et de l'industrie”²⁴⁷, per altri versi, egli si presenta, piuttosto, come un padre e un marito sensibile che arriva addirittura ad affermare quanto segue: “ils se sont tous les deux [la fille et le fils] trompés de père comme toi [sa femme] tu t'est trompée de mari.”²⁴⁸ Tuttavia, questo atteggiamento di apertura di Alberto non sarà sufficiente a far cambiare idea alla figlia: in questa riscrittura sarà infatti la ragazza stessa a prendere la decisione di abbandonare per sempre la propria casa.

Tratti simili alla condizione sopra presentata sono riscontrabili pure nella seconda pièce della trilogia miconiana. Addolorata è, come già anticipato nei precedenti capitoli, una donna di origine italiana intimorita e soggiogata da un padre brusco e

²⁴⁴ Ibidem, p. 113.

²⁴⁵ Ibidem, p. 120.

²⁴⁶ Ibidem, p. 129.

²⁴⁷ L. ROBERT, *Dramaturgie. Humiliés et offensés*, “Voix et Images”, n. 88, automne, 2004, p. 155.

²⁴⁸ M. MICONE, *Silences*, cit., p. 78.

talvolta, addirittura violento: “J’en peux plus d’avoir peur de mon père. [...] Je ne veux plus ... de ses gifles [...] de ses cris ... de cette maison [...] de jamais rien décider. J’en peux plus ... d’être sa fille. Je veux changer de vie”²⁴⁹, confessa la giovane. Per creare le premesse alla propria liberazione dal giogo paterno, Addolorata si dedica allo studio di ben quattro lingue, sperando così di trovare un buon lavoro che le consenta di uscire dal nucleo familiare e di conquistare una propria autonomia economica anche in funzione del matrimonio con Gianni: “Avec mes quatre langues, je peux me marier sans crainte”²⁵⁰. Le nozze diventano dunque per la giovane un vero e proprio sogno, l’unico mezzo per affrancarsi, una volta per tutte, dalla prigione in cui vive:

Dans deux mois ... je vais quitter mon père pour toujours ... je l’aurais plus dans mon dos, il me fera plus peur. Je vais pouvoir faire ce que je veux.²⁵¹ Tu me verras plus, papa ... Finalement, je peux faire ce que je veux.²⁵²

Anche in *Le Cerf-Volant*, prima opera teatrale di Pan Bouyoucas, osserviamo il confronto tra due generazioni, che si sono adattate diversamente alla realtà della terra d’adozione. Dimitri, un droghiere di origine greca sulla cinquantina, giunto in Québec negli anni Sessanta, decide un giorno di abbandonare il proprio negozio e di salire sul tetto di casa per far volare un aquilone, gioco che gli consente di rievocare alcuni bei momenti dell’infanzia trascorsa al paese natale e di rivivere, seppur per pochi istanti, una sorta di libertà chimerica. Il figlio Georges, che accorre sul tetto accompagnato dalla madre, dallo zio e dall’inquilina quebecchese, lo supplica di scendere, ma invano. Nonostante l’emigrazione abbia consentito a Dimitri di raggiungere una certa stabilità economica – è proprietario del negozietto di frutta e verdura in cui lavora,

²⁴⁹ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 117-118.

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 122.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 101.

²⁵² M. MICONE, *Migrances* suivi de *Una Donna*, cit., p. 56.

dell'appartamento in cui vive e di altri che pone in affitto –, egli è ancora profondamente legato alla cultura e alle tradizioni della propria terra d'origine: sul tetto egli si consola, infatti, mangiando del *souvlakis*, bevendo del *retsina* e ascoltando, in sottofondo, musica greca. Egli, come gran parte degli immigrati di prima generazione, parla un francese approssimativo, arricchito da molte espressioni greche. Dimitri è un personaggio che vive al margine della società quebecchese; sebbene abiti da più di trent'anni a Outremont, uno dei più noti quartieri montreali pluri-etnici, egli prova ancora una profonda sensazione di estraneità nei confronti di questa grande città: “les Québécois [...] n'aiment pas ça se faire rappeler qu'on existe”²⁵³. L'uomo nutre istintivamente una forte forma di pregiudizio verso culture diverse dalla sua, e ciò costituisce il principale motivo di disaccordo col figlio. Egli non approva, infatti, l'amicizia che Georges stabilisce con i Quebecchesi e, più in particolare, con la loro inquilina Céline, la quale, secondo lui, condurrebbe uno stile di vita alquanto movimentato, difforme dal suo modello di vita. Il figlio, che è cresciuto nella *Belle Province* e che si esprime in un “français avec un accent québécois”²⁵⁴, difende invece a spada tratta la giovane Quebecchese, accusando piuttosto il padre di non possedere belle maniere e di non essere in grado di instaurare alcuna forma di relazione sociale: “Si tu prenais le temps de parler à ta locatarie, au lieu de faire le King-Kong sur le toit, tu verrais qu'elle n'est pas du tout ce que tu imagines”²⁵⁵. La vicenda di Céline finisce per inasprire il già difficile rapporto tra padre e figlio: “il ne me parle jamais de choses personnelles”²⁵⁶ lamenta il ragazzo; “Crier [...] c'est tout ce qu'il sait faire. Et il se demande pourquoi j'ai passé mon enfance à cacher mes parents de mes amis”²⁵⁷. Georges rimprovera al genitore di essergli stato poco presente durante l'adolescenza,

²⁵³ P. BOUYOUCAS, *Le Cerf-Volant*, cit., p. 12.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 39.

²⁵⁵ *Ibidem*, p. 38.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 9.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 20.

preferendo dedicare tutte le energie al proprio lavoro. Il padre è dunque, per il giovane, una figura quasi totalmente assente; il loro rapporto è all'insegna di una forma di estraneità e di incomunicabilità:

DIMITRI: La dernière fois que j'ai voulu aller jouer à la balle avec toi au parc, tu t'en souviens ?

GEORGES : No ... J'avais dix ans ... ²⁵⁸

Nell'opera teatrale di Abla Farhoud è possibile osservare, invece, come il rapporto tra le due generazioni abbia come sfondo un universo patriarcale repressivo e tirannico. Si tratta, come sottolinea anche Linda Schierse Leonard nel saggio *La donna ferita*, di “una [vera e propria] condizione culturale. Laddove c'è un atteggiamento patriarcale autoritario che svaluta il femminile, riducendolo a una serie di ruoli e qualità che provengono non dall'esperienza personale della donna, ma da una visione astratta di lei, lì si può trovare il padre che soffoca la figlia”²⁵⁹ non consentendole, così, uno sviluppo armonico, adeguato alle sue aspirazioni. È quanto si riscontra in *Les Filles du 5-10-15* *ç*, pièce nella quale il padre, come abbiamo avuto modo di accennare in precedenza, si presenta come una figura autoritaria e oppressiva, che vincola e dirige la vita delle due protagoniste. Benché il personaggio del padre sia effettivamente assente dall'azione drammatica, ne possiamo tuttavia intuire la personalità dalle conversazioni delle figlie. Amira e, più in particolare, Kaokab lamentano le imposizioni paterne; esse avrebbero desiderato terminare gli studi anziché trascorrere gran parte della giornata nell'opprimente negozietto: “est-ce que c'est grave de faire une chose qu'on n'aime pas ... pourquoi on est partis de notre pays? Pourquoi je travaille ici? Est-ce que je suis née

²⁵⁸ Ibidem, p. 16-17.

²⁵⁹ L. SCHIERSE LEONARD, *La donna ferita. Modelli e archetipi nel rapporto padre-figlia*, Roma, Edizioni Astrolabio, 1985, p. 23.

pour travailler ici ?”²⁶⁰ : così registra la sorella minore sul *tape recorder* in un messaggio destinato ai genitori. Ella si sente imprigionata tra le quattro mura della merceria; svolge il suo lavoro con poco entusiasmo giacché non comprende il motivo per cui il padre, un uomo ancora saldamente legato alle antiche tradizioni del proprio paese d’origine, le abbia negato un’adolescenza pari a quella delle sue coetanee: “Kaokab [...] le nez collé à la vitre [...] voit des filles de son âge passer avec leur sac d’école, leur costume bleu marin et blouse blanche.”²⁶¹ Annoiata dalla routine quotidiana, Kaokab propone allora ad Amira di chiedere al padre un periodo di vacanza; ma quest’ultima, intimorita, non trova il coraggio di avanzare tale richiesta:

Kaokab: Si on veut partir en vacances, faudrait en parler à papa [...] Je suis sûre que tu oseras pas lui en parler. [...] Mais il voudra pas. Je suis sûre qu’il voudra pas. Mais ... Si toi, tu lui demandais ... peut-être que ... Mais tu oseras pas, je sais que tu oseras pas.

Amira : Pourquoi j’oserais pas ? Papa m’a jamais rien refusé.

Kaokab : Tu lui as jamais rien demandé non plus !²⁶²

Mentre Kaokab rivela senza indugio la propria sofferenza – “On nous a enfermées ici et on a jeté la clé”²⁶³ –, Amira, al contrario, pare sopportare meglio tale condizione di isolamento; ella parla del padre con accenti quasi benevoli, non manifestando, più di tanto, amarezza: “Il me dit pas merci tous les jours, c’est sûr, mais il a dit que, sans moi, il serait plus pauvre”²⁶⁴. Costei comprende infatti quanto le ore trascorse al negozio, sia

²⁶⁰ A. FARHOUD, *Les Filles du 5-10-15* *ç*, cit., p. 5.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 20.

²⁶² *Ibidem*, p. 14.

²⁶³ *Ibidem*, p. 37.

²⁶⁴ *Ibidem*, p. 26.

pur così tediose, costituiscano tuttavia una entrata indispensabile per la famiglia, il che la induce a dedicarsi al lavoro con grande dedizione.

Le imposizioni del padre non si limitano alla sfera lavorativa e scolastica delle due fanciulle, ma l'estendono, come abbiamo riscontrato pure in *Le Cerf-Volant*, alla scelta delle loro amicizie; affinché Amira e Kaokab conservino le proprie tradizioni, la propria cultura e la propria lingua, l'uomo consente loro di frequentare esclusivamente persone di origine libanese:

[...] il veut pas qu'on sorte avec les Canadiens français. A chaque fois qu'il y a une fête à son club, il veut nous amener. C'est pour pratiquer l'arabe qu'il dit ... mais c'est surtout pour nous faire rencontrer des Libanais.²⁶⁵

Per ritrovare la libertà e la gioia di vivere, e per affrancarsi definitivamente dalle dure regole paterne, Kaokab escogita un *escamotage*: dar fuoco alla merceria e far passare l'evento come un semplice incidente. Ma il progetto si concluderà tragicamente: per recuperare il magnetofono, custode dei suoi più intimi segreti, la fanciulla entra nel negozio in fiamme e vi resta inesorabilmente imprigionata, come a sottolineare che solo la morte è in grado di concedere loro la libertà.

Nella pièce *Quand j'étais grande*, come abbiamo già visto sopra, il padre pretende addirittura di dirigere le scelte sentimentali della figlia, fino ad arrivare alla decisione di venderla in sposa a qualsiasi uomo, a prescindere dai suoi sentimenti. La vita dei figli è, dunque, interamente nelle mani del padre, il loro corpo diviene oggetto materiale di sacrificio e di scambio, tema ampiamente trattato dalla Farhoud anche in un'altra sua opera intitolata *Maudite Machine*²⁶⁶. Sonia Bélanger, un'anziana donna, ripercorre alcuni momenti particolarmente significativi della propria esistenza. Ella

²⁶⁵ Ibidem, p. 16.

²⁶⁶ A. FARHOUD, *Maudite Machine*, Trois-Pistoles, Éditions Trois-Pistoles, 1999.

rammenta il giorno in cui, diciassettenne, dopo essere stata “séduite et abandonnée avec un beau ventre”²⁶⁷, fu obbligata dal padre, preoccupato solo di conservare intatto l’onore, ad abbandonare il figlioletto subito dopo il parto: “C’est ben tant pis pour toi. Tu l’as voulu, tu l’as eu! Paye astheure.”²⁶⁸ Le severità paterne inducono la fanciulla a chiudersi in se stessa; per lei la vita non ha più alcun valore: vive senza vivere, macerandosi in un senso di colpa e di vergogna che la tormenterà ancora in età adulta, a distanza di numerosi anni dall’accaduto. Giunta ormai quasi al termine della propria esistenza, Sonia svela il proprio sconforto e il proprio malessere interiore, facendosi così portavoce di tutte le donne sottomesse all’arbitrio altrui:

J’avais pris l’habitude de la souffrance.

Maudite habitude

Difficile à désapprendre!²⁶⁹

[...] la machine se met en marche.

Ça dit jamais non une machine

[...] ç’a pas d’âme, pas de sentiments,

c’est rien que de la ferraille.

Pas de décision à prendre

juste à faire ce qu’on te dit.

Juste à obéir. Obéir.²⁷⁰

La breve cronaca esistenziale di Sonia Bélanger riassume le condizioni, seppur talvolta in contesti differenti, delle figure femminili presentate dalla Farhoud, per le quali non è

²⁶⁷ Ibidem, p. 59.

²⁶⁸ Ibidem, p. 60.

²⁶⁹ Ibidem, p. 50.

²⁷⁰ Ibidem, pp. 35-36.

prevista alcuna apertura di felicità, alcuna aspirazione autonoma, ma soltanto l'ubbidienza e il pedissequo allineamento alla volontà maschile.

I conflitti culturali e ideologici intergenerazionali sono il tema anche di due pièces degli amerindiani Bernard Assiniwi e Georges E. Sioui.

In *Il n'y a plus d'Indiens*²⁷¹, unica opera teatrale dell'algonchino Bernard Assiniwi, il conflitto tra padre e figlio insorge nel momento in cui l'amerindiano Fred Pezindawatch, da ventidue anni capo del *Conseil de la Bande* nel nord del Québec, si accorge, dopo una vita consacrata alla difesa dei valori degli antenati, che suo figlio, con alcuni altri giovani della riserva, non condivide più il suo pensiero tradizionalista e guarda con favore alla modernità. Il dissenso tra *Anciens* e *Modernes*, creatosi nella comunità autoctona, e il tradimento del figlio Tommy, conducono Fred al suicidio.

Padre e figlio sono presentati come due personaggi completamente contrastanti: il primo è saggio, prudente, esperto; nel periodo di gestione della riserva si è guadagnato la fiducia e il sostegno di numerose persone. Il secondo, invece, è un venticinquenne meccanico disoccupato, sposato e padre di due bambini, che vede nella modernità un'opportunità per uscire da una situazione economica e sociale stagnante. Egli è favorevole alla costituzione della compagnia mineraria *Gold Prospecting* su territorio amerindiano; sceglie dunque di allearsi con i sostenitori del nuovo sistema amministrativo gestito dai Bianchi, i quali si insinuano nella società locale con promesse e illusioni, e, soprattutto, attraverso il potere corruttivo del denaro.

Nel dissidio tra padre e figlio, ciò che più ferisce il vegliardo è l'infedeltà e l'incoerenza manifestata nei suoi confronti da Tommy; costui, nel timore di deludere il padre, non gli rivela personalmente i propri intenti. Fred saprà infatti del tradimento del figlio soltanto attraverso la confessione che Marie-Rose Canot, ex istituttrice, rientrata nella riserva per ricondividere la cultura amerindiana, rilascerà a lui e alla sua consorte:

²⁷¹ B. ASSINIWI, *Il n'y a plus d'Indiens*, Montréal, Leméac, coll. "Théâtre Leméac", 1983.

“Fred, Vera, j’avais quelque chose à vous dire en venant ici et je ne savais pas comment aborder le sujet ... votre fils Tom, et bien ... il cabale avec Paul Wagush pour la mine”²⁷². Se, in un primo tempo, l’intenzione dello *Chef de la Bande* sembra essere quella di voler ancora giustificare il figlio – “c’est aussi un homme [...] et les hommes sont influençables. Qui sait ce qu’ils lui ont promis pour qu’il mette son nom dans cette affaire”²⁷³ – egli comprende poi di aver di fronte a sé un vero e proprio nemico in completo disaccordo con i suoi propositi : “mes idées étaient [selon Tommy] celles d’un vieil homme qui vit dans le passé avec [s]es traditions qui ne sont plus celles des gens de la réserve”²⁷⁴. Tommy sostiene che il padre è ancora troppo legato alle antiche consuetudini, mentre una parte della nuova generazione desidera invece cambiare il proprio stile di vita, “travailler en ville et faire de l’argent”²⁷⁵.

La disarmonia tra padre e figlio non si comporrà. Essi non avranno più occasione per chiarirsi; il suicidio di Fred lascerà irrisolta la diatriba: “Quand tu ne crois plus être utile à tes gens, ne les encombre pas. Fume une bonne pipe et dors bien”²⁷⁶, spiega il filosofo e tradizionalista Sonny Cris. Tuttavia, in una toccante lettera di addio che l’uomo lascia alla moglie, si intravede una sia pur sfumata apertura alle ragioni del figlio:

Tommy avait sans doute raison d’agir comme il a fait. Fred ne peut plus le blâmer. Seule sa fierté l’empêchait de le lui dire. Tommy a compris que Fred n’aurait pas pu l’admettre. Le monde a trop changé pour qu’il s’y habitue. Il a changé sans que le vieux Fred accepte de le voir comme il est. [...] La

²⁷² Ibidem, p. 38.

²⁷³ Ibidem, p. 39.

²⁷⁴ Ibidem, p. 42.

²⁷⁵ Ibidem, p. 12.

²⁷⁶ Ibidem, p. 93.

seule chose importante pour ceux qui restent c'est de croire à ce qu'ils font et de faire ce qu'ils croient vraiment : Fred n'en était plus capable.²⁷⁷

Anche in *Le compte aux enfants*, opera fondamentale di carattere sociale, che delinea “le problème connexe de la perception interculturelle et interraciale sous les lumières inédites de la conception amérindienne du monde”²⁷⁸, il wendat Georges É. Sioui porta in scena le vicissitudini di una famiglia i cui membri rappresentano, metaforicamente, la società occidentale e la società autoctona: il padre, Bill Dollar, incarna, come sottolinea metaforicamente il suo nome, “le cercle des vices”²⁷⁹, ossia, il potere politico e finanziario dei Bianchi; la madre, Ata, donna paziente e gentile, afflitta da una malattia incurabile, raffigura la *Terre-Mère*, “le cercle sacré de la vie”; e, infine, i loro quattro figli Honhouoy, Melkan, Pentuk e Tsang-Lee, compongono una sorta di allegoria delle comunità autoctone. Essi stigmatizzano il comportamento del padre, uomo alcolizzato, severo e autoritario, che mantiene i figli in suo completo dominio: “A ce moment même, il est avec ses amis, et ils boivent. [...] J'ai peur de lui. Il est bien malade. C'est un ivrogne, un sans-cœur”²⁸⁰. Tuttavia, per procurare cibo e cure mediche alla madre, i figli si ribelleranno al padre, che non esiterà a trascinarli in tribunale; Honhouoy, chiamato a testimoniare anche a nome e per conto dei fratelli, rilascerà pesanti dichiarazioni sulle dure condizioni nelle quali è costretta a vivere la famiglia, rivelazioni che determineranno la condanna di Bill Dollar:

Monsieur le juge, existe-t-il des lois vraies, pouvant protéger les familles contre les besoins irresponsables d'un père vicieux? Les enfants sont ceux qui paient de leurs vies et de leurs possibilités pour ces besoins. Nous

²⁷⁷ Ibidem, p. 92.

²⁷⁸ G. É. SIOUI, *Le compte aux enfants*, cit., Prologue, p. 1.

²⁷⁹ Ibidem, p. 2.

²⁸⁰ Ibidem, p. 10 e 14.

sommes ici pour dire qu'il est grand temps que nous, enfants, soyons sauvés
du despotisme aveugle de ce père.²⁸¹

Anche in *Le compte aux enfants* viene illustrata una situazione familiare suscettibile di interpretazione simbolica, a conferma che il conflitto generazionale, in realtà, è la spia della crisi dell'intera società autoctona, in piena decadenza a causa della spoliazione e dello sfruttamento subiti ad opera dei colonizzatori occidentali.

È possibile, dunque, affermare che le incomprensioni tra genitori e figli sono per lo più dovute alla diversa visione dei valori e dei problemi della vita: i padri, ancora troppo legati alla tradizione o a un sistema di educazione arcaico, mostrano un atteggiamento autoritario privo di aperture verso ogni tipo di innovazione; i figli, invece, desiderosi di indipendenza, tentano di trovare una giusta collocazione nel mondo moderno. Questi due aspetti, in forte antitesi tra loro, provocano talvolta situazioni di conflitto che degenerano addirittura nell'annientamento dell'individuo e nella mancanza di ogni possibile forma di dialogo.

²⁸¹ Ibidem, p. 24.

Secondo capitolo

Emarginazione sociale e territoriale

Il risveglio dal “sogno americano”

Sempre più numerosi sono gli individui che, per sfuggire alle guerre, alle dittature, alle persecuzioni, alle epidemie, al fondamentalismo religioso o a situazioni politico-economiche instabili, attraversano mari, sorvolano continenti, sedotti dalle immagini, talvolta illusorie, proposte dal Nuovo Mondo. Abbandonano il proprio paese natale nella speranza di trovare, nella terra d'accoglienza, un luogo che consenta loro di vivere con dignità. Essi, in una sorta di inconsapevole ricerca di una terra-madre idealizzata, che li accolga e li protegga, immaginano l'America come un favorevole punto di ancoraggio da cui partire per rifarsi una nuova vita. Ivi, i migranti nutrono la speranza di raggiungere, attraverso la forza d'animo, la determinazione e il duro lavoro, un migliore tenore di vita e l'agiatazza economica. Essi sono uniti da un destino comune, la lontananza dalla terra natale e dagli affetti famigliari; sono afflitti dall'incertezza del ritorno in patria, luogo che non si vorrebbe mai abbandonare e a cui si ripensa con nostalgia.

La figura dell'Immigrato è sovente accostata a quella del virtuoso Ulisse, un archetipo mitico, antico e moderno, che percorre la letteratura come un costante e risorgente *tòpos* culturale, una leggendaria allegoria del nomade, del grande viaggiatore, del navigatore esperto, dell'uomo astuto, di “colui che ha molto visto e molto sofferto, [e] che diviene straniero nel suo vagabondare agli occhi di coloro che lo incontrano”²⁸². L'uomo “bello di fama e di sventura”, come lo definisce Ugo Foscolo nel sonetto *A Zacinto*, è presentato nel proemio del poema omerico come paradigma della tensione alla conoscenza del mondo e di sé nel dolore: “di molti uomini vide le città e conobbe i pensieri, molti dolori patì sul mare nell'animo suo”. Ulisse, scopritore di nuovi mondi, di isole amene e ricche di meraviglie, o talora dall'aspetto terrificante, custodisce

²⁸² R. CESERANI, *Lo straniero*, Roma, Edizioni Laterza, 1998, p. 7.

saldamente il desiderio del *nóstos* a Itaca, aspirazione condivisa dalla maggior parte degli esuli.

L'immagine mitica ed illusoria dell'America si frantuma tuttavia rapidamente scoprendo una dura realtà, fatta di esperienze spesso sconcertanti. Il nuovo paese si presenta come un luogo pieno di insidie; l'emigrato dovrà tentare di superare le molteplici difficoltà che si frappongono al proprio adattamento in una realtà dalle abitudini, dalle tradizioni e dalle culture diverse. Qui inizia per lui un secondo esilio: "l'enfermement progressif dans le silence, dans l'imaginaire, dans la prise de distance des lieux, des gens et des cultures"²⁸³; nasce così la macerazione esistenziale e identitaria che accresce l'insicurezza, la fragilità, il sentimento di frustrazione.

La speranza di ricominciare una vita migliore in un nuovo paese caratterizza un po' tutti gli immigrati; è un sogno grande, più forte delle inquietudini e delle difficoltà che essi dovranno affrontare per raggiungere la terra d'accoglienza e sopravvivervi. L'uscita dal paese natale per cercare altrove un rifugio, molte volte eccessivamente idealizzato, è, come vedremo nel presente capitolo, uno dei soggetti principali della drammaturgia migrante.

La pièce *Gens du silence* di Marco Micone si apre con un coro che, nell'oscurità dello scenario, canta i principali motivi che hanno spinto molti italiani a emigrare nel Nord America, ponendo soprattutto in risalto le loro aspettative nei riguardi di questa terra giudicata come un vero e proprio *Eldorado de légende*:

Notre pays est trop petit. Notre pays manque de matières premières.

L'Amérique vous ouvre ses portes.

Vaillants ouvriers, l'industrie et le progrès ont besoin de vous.

²⁸³ C. MOISAN et R. HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. "Études", 2001, p. 223.

*Émigrez, émigrez pour l'avenir de vos enfants!*²⁸⁴

A poco a poco la scena si illumina sulla figura di Antonio, che indossa abiti sgualciti e ha una grossa valigia appesa al collo, pronto ad abbandonare Collina per incamminarsi verso nuovi orizzonti. Gran parte della gente del villaggio condivide con lui e con i suoi familiari questo commovente esodo, radunandosi con dolore intorno all'uomo; la giornata, che sin dal mattino si era preannunciata come tutte le altre, si tinge, all'improvviso, di tratti dolenti, presentimento dello sconforto della partenza, momento intenso, angoscioso per il mistero che vela il nuovo paese, luogo ignoto, oscuro, quasi anonimo:

... soudain à l'horizon ... le ciel ... plongeait dans les ténèbres ... et aussitôt se leva une tempête immonde. Les enfants se blottirent contre les seins de leurs mères. Les vieillards gémissaient comme des bêtes blessées. Tandis que les veuves blanches regardaient impuissantes leurs hommes emportés comme le chêne altier. Loin, très loin.²⁸⁵

La pièce si sofferma poi su tre personaggi in particolare, che raffigurano tre differenti punti di vista dell'esperienza migratoria: Anna, moglie di Antonio; il curato del villaggio; e il peregrinante Araldo. La prima, addolorata per la partenza del marito, cerca conforto nell'affetto delle altre donne della contrada, le quali la rincuorano rammentandole: “Arrête de pleurer, Anna. C'est pas en prison qu'il va, ton Antonio. C'est en Amérique”²⁸⁶; il secondo, al contrario, vede nell'evento la manifestazione della predilezione che il Signore ha riservato ad Antonio, consentendogli di mettersi in

²⁸⁴ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 30.

²⁸⁵ *Ibidem*, pp. 30-31.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 31.

cammino verso un continente florido e rigoglioso, vera e propria antitesi di Collina, che gli aprirà “les portes de l’abondance, de la prospérité et du bonheur”²⁸⁷. Del tutto negativa sarà invece la premonizione di Araldo, esempio di chi, dal proprio esilio, non è invece riuscito a trarre beneficio, divenendo, anzi, nella nuova terra, una persona totalmente abbandonata a se stessa, un emarginato senza fissa dimora che si guadagna da vivere vendendo palloncini ai bordi della strada o nei luna park: “Des ballons! Des ballons!” è il suo monito per sottolineare che il buon auspicio nutrito nella miseria rurale del Molise cela, in realtà, solitudini, delusioni e disinganni.

Entrando più a fondo nell’analisi della pièce, possiamo osservare che, sin dai primi contatti con la realtà montrealese, Antonio comprende quanto fragile sia il sogno collettivo, lungamente accarezzato, di un paese migliore; la prima difficoltà ch’egli incontra è il faticoso inserimento in una comunità per lo più caratterizzata da un atteggiamento intollerante e, in talune circostanze, addirittura ostile, nei confronti dello straniero. Costui è solitamente percepito come colui che, avvolto nel mistero, viene ad alterare e indebolire la stabilità di una società chiusa e gelosa dei propri confini, come infatti sottolinea anche Simon Harel nel suo approfondito saggio dedicato alle *écritures ethniques*: “le migrant [est celui qui] blesse, bouscule, modifie un répertoire de sens qui était ordonné selon des règles prévisibles”²⁸⁸. La comunità ospitante risente del contatto col nuovo arrivato, poiché costui, con la propria eccentrica presenza, modifica l’equilibrio di un gruppo dal punto di vista morale, religioso, politico, mettendone in un certo qual modo in crisi la struttura sociale e la specificità culturale. La seconda scena di *Gens du silence* si presta come rimarchevole esempio dell’espressione dell’intolleranza riservata dal *Québécois de souche* ai primi immigrati: dalle finestre di una palazzina di Montréal – che, a turno, si illuminano e si spalancano –, si odono alcune voci di *Québécois pure laine*, che svelano il perché della loro chiusura nei riguardi della

²⁸⁷ Idem.

²⁸⁸ S. HAREL, *Les passages obligés de l’écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005, p. 86.

comunità italiana migrante: “Y en arrive des bateaux pleins chaque semaine. Ils viennent ici voler nos jobs. C’est pour ça qu’y a plus de travail pour nous. Y a tellement d’immigrants qu’y a même plus assez de logements à louer pour nous, dans notre propre pays”,²⁸⁹ sostiene una donna quebecchese, mentre un’altra replica ricordando alcuni *clichés* normalmente attribuiti agli italiani: “Ça vit à quinze personnes dans la même maison. Et puis ça mange n’importe quoi [...] les spaghettis, c’est bon, mais y a une limite”²⁹⁰; e per quanto concerne le donne italiane:

Ça marche pas, ces femmes-là. Ça roule, tellement elles sont grosses. Il paraît que ça mange des pâtes tous les jours. [...] En automne, là, ça fait des tomates en conserve pendant des semaines. Ça se peut pas qu’ils mangent tout ça. [...] C’est pas du monde propre ... tu regarderas, quand la grosse Marie va étendre son linge. Deux vraies brosses, deux vraies brosses qu’elle a sous les bras.²⁹¹

Dai commenti della comunità quebecchese, si arguisce come l’integrazione nella società di accoglienza sia, per l’immigrato, difficile e di lento raggiungimento; del resto, come abbiamo già sottolineato precedentemente nel nostro studio, lo stesso atteggiamento ostile per il diverso si rileva pure nell’atteggiamento della quebecchese Danielle, uno dei personaggi di *Déjà l’agonie*, la quale confessa a sua volta al marito, un italiano della seconda generazione, il proprio profondo disagio di risiedere in un quartiere frequentato per lo più da immigrati: “je me sens pas à l’aise dans ce quartier. J’ai l’impression de

²⁸⁹ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 32.

²⁹⁰ *Ibidem*, pp. 32-33.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 33.

vivre à l'étranger. Des Grecs en face, des Haïtiens de chaque côté ... tout ça dans un quartier portugais !²⁹²».

Tuttavia, il già duro inserimento del nuovo migrante nella comunità di adozione è talvolta reso ancor più arduo da quei connazionali stessi i quali, giunti in Québec anteriormente, e ormai in un certo qual modo integrativisi, gli sono ostili, dimentichi delle difficoltà a loro volta incontrate, tanto da giungere ad adibire i paesani arrivati di recente a lavori defatiganti, mal retribuiti e privi di tutele. È quanto viene tratteggiato, ancora una volta, nella produzione miconiana, laddove il protagonista di *Silences* viene indotto da Angelo, responsabile del cantiere in cui lavora e anch'egli un emigrato di origine italiana, a tacere, dietro l'offerta di una lauta somma di denaro, sulle circostanze nelle quali ha trovato la morte un giovane operaio.

ALBERTO: Il pleuvait depuis trop longtemps ... on aurait dû sortir de ce trou-là avant qu'il fasse noir ... mais Damiano n'a pas voulu [...] Il avait toujours peur ... peur de pas bien travailler ... de pas en faire assez ... peur que vous lui fassiez des reproches. Moi, je voulais mettre des madriers pour soutenir les côtés, pour empêcher que ça s'écroule, mais il n'a pas voulu parce que vous lui aviez dit, le matin même de l'accident, que c'était pas nécessaire, que c'était une perte de temps et qu'il fallait terminer le soir même.²⁹³

Lo sfruttamento e la difficile situazione degli immigrati viene inoltre allegoricamente delineata in una significativa scena della pièce, attraverso la rappresentazione di una gara multietnica, ambientata negli anni Settanta, alla quale prendono parte un portoghese, un greco e un italiano; il premio sarà assegnato a colui che, nel minor

²⁹² M. MICONE, *Déjà l'agonie*, cit., p. 197.

²⁹³ M. MICONE, *Silences*, cit., p. 29.

tempo, riuscirà a lavare tre metri quadrati di pavimento. Il drammaturgo si avvale di tale esibizione per denunciare, in tono ironico, la complessa condizione socio-economica degli immigrati, costretti, a parte una piccola minoranza privilegiata, ad accettare le peggiori condizioni di vita e di lavoro²⁹⁴ per sottrarsi alla miseria e alla disoccupazione:

ARALDO: *Carissimi amici*, nous voilà donc à la sixième édition de notre compétition multiculturelle qui, cette année, exigera, de chacun des concurrents, un sens peu commun de la propreté. (Il montre un trophée). [...] La compétition va bientôt commencer. [...] Le torchon brûle comme jamais entre les trois concurrents. La Grèce, championne depuis dix ans, elle a, entre autres prix, remporté celui du travail au noir et du salaire le plus bas, [tandis que] le Portugal, après avoir remporté, il y a quelques années, le prix des prix – celui du taux de chômage le plus élevé – n’a plus retrouvé sa forme.²⁹⁵

Altro e non minore ostacolo che il nuovo arrivato si trova ad affrontare nella nuova terra è la lingua. L’incapacità di esprimersi nel nuovo idioma, accentua, nel migrante, il sentimento di umiliazione e di emarginazione, scatenando in lui un primo effetto traumatico che gli fa prendere coscienza dell’esilio; con la lingua, infatti, si perdono i riferimenti fondamentali, quali il poter raccontare il proprio passato, la propria infanzia, la possibilità di esprimere il proprio pensiero, le proprie tradizioni e i propri miti. Nel nuovo paese egli dovrà imparare un nuovo linguaggio che gli consenta di percepire e di comunicare con la realtà che lo circonda: “manier avec haine ou jouissance la langue du pays d’adoption” presuppone, come esprime ancora Simon Harel, “une modification de la posture du sujet énonciateur, une remise en question

²⁹⁴ Cfr. M. MICONE, *Intégration et transformation culturelle*, “Québec français”, n. 90, été 1993, p. 100.

²⁹⁵ M. MICONE, *Silences*, cit., pp. 48-49.

fondamentale de son identité.²⁹⁶ Talvolta, l'acquisizione del nuovo codice linguistico viene rifiutata dal migrante stesso: amalgamarsi con l'ambiente che lo riceve significa per lui rinunciare a una parte della propria individualità, rinuncia che sarà tanto più grande quanto maggiore risulterà la differenza tra il nuovo gruppo e quello di appartenenza. Egli desidera talora conservare alcuni aspetti delle proprie origini, e la lingua (o dialetto) costituisce indubbiamente il principale elemento di identità. Questa propensione alla difesa delle proprie origini può dare luogo a una forma di auto-isolamento, preludio ad una vera e propria auto-ghettizzazione, che condanna l'immigrato "au silence de mille façons²⁹⁷, aux humiliations et aux échecs"²⁹⁸, relegandolo, "dans l'ignorance et l'isolement"²⁹⁹. Il greco Dimitri, protagonista di *Le Cerf-Volant* di Pan Bouyoucas, trascorre la propria esistenza rifugiato tra le quattro mura del negozio e quelle della propria abitazione, esprimendosi quasi esclusivamente nella propria lingua materna; egli possiede una conoscenza pressoché rudimentale del francese; non desidera allacciare alcun dialogo con la società quebecchese, e qualora gli si presenti la necessità, risolve il problema avvalendosi dell'ausilio dei propri famigliari. Anche per Dimitri, dunque, l'emigrazione in Québec si rivela fonte di amarezze e di disillusioni; egli è un uomo ancora profondamente legato al proprio passato, alla propria memoria, fatta di ricordi gioiosi, idealizzati, e di magici luoghi dell'infanzia:

DIMITRI: (Rivolgendosi al fratello) Tu te rappelles tout ce qu'on se racontait dans notre cabine pour oublier notre mal de mer? On va aller là, on va faire ci, on va faire ça ... Où est-ce qu'on est allé, Andréa ? A part la maison et le travail, qu'est-ce qu'on a vu ? Qu'est-ce qu'on a fait ? Le temps

²⁹⁶ S. HAREL, *L'exil dans la langue maternelle: l'expérience du bannissement*, "Québec Studies", n. 14, 1992, p. 23.

²⁹⁷ M. MICONE, *Gens du silence*, (ed. 1982), cit., p. 100.

²⁹⁸ *Ibidem*, p. 128.

²⁹⁹ M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 56.

d'apprendre quelques mots, de nous habituer à marcher dans la neige, de nous bâtir une petite sécurité et il est déjà temps de replier bagage pour le grand voyage ... Des fois ... Des fois je me demande si on n'aurait pas dû rester en Grèce. Ils ne crèvent pas de faim. Puis au café, on comprendrait le rire des autres, et les autres comprendraient nos soupirs³⁰⁰.

Così, spesso il migrante accarezza il ritorno; egli è convinto che la separazione dal luogo d'origine e dalla propria famiglia avrà, tutto sommato, un limite temporale e questa certezza lo aiuta ad affrontare la durezza del nuovo ambiente.

Un fattore sicuramente favorevole, nella migrazione, a un positivo adattamento dell'emigrato nella nuova terra è, come sottolineano nel saggio *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio* Léon e Rebeca Grinberg, "la stabilità del nucleo familiare, così come le capacità professionali e la soddisfazione nel lavoro".³⁰¹ Recuperare la posizione sociale e lo *status* professionale che si detenevano nel paese d'origine, trovare la propria giusta collocazione nella comunità ospitante, sono elementi fondamentali che consentono al nuovo arrivato non soltanto di superare insicurezze e ansie originate dall'incertezza del futuro, ma anche di sublimare l'inevitabile regressione psico-emotiva che tale ardua condizione comporta.

Al migrante manca il senso dell'equilibrio, della stabilità; egli si sente come di passaggio – col pensiero sempre rivolto al rientro in patria – , situazione che lo porta ad una condizione di abbandono, rendendolo quasi incapace di utilizzare le potenzialità di cui dispone. Più in particolare, le persone esiliate per motivi politici vivono l'esperienza della migrazione in maniera ancora più drammatica e lacerante, poiché decise da altri. La maggior parte di esse si troveranno probabilmente impossibilitate a ritornare in patria

³⁰⁰ P. BOUYOUCAS, *Le Cerf-Volant*, cit., p. 28.

³⁰¹ L. GRINBERG e R. GRINBERG, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*, Milano, Franco Angeli editore, 1990, p. 34.

finché non verranno meno le cause che le hanno spinte ad allontanarsene. All'imposizione della partenza, seguirà dunque l'impossibilità del ritorno. Come spiega in un articolo Maximilien Laroche, esiste una precisa differenza tra l'atto di emigrare e l'atto di esiliarsi: mentre il migrante "est coupé d'un espace géographique et surtout démographique – [il] s'inquiète plutôt d'acquérir la nouvelle identité qui l'insérera dans un nouveau monde –", l'esule, dal canto suo, vive la propria esperienza in una profonda angoscia in quanto "il ne sait pas quand ni s'il pourra rentrer chez lui", condizione che provoca in lui un cambiamento persino da un punto di vista introspettivo: "celui qui s'exile change de psychologie et devient l'éloigné, le séparé".³⁰² Egli si isola, rifugiandosi nel proprio io che diventa il suo solo punto di riferimento, il suo nuovo e unico ancoraggio. Tale condizione diviene fonte di sofferenza che sfocia, talora, come accade in *La Espera ou l'Attente*³⁰³, persino in reazioni estreme. Opera teatrale di Miguel Retamal, *La Espera ou l'Attente* presenta le vicissitudini di una giovane coppia di rifugiati politici cileni giunti in Québec con la neonata figlia Matilda, nella prima metà degli anni Settanta per sfuggire alla dittatura di Pinochet. Il primo sgradevole impatto con la dura realtà dell'emigrazione avviene all'aeroporto di Dorval, dove Manuel e Rosa, si sentono spaesati tra la generale indifferenza che li circonda – "j'ai l'impression qu'on est devenus invisibles ou transparents"³⁰⁴, afferma la donna –. Essi sono costretti a trascorrere numerosi giorni all'"Hôtel pour réfugiés", prima di cadere nella trappola organizzata da due colombiani che, dietro la promessa del permesso di soggiorno, sottraggono alla coppia del denaro: "entre frères on doit s'aider. C'est pour ça qu'on vient régulièrement accueillir les nouveaux arrivés, les encourager, les informer."³⁰⁵, afferma uno dei due truffatori. Ai coniugi il futuro non riserverà poi nulla

³⁰² M. LAROCHE, *Du bon usage des écrivains qui viennent de loin*, "Tangence", n. 59, janvier 1999, pp. 20 e 21.

³⁰³ M. RETAMAL, *La Espera ou L'attente*, Québec, Editeq, 1997.

³⁰⁴ Ibidem, p. 20

³⁰⁵ Idem.

di incoraggiante; essi incontreranno difficoltà a livello occupazionale, dovendosi adattare, nonostante il proprio alto grado di scolarità, ai lavori più umilianti e spesso illegali, situazione che già abbiamo osservato nell'analisi della drammaturgia miconiana, da altri immigrati:

LE contremaître: Hier a soire, tu n'as pas fait touto le job. [...] le ragasso avanti di tè finissait touto le laburo avant cinq heures de la matina, tu sai? [...] T'es lent ! [...] Tout d'suite. Tu vas prendre un linge et ton Ajax pis tu vas le faire *allpronto!* Pis à genoux! [...] J'ai dit *allpronto!* À genoux, Sanchez !³⁰⁶

Il degrado sociale nel quale versa l'immigrato, e il mancato adattamento alla nuova realtà, rischiano di spersonalizzarlo, di determinare sbandamento esistenziale, una perdita della propria immagine, tali da condurre addirittura, come nel caso del nostro protagonista, al suicidio. Manuel, partito dal Cile fiducioso di “trouver un endroit sur la terre où [il] pourrai[t] dormir toute la nuit sans [s]e faire réveiller par la peur”³⁰⁷, scopre, al contrario, che il suo futuro è incerto; sconsigliato, precipita nella follia. Abbandonato dalla moglie, che sceglie, come vedremo nel prossimo capitolo, di rientrare nel proprio paese natale per non sentirsi più “une morte vivante”³⁰⁸, egli rivelerà, nel tragico epilogo dell'opera, la sua profonda sensazione di smarrimento e di isolamento: “Ici on est que de passage. Le temps passe trop vite en exil, et l'exil est un animal chronophage, une bête immonde qui a englouti mon temps, qui s'est empiffré de ma vie”.³⁰⁹

Il nuovo paese si rivela dunque, per numerosi personaggi migranti delle opere analizzate, un semplice luogo di passaggio, una terra che, se osservata da lontano, si

³⁰⁶ Ibidem, p. 42-43.

³⁰⁷ Ibidem, p. 52.

³⁰⁸ Ibidem, p. 54.

³⁰⁹ Ibidem, p. 88.

presenta come idilliaco spazio di rifugio e di salvezza, nel quale però l'inserimento e l'integrazione risultano infine pressoché irrealizzabili. Essi non hanno saputo o potuto trovare saldi punti di riferimento, tali da consentir loro un ancoraggio. L'America, che hanno battuto in lungo e in largo, non ha dunque nulla di quell'Eldorado tanto sognato. Il migrante comprende allora di non poter più vivere lontano dalla propria terra, scrigno della sua identità sociale e culturale, custode degli affetti e delle aspirazioni più profonde; seppur talvolta con amarezza, egli decide allora, come sostiene anche Franco, uno dei personaggi di *Migrances*, di prendere il cammino del ritorno:

On n'a plus rien à faire ici. Nous rentrons chez nous ... tout ce qui se passe ici ne m'intéresse pas ... ne me concerne pas ... je suis personne ici ... j'ai besoin de vivre le reste de mes jours là où j'ai des souvenirs ... là où ce que je vois est aussi à l'intérieur de moi ...³¹⁰

³¹⁰ M. MICONE, *Migrances* suivi de *Una Donna*, cit., p. 17.

L'illusorio mito del ritorno al paese natale

Il desiderio di ritornare al paese natale accompagna il migrante durante tutto il suo esilio. Può restare solo un semplice progetto, sempre rinviato, e costituire tuttavia, per l'esule, una fonte di acquietamento interiore, che lo compensa dallo sradicamento vissuto alla partenza. Oppure, nel migliore dei casi, esso può concretizzarsi in un reale e pressoché definitivo ritorno, in un viaggio *à rebours*, che permette, come commenta lo studioso Pierre Nepveu, di "effacer la faute de l'exil"³¹¹, quel senso di colpa percepito talora dal migrante per aver abbandonato la propria terra d'origine e per non aver contribuito, con il resto della comunità, al suo sviluppo. Sognare di rintracciare le proprie perdute radici, rivisitare i luoghi dell'infanzia, la casa natia e rincontrare le persone care, sono allora speranze che allietano il cuore e la coscienza dell'emigrato, spesso messo a dura prova dalle difficoltà di adattamento nel paese di accoglienza. Egli torna in patria con il desiderio di ritrovare tutto ciò che ha dovuto amaramente abbandonare: il paesaggio e l'atmosfera di un tempo, i costumi e le abitudini di una comunità nella quale è cresciuto e della quale crede di poter condividere ancora le tradizioni; tuttavia, questa attesa sfocia, il più delle volte, in un vero e proprio disincanto: il paese natale è talvolta talmente cambiato da rivelarsi agli occhi di colui che ritorna come un luogo sconosciuto, estraneo, i cui tratti sono ormai del tutto diversi da quelli che, per lungo tempo, ha custodito nella memoria.

Il viaggio di ritorno alla terra d'origine rappresenta un altro dei leitmotiv tra i più frequenti della scrittura migrante quebecchese, come testimoniano, ancora una volta – per quanto riguarda le prime due opere –, *Déjà l'agonie* (e la sua recente riscrittura

³¹¹ P. NEPVEU, *La Passion du retour: écritures italiennes au Québec*, in W. Siemerling (dir.), *Writing Ethnicity*, Toronto, ECW Press, 1996, p. 106.

Migrances), *La Espera ou L'attente* di Miguel Retamal e *Tu en reparleras ... et après*³¹²
di Gloria Escomel.

Nel primo testo teatrale sopra citato, la scena si apre con l'arrivo di Luigi e del figlioletto Nino (desideroso di rintracciare le proprie origini e quelle paterne), al villaggio natale, durante una calda notte d'estate di fine anni Ottanta. Il paese molisano si presenta subito agli occhi dei due visitatori come uno spazio cupo, triste, pressoché deserto e disabitato, tanto che il ragazzino, di fronte a tanta desolazione, chiede al padre: "C'est où chez nous, papa? [...] Où est-ce que tu habitais? [...] Quand est-ce qu'on arrive?"³¹³, credendo che la strada da percorrere per giungere al villaggio sia ancora molto lunga. Nino appare affranto e deluso da ciò che vede: "Maison[s] sans porte ni fenêtres", un paese in cui non si incontra nessuno e in cui regna un profondo e irrealistico silenzio. Luigi, che in un primo tempo non vuole credere ai mutamenti avvenuti nella propria terra, giustifica tanto squallore spiegando al figlio che tutto ciò a cui assistono è a causa della tarda ora serale e lo persuade, così, a proseguire il cammino: "Nino ... qu'est-ce que je t'avais dit? ... tout le monde est couché ... demain matin on sera réveillés par le crieur du village"³¹⁴.

Tuttavia, possiamo osservare come il ritorno al paese natio sia vissuto da Luigi, e ciò appare con più particolare evidenza nell'edizione pubblicata in *Trilogia*, in una atmosfera irrealistica e quasi onirica; l'oscurità e la quiete che misteriosamente avvolgono la contrada ridestano nella sua mente lontani ricordi, ch'egli esprime al ragazzino talvolta ricorrendo, per colmare i vuoti di memoria, alla fantasia:

³¹² G. ESCOMEL, *Tu en reparleras ... et après*, Québec, Éditions Trois, 1989, 67 p.

³¹³ M. MICONE, *Migrances*, cit., pp. 11-12.

³¹⁴ *Ibidem*, p. 15.

LUIGI: “Devant cette maison, il y avait une lumière. Et une autre, juste en face, près du salon de barbier. Il y avait aussi des géraniums à tous les balcons. Et les murs étaient si blancs! [...] Entends-tu un bébé qui pleure ?”

NINO : “Tu rêves, papa. Y a personne ici. Je commence à croire que c’est même pas ton village!”³¹⁵

Il dialogo mostra come l’esaltazione del ritorno assuma tratti chimerici, frutto di un’illusione vagheggiata del paese d’adozione. Nella pièce miconiana, tuttavia, la chimera persiste al di là della delusione, anche dopo aver riallacciato i legami con la propria terra ora irriconoscibile, assumendo così, come sottolinea nel suo saggio, dedicato al tema delle illusioni nella cultura occidentale, Lionello Sozzi, quella “funzione positiva concepita come categoria psichica che illumina lo spazio interiore e assorbe frustrazioni e amarezze”³¹⁶. E in questo caso la delusione che prova Luigi nel non ritrovare concretamente tutto ciò che ha gelosamente custodito nel ricordo, suscita ancora in lui, nonostante tutto, la necessità di ricorrere proprio ai sogni e all’immaginazione, gli unici strumenti che gli consentono di attenuare il disinganno e lo sconforto suscitati dall’impatto con la dura realtà. Durante la passeggiata col figlio, alcuni precisi ricordi riaffiorano, a poco a poco, alla memoria dell’uomo, riecheggiando nei termini dei tipici suoni della campagna, che hanno accompagnato la sua adolescenza, e che ora non sono presenti, ma che tuttavia egli rivive grazie a una sorta di autosuggestione:

LUIGI: “Écoute ... écoute ...”

NINO : “J’entends rien ... j’entends rien ...”

LUIGI : “Le ruisseau ...”

³¹⁵ M. MICONE, *Trilogia*, pp. 170-171.

³¹⁶ L. SOZZI, *Il paese delle chimere*, Palermo, Sellerio, 2007, p. 44.

NINO : “Tu entends un ruisseau ?”

LUIGI : “Il coule à côté de chez nous ... je t’y emmènerai demain.”³¹⁷

Proseguendo la camminata, padre e figlio raggiungono la piazza principale del paesello, caratteristico punto di ritrovo della comunità locale. Luigi rammenta il fermento di questo luogo nei giorni di festa, e spera che tale vivacità sia presente a tutt’oggi: “Voici la grande-place. Les jours de fête, les gens viennent de partout ... là, au milieu, il y a l’orchestre et, tout autour, des jeux pour les enfants ... on chante, on danse et on mange jusqu’au matin”³¹⁸. Ma, man mano che si addentrano nel borgo natale, egli intuisce che qualcosa è irrimediabilmente cambiato, e che il vuoto e la solitudine che sottolinea ripetutamente Nino corrispondono, in fondo, alla realtà: “Le village est vide ... T’aurais dû m’emmener quand [il] était encore habité ... quand il y avait encore du monde ... je me serais fait des amis ... pourquoi vous êtes tous partis?”³¹⁹, dice sconsolato il ragazzino. Col trascorrere dei giorni, l’uomo verifica sempre più la sua estraneità nei confronti di questa terra, nella quale non riesce ormai ad ambientarsi, a recuperare le proprie radici; la frenesia e la gioia del ritorno sono dunque durate per pochi e brevi istanti; egli diviene l’emblema dell’ “exilé sans retour possible”³²⁰, colui che comprende di non aver più nulla da condividere col proprio paese natale, un paese dove, del resto, “tout n’a été qu’une lumière qui vacille au vent”³²¹.

Ma colui che dal viaggio in Italia rimane maggiormente deluso è il giovane Nino. L’immagine che il ragazzino se n’era fatta, quasi mitizzata dai ridondanti e idilliaci racconti di Luigi sin dalla sua più tenera età, non corrispondono alla realtà:

³¹⁷ M. MICONE, *Migrances*, cit., p. 12.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 15.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 15-16.

³²⁰ S. HAREL, *Le voleur de parcours*, cit., p. 11.

³²¹ M. MICONE, *Migrances*, cit, p. 41.

“C’est tellement différent de ce que j’avais imaginé! Je peux pas croire qu’il y a des gens qui ont déjà vécu ici”³²², in un villaggio “presque mort dont plusieurs maisons sont en ruine”³²³.

Differente si rivela, invece, il rientro in patria per i genitori di Luigi; la loro scelta di far ritorno al paese d’origine è maturata in vent’anni di emigrazione a Montréal, una città percepita oramai dai coniugi come inospitale e invivibile. Benché pure Franco e Maria, i nonni di Nino, per certi versi, non riescano più a riconoscersi del tutto nel paese d’origine, essi approfittano tuttavia dell’assenza degli antichi compaesani per ricominciare una nuova esistenza, affrancata dai negativi giudizi riguardo la loro emigrazione in America. La terra d’origine solitaria e spopolata appare, allora, agli occhi di Franco avvolta come in un’aura magica, miracolosa, che ora può proteggerlo da quelle malelingue che ai tempi del fascismo lo accusarono di aver preferito salvare il campanile della piazza piuttosto che liberare la futura moglie dalle ripetute violenze delle camicie nere:

LUIGI: “Tu es parti quand il y avait encore du monde ... quand les maisons étaient habitées ...”

FRANCO : “C’est pour ça que je suis parti ... je pouvais plus sortir sans me faire insulter. Pourtant, au début, ils étaient tous contents parce que j’avais réussi à sauver les cloches ... Ils savaient pas encore que les corbeaux avaient souillé ma colombe ... Je le savais pas ... je la croyais en sécurité ... On m’a traité de lâche ... on m’a traité de fou ... Ce village est tellement plus beau depuis que tout le monde est parti.”³²⁴

³²² M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 180.

³²³ *Ibidem*, p. 167.

³²⁴ M. MICONE, *Migrances*, cit., p. 43-44.

L'intento di Franco e Maria è adesso quello di ricomporre nella memoria, seppur soltanto attraverso la forza dell'immaginazione, alcuni dolorosi eventi della propria esistenza passata; la donna desidererebbe cancellare dalla memoria il momento delle nozze, quando l'intera comunità li aveva ignorati e disprezzati, per sostituirlo, invece, con la seguente felice e allietante visione onirica: "Demain matin, je mettrai mon voile et ma robe blanche et tu me conduiras à l'église pour m'épouser de nouveau, maintenant qu'il n'y a plus personne pour se moquer de nous"³²⁵.

Il paese natale suscita ancora nella donna emozioni particolari, ma che tuttavia non possono colmare il vuoto che presto il figlio e il nipote lasceranno con la loro partenza. L'intenzione di Maria è dunque, a differenza, probabilmente, del marito, quella di ritornare in Québec, ma soltanto per riunire la famiglia. Nato da un matrimonio misto, Nino rappresenta dunque, come suggerisce anche Pierre L'Hérault, "la famille et la culture immigrée dans le nouvel espace"³²⁶, colui che rende quindi obbiettivamente impossibile il rientro al paese d'origine così come pure il suo oblio, in quanto figura che partecipa di entrambi i mondi e si situa penosamente nell'*entre deux*.

Anche in *La Espera ou L'attente* di Miguel Retamal, come già anticipato nel capitolo precedente, assistiamo al ritorno di Rosa e della figlioletta Matilda in Cile. Ma al contrario di quanto accade nell'opera miconiana, in questo caso il drammaturgo cileno non fornisce alcuna impressione o descrizione particolare sull'effetto che la terra d'origine suscita nella donna. Il lettore può soltanto comprendere, attraverso un dialogo tra la figlia, ormai ventenne, e il padre, la scelta della protagonista:

³²⁵ Ibidem, p. 44.

³²⁶ P. L'HERAULT, *L'intervention italo-québécoise dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois*, in C. FRATTA et É. NARDOUT-LAFARGE, *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, p. 197.

MATILDA: Elle dit qu'elle se sent trop seule là-bas. Elle n'a pas été capable de se réhabituer au Chili, ça fait qu'elle va revenir.³²⁷

Rosa, rientrata in patria con l'illusione di recuperare tutto ciò che ha perduto con l'esilio, ciò di cui ha nostalgia, non riesce, suo malgrado, a reintegrarsi nella comunità natale; la permanenza a Montréal ha operato nella sua psiche sottili trasformazioni che ora le impediscono di rigettare le basi per una nuova esistenza.

Nel solco di queste produzioni teatrali, si muove anche *Tu en reparleras ... et après* di Gloria Escomel. In una prigione di un paese immaginario – la drammaturga precisa, infatti, a tal proposito, che “le sadisme est international”³²⁸ –, tre detenuti si raccontano alcuni tragici episodi che hanno particolarmente segnato la loro esistenza: Édith, un'avvocatesa arrestata già da molti anni per aver “trop plaidé, dénoncé, menacé”³²⁹; Pablo, un anziano cantante popolare; e Daniel, un giovane giornalista giunto di recente al paese d'origine. Dalla cella accanto provengono le urla e i lamenti di una giovane donna maltrattata (che, a metà pièce, scopriremo essere la figlia di Pablo), confusi con le voci dei suoi torturatori.

La nostra analisi si soffermerà, più in particolare, sulla figura di Daniel, un sudamericano esiliatosi da qualche anno a Montréal. Costui, appena giunge all'aeroporto della sua città natale, viene fermato e imprigionato senza ragione da alcuni agenti: “À peine débarqué à l'aéroport, on regarde mes papiers, on me demande ce que je viens faire ici ... Je réponds la vérité: que je reviens passer mes vacances au pays natal”³³⁰. Il racconto dell'uomo suscita stupore nella sua compagna di cella, la quale non riesce a comprendere le ragioni dell'arresto:

³²⁷ M. RETAMAL, *La Espera ou L'attente*, cit., p. 85.

³²⁸ G. ESCOMEL, *Tu en reparleras ... et après*, cit., p. 11.

³²⁹ *Ibidem*, p. 49.

³³⁰ *Ibidem*, p. 17.

Édith: Et ton passeport? Tu es étranger ? Je ne croyais pas qu'on arrêtaient les étrangers ! Je ne te croyais pas étranger, pourtant ! On dirait que tu as l'accent d'ici, n'est-ce pas ? Tu n'est pas d'ici ?

Daniel: Oui, oui ... je te l'ai dit ... je suis né ici ... mais j'habite Montréal, maintenant j'ai un passeport canadien ... Mais mon lieu de naissance y est inscrit. [...] Moi, je revenais juste pour mes vacances. Quatre ans, que je n'étais pas revenu ! Et alors ... **(imitant une voix autoritaire)** : Vos papiers ! Journaliste ? Suivez-moi. Attendez ici. Embarquez-le! **(indigné)** Et hop! Au poste ! En prison ! Ils sont fous! Ils ont dû se tromper³³¹.

La donna, che durante la permanenza in carcere ha già assistito alla morte violenta di tre uomini, racconta al giovane giornalista, incredulo, la dura realtà di un paese in cui regna il dispotismo e una politica repressiva e autoritaria, nel quale le notizie sui giornali che possono compromettere la stabilità del regime sono proibite e censurate. Ella riferisce, poi, la triste sorte della famiglia di Pablo, ormai quasi del tutto sterminata dalle milizie del governo totalitario, come conferma lo stesso Pablo:

Pablo: Je n'avais qu'un seul chant, celui de liberté,

Mon fils avait le même et on me l'a tué.

Il est mort au soleil , il est mort dans une cave ...

Dans les cris et le sang³³²

A poco a poco Daniel scopre le atrocità che vengono compiute nel suo Paese e il ricordo ch'egli ne aveva conservato non ha più nulla di simile con la realtà. Egli non

³³¹ Ibidem, pp. 18-19.

³³² Ibidem, p. 28.

avrebbe mai potuto pensare che nella propria terra, “une si parfaite démocratie”³³³, potessero accadere episodi così lesivi della dignità personale. Decide allora, appena tornato in libertà nel paese d’accoglienza, di testimoniare e di diffondere, con la stesura “d’articles fumants”³³⁴, quanto ha avuto modo di assistere e di sperimentare personalmente. Ma, come osserva Daniel nella sua ultima battuta, e come preannunciava già il titolo dell’opera, la sua dichiarazione potrà servire a qualcosa?. “J’en parlerai ... et après?”³³⁵.

Possiamo dunque osservare come il migrante o l’esule che sceglie di far ritorno al paese ospite, rimane legato al suo paese di origine non tanto per quello che in effetti era, ma piuttosto per il ricordo che di esso conserva e alimenta. Un ricordo sfumato dalla nostalgia e dal rimpianto dell’abbandono, diventato, con il passare degli anni, sempre più struggente, ma ormai scarsamente conforme a una realtà che spesso nasconde, invece, problematiche profonde, oscure e complesse, difficili da superare.

³³³ Ibidem, p. 45.

³³⁴ Ibidem, p. 63.

³³⁵ Ibidem, p. 64.

Il dramma della *dépossession* e la conseguente distruzione dell'*indianità*

Se è vero che ogni popolo sente il bisogno di riscrivere la propria storia, ciò è tanto più vero per gli Amerindiani, sì che tale esigenza può costituire una utile indicazione metodologica per interpretare la loro cultura e per ricostruire il loro complesso e sofferto rapporto con quei colonizzatori europei, di origini diverse, insediatisi nelle Americhe nel corso dei secoli. A partire dagli anni Ottanta del Novecento, le *Premières Nations* iniziano ad avvertire fortemente questa necessità di riappropriarsi del proprio passato e di riscrivere una storia del Nord America, o, meglio, una propria storia, una auto-storia amerindiana, che si rifaccia maggiormente alle fonti autoctone. Come sottolinea Georges Émery Sioui nel saggio intitolato, per l'appunto, *Pour une autohistoire amérindienne*, notevoli sono le differenze tra l'identità europea e quella amerindiana; la prima, caratterizzata da una stratificazione di raffinata cultura razionalista e individualista, è volta, prevalentemente, al progresso scientifico e tecnologico; la seconda, al contrario, trae piuttosto ispirazione dal magismo, dall'idea del *Cercle sacré de la vie*, nel quale ciascun singolo elemento dell'universo evolve in armonia con gli altri, in profonda simbiosi con il territorio.

L'incontro tra la civiltà occidentale, giunta sulle sponde settentrionali del continente americano, e le tribù amerindiane è stato caratterizzato da continui processi di espropriazione territoriale, culturale e linguistica, suscitando, nelle popolazioni autoctone un profondo senso di frustrazione psico-fisica. La conquista europea si è rivelata, come sottolinea Fabio Galvano nel suo saggio *Indians. Storie di un popolo perduto*, "il più capillare e intenzionale genocidio della storia umana: [...] quattro secoli di battaglie, angherie, uccisioni immotivate, ma anche schiavitù [e] deportazioni di massa"³³⁶. Numerose sono state le popolazioni autoctone cancellate o confinate, verso la

³³⁶ F. GALVANO, *Indians. Storie di un popolo perduto*, Torino, Utet, 2006, p. X.

fine dell'Ottocento, nelle poco ospitali riserve, nelle quali la loro identità è stata soffocata segnando l'inizio di una vera e propria *disindianizzazione*. La privazione del territorio e il suo sfruttamento sono parallelamente accompagnati da ripetuti tentativi di assimilazione degli autoctoni da parte dei colonizzatori: l'opera di evangelizzazione e di alfabetizzazione portata avanti dai missionari, il veto a professare qualsiasi forma di credenza indiana, il processo di sedentarizzazione, il controllo assoluto dell'organizzazione politica, l'esclusione dal diritto al voto fino al 1969 e la pubblicazione, nello stesso anno, del *Livre Blanc*, con il quale il governo federale canadese aboliva lo Statuto d'Indiano, accorpendo così le *Premières Nations* alla popolazione Canadese, hanno infatti contribuito a indebolire le strutture sociali amerindiane e a obliterare il loro patrimonio culturale, linguistico³³⁷ e spirituale.

Malgrado i continui tentativi di assimilazione, le nazioni amerindiane hanno tentato tuttavia di resistere alla sopraffazione, opponendosi all'aggressione occidentale anche con una sempre crescente produzione artistico-letteraria. Come sostiene Diane Boudreau, infatti, "elles vont peut-être adopter de nouvelles valeurs linguistiques et culturelles, mais 'la conquête' ne les réduira pas au silence"³³⁸. Il ruolo dello scrittore amerindiano è allora quello di farsi portavoce del suo intero popolo, affinché si riappropri di quanto gli è stato sottratto dalla storia, attraverso la creazione di un immaginario, luogo fittizio di memoria e, nel contempo, di rifugio, che gli consenta di radicarsi nuovamente e di riconquistare un proprio spazio vitale, una propria specificità culturale. All'immagine dell'Autoctono, costruita secondo l'ottica dell'Altro (sia questi

³³⁷ Con l'imposizione del sistema scolastico euro-americano, le lingue autoctone sono state sistematicamente eliminate per dare spazio a una forma di educazione basata esclusivamente sul francese o l'inglese. Georges É Sioui, in un'intervista rilasciata a M. ANCELOVICI e a F. DUPUIS-DERI, pubblicata in *L'Archipel identitaire: recueils d'entretiens sur l'identité culturelle*, Montréal, Boréal, 1997, p. 104, fa tuttavia notare che nell'Università Saskatchewan Indian Federated College (unica istituzione amerindiana in Canada e nel mondo a essere esclusivamente amministrata da autoctoni), negli ultimi decenni vi è stato un ritorno allo studio delle lingue native al fine di perpetuare la loro esistenza: da ciò è stato rilevato che, delle cinquantadue lingue amerindiane presenti in Canada, soltanto tre sopravvivranno per un periodo di una o due generazioni, mentre le altre saranno definitivamente estinte.

³³⁸ D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., p. 69.

di origine quebecchese o europea), si sostituisce d'ora in poi l'autorappresentazione, la percezione cioè che l'Indiano ha di sé in un'autoreferenzialità ove trovano posto le opinioni nei confronti del colonizzatore, la rappresentazione del trauma socio-culturale subito e la volontà indomita di far ritorno alle proprie specifiche tradizioni. Ed è quanto viene rappresentato dalla maggior parte degli autori amerindiani analizzati nel nostro studio, i quali scelgono la drammaturgia come strumento di denuncia politica, di messa a nudo delle sofferte relazioni con la civiltà occidentale dominante, ripercorrendo il dramma dell'espropriazione territoriale e la conseguente perdita dell'indianità.

In *La conquête de Mexico*, Yves Sioui Durand, ispirandosi a *La historia general de las Cosas de Nueva España* (chiamato anche Codex de Florence in quanto casualmente rinvenuto, nell'Ottocento, in una biblioteca di Firenze, una vera e propria enciclopedia illustrata del mondo azteco redatta, tra il 1550 e il 1555, in dialetto nahua e diretta dal francescano Bernardino de Sahagun), ripercorre, in maniera originale, le tappe della prima colonizzazione del Sud America, avvalendosi direttamente delle testimonianze degli Indiani. Il drammaturgo mette in scena l'incontro tra il conquistatore Hernán Cortès e l'imperatore azteco Motecuhzoma, nonché la successiva distruzione del grande e potente impero di quest'ultimo, come riassume, nella prefazione all'opera, il celebre drammaturgo e regista, recentemente scomparso, Jean-Pierre Ronfard:

Dans ce spectacle, l'histoire et la mythologie sont au rendez-vous. En effet, c'est dans le cadre des dix-huit mois du calendrier aztèque et en animant les figures redoutables ou séduisantes des dieux aztèques qu'on tentera d'évoquer l'une des grandes énigmes de l'histoire humaine: comment un empire puissant, une structure sociale solidement établie, une civilisation d'un grand raffinement, une armée nombreuse et bien entraînée, comment tout cela, en quelques mois, a-t-il pu

s'effondrer sous les coups d'une poignée d'aventuriers, plus ou moins en rupture de ban avec leur propre nation?³³⁹

Questo testo teatrale, dagli accenti epici, come sottolinea lo stesso Yves Sioui Durand nell'introduzione, si presenta come “une œuvre essentielle, rare, la première ouverture en quelque sorte dans le milieu du théâtre professionnel québécois faite à un imaginaire purement amérindien”³⁴⁰. La pièce, che si svolge secondo il calendario azteco³⁴¹, si apre sullo sfondo della moderna Città del Messico, con la sua grande piazza di Mexico-Tenochtitlan e la fastosa cattedrale costruita dagli Spagnoli pochi anni dopo la conquista; una guida messicana, che, nel ruolo del *conteur*, illustra i luoghi storici della capitale ad alcuni turisti-spettatori, accompagna il lettore in un viaggio *à rebours* nel XVI secolo:

LE GUIDE MEXICAIN: Señores ! Señoras !

Bienvenidos a Mexico !

Welcome to Mexico !

Mexico est un pays indien!

Mexico est le cœur de l'Amérique

Vous êtes [...] au cœur de la ville sacrée de Tenochtitlan,

La capitale des Indiens.

C'est ici même que le conquistador

Hernán Cortés y los Espagnols ont conquis

Y mataron a los Indios.

C'est ici même que l'Hernán Cortés

³³⁹ Y. SIOUI DURAND, *La conquête de Mexico*, cit., p. 9.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 12.

³⁴¹ Ogni scena, porta, infatti come titolo il nome di uno dei diciotto mesi che compongono il calendario azteco.

Fit exécuter l'emperor Motecuhzoma

Et toute la noblesse mexicaine!³⁴²

In seguito a un'accurata descrizione della nascita dell'immaginario sudamericano, letta in chiave mitologica, assistiamo al racconto di una serie di premonizioni funeste, con le quali gli Aztechi vengono preavvertiti del prossimo declino del loro regno:

Avant que ne viennent les Espagnols,

dix ans auparavant, [des] présage[s] de malheur apparu[rent] :

[...] dans le ciel !

Comme une flamme, comme une lame de feu [...]

Seule, d'elle-même, elle se mit en feu, la maison du seigneur Huitzilopochtli !

[...] Un temple fut frappé par la foudre, par l'éclair !

[...] une comète tomba !

[...] l'eau se mit à bouillonner !

La terre tremblait ici à Mexico !

Les gens du peuple, nos familles moururent,

elles périrent en grand nombre !

Les maisons s'écroulèrent

dans le tonnerre du chaos!³⁴³

Gli Spagnoli sono dunque percepiti dagli indigeni come una catastrofe inevitabile, che porterà alla distruzione e al definitivo crollo dell'Impero, avvenuto poi nel 1521. Avvalendosi di potenti strumenti di guerra sconosciuti agli Indiani – “les Aztèques n'ont jamais vu de chevaux, ni de chiens armés, ni d'armes de métal, ni de trompettes à

³⁴² Ibidem, pp. 21-24.

³⁴³ Ibidem, pp. 56-57.

feu, ni d'arquebuses, ni de canons³⁴⁴—, i conquistatori si appropriarono del territorio sudamericano, e uccideranno l'imperatore Motecuhzoma malgrado questi, credendoli delle divinità, e identificando l'invasore spagnolo con il dio Quetzalcoatl (che una tradizione diceva essere scomparso molti secoli prima verso oriente preannunciando il suo ritorno), li abbia fastosamente accolti. Si inizia, così, la sottomissione del popolo messicano ai *conquistadores* di Cortès, la sua conversione forzata alla religione cristiana e il successivo sterminio degli eretici. La conquista del Messico alle soglie della modernità, prelude alle successive invasioni ad opera degli europei nelle Americhe, con la devastazione, ancora oggi in atto, di un immenso continente e la cancellazione di una cultura millenaria.

Da una lettura di lontani eventi condotta prevalentemente in chiave storiografica (non esente tuttavia, come abbiamo osservato, da echi di mitologia azteca), si passa, invece, in *Le Porteur des peines du monde*, a un'opera drammatica fondamentale ispirata dalle figure spirituali caratteristiche dell'universo amerindiano. Definito, nel prologo, *Drame-rituel*, quest'altra pièce di Yves Sioui Durand si compone di sette scene, i cui titoli alludono alle differenti tappe di un simbolico e rigeneratore viaggio iniziatico di purificazione e di salvezza dalla corruzione e dal dolore causato alle *Premières Nations* dalla brutalità dei colonizzatori occidentali a partire dalla Conquista coloniale fino all'odierna società dei consumi. Malgrado l'oppressione patita nei secoli, le comunità autoctone sono tuttavia riuscite a sopravvivere grazie al proprio orgoglio, al proprio coraggio e alla resistenza opposta, costantemente, all'assimilazione, come osserva il drammaturgo nella nota introduttiva alla pièce qui di seguito citata:

Que signifie notre survivance, notre résistance à l'assimilation, notre entêtement pour la survie de l'humanité ? Les Amérindiens sont aujourd'hui la voix ultime de

³⁴⁴ Ibidem, p. 115.

la terre ; ils témoignent dans leur chair, de la blessure écologique permanente de cette Terre. La perception de la totalité sacrée de la création est l'un des fondements de l'identité Amérindienne. [...] Le dialogue de l'homme et du monde fonde la connaissance et constitue la mémoire fidèle des choses. [...] Je pense que le temps est venu de ré-affirmer le lien essentiel que constitue notre spiritualité et de poser ouvertement notre survivance comme un vibrant témoignage d'espoir pour l'humanité.³⁴⁵

Ricca di elementi simbolici, mitici e magici, peculiari della cultura e dell'antica spiritualità amerindiana, la pièce si apre sull'immagine del tramonto di Soleil, “un homme vieux et fatigué [...] enfoncé, enseveli au plus profond de la nuit, luttant pour se purifier et se délivrer de ce qui le tue”³⁴⁶. Emblematica fonte quotidiana di luce e di vita, Soleil assume qui i tratti de *Le Portageur* (un semi-dio, come altri eroi degli antichi miti amerindiani), che porta sulle proprie spalle la tristezza e le sofferenze della comunità nativa schiacciata sotto il peso dell'oppressione bianca. Vecchio mascherato, metà uomo e metà uccello, il Porteur, dopo aver invitato il lettore a rivivere con lui la storia del proprio popolo, scompare dietro le montagne per raggiungere, spingendosi sulle due *roues-des-herbes-de-la-guérison*, le tenebre nel cuore della *Terre-du-rêve* (luogo sacro, nel quale gli antenati usavano sognare, guarire o comunicare con l'aldilà), la cui struttura è composta dalle semenze di quattro diverse piante tutte venerate dalla comunità degli Hurons-Wendats: il mais, la fava, il tabacco e la zucca. Il personaggio mitico del Porteur, dotato di poteri sovranaturali, constata il male, la decrepitezza della *Terre-Mère* e la morte dei suoi abitanti: “La Terre est une personne que l'on perce et viole en crachant dessous. Elle dit: qui m'a déchirée? De quel droit dis-tu que je

³⁴⁵ Y. SIOUI DURAND, *Le Porteur des peines du monde*, cit., pp. 12 e 15.

³⁴⁶ Ibidem, p. 19.

t'appartiens? Qui es-tu? Es-tu celui qui me blesse? Où sont mes enfants? La route du vent emporte leurs cendres”³⁴⁷.

La scomparsa preannunciata delle comunità autoctone si compie nelle due scene successive, dove in un tempo scandito dal rintocco funebre del campanile di una chiesa, si rievocano le vessazioni inflitte dal cristianesimo, principale motore della deculturazione degli amerindiani: una giovane indiana, protagonista della seconda scena (*La Parade funéraire*), accostata dal drammaturgo alla figura della Vergine Maria, stringe tra le braccia il corpo del figlioletto defunto e sotterra nelle viscere della terra una bambola di mais, simbolo dei bambini indiani che, all'epoca della colonizzazione, subirono gli abusi di molti religiosi. Una funebre aria cede poi il posto al subentrare di una martellante musica da discoteca, che accompagna l'ingresso del *Loup de la finance*, il ricco conquistatore dell'Ovest americano, lo sterminatore degli Indiani, una diabolica rappresentazione negativa dell'uomo bianco, dominato dalla sete del possesso, che corrompe il Porteur e lo spinge al tradimento di se stesso. Il *Loup de la finance* porta un cappello da cowboy in *paillettes* argentate e indossa pantaloni dalle cui tasche fuoriescono vistosamente delle banconote, emblema della fastosità e della ricchezza, ma anche del potere corruttore. Con prepotenza, costui caccia l'Amerindiano dalle sue terre, distruggendo tutto ciò che per secoli è stata la fonte di vita per il suo popolo:

Sors du ventre de la terre

Homme de maïs

Sors du ventre de la Terre

LA TERRE TOUTE ENTIÈRE

DÉSORMAIS M'APPARTIENT

ton destin tout entier

³⁴⁷ Ibidem, pp. 27-28.

m'appartient
Tu n'as plus de terre
tu n'as plus de nom
tu n'as plus rien
va-t-en ... va-t-en ...³⁴⁸

Allontanato dalla propria terra, privato della propria identità, il *Porteur des peines du monde* diviene la marionetta dell'uomo bianco, sconta la violenza dell'urbanizzazione e vive nel terrore della minaccia nucleare; egli, rappresentante dell'"indien-des-villes"³⁴⁹, si ritrova solo, sperduto, abbruttito dall'alcool, imprigionato dal "cercle de feu" dal quale non potrà più uscire. Stesosi dolorosamente al suolo, sul cuore della Madre Terra, il protagonista si prepara ora alla purificazione; egli rivela il contenuto del fardello che porta sulla schiena: "une momie", il suo doppio, destinato alla morte, ch'egli si appresta a porre sulla pira per essere arso. Inizia così il suo lento cammino verso la rinascita simbolica, attraverso il mondo dei sogni, con la mediazione del totem Papakuasik'w, "le maître des caribous", il quale incita il Porteur a ritrovare lo spirito e il coraggio in ciò che, nel corso dei secoli, ha principalmente contraddistinto la sua etnia: la pratica della caccia.

Un chasseur doit vivre comme un chasseur
il faut changer
les chasseurs sont des hommes très puissants
il y a un vrai chemin pour le rêve de l'indien.³⁵⁰

³⁴⁸ Ibidem, pp. 37-38.

³⁴⁹ Ibidem, p. 41.

³⁵⁰ Ibidem, p. 51.

Il protagonista intraprende allora, nella sesta scena, “Le Chemin des étoiles”, un nuovo viaggio che lo vede impegnato a trasportare, ancora una volta, sulle proprie spalle, uno scheletro, il suo doppio alienato, per ritornare lentamente alla vita. Dopo aver attraversato il grande serpente celeste, la Via Lattea, collegamento fra l’umano e il divino, accompagnato dal ritmo dei tamburi e dai canti indiani, egli rivela tutti i mali e i pericoli che minacciano il suo popolo e, come accade nel genere teatrale dell’*happening*, si rivolge “aux humains-du-bord-du-monde, aux spectateurs”³⁵¹, chiedendo il loro diretto intervento per poter terminare positivamente il proprio percorso iniziatico. La rinascita diventa, così, collettiva, e si fa simbolo della riconquista della libertà di tutte le comunità amerindiane. Nell’ultima scena, infatti, “l’homme-oiseau”, che si trasforma ora in “aigle-blanc” (emblema di una metamorfosi profonda, una sorta di *trait d’union* tra la coscienza umana e quella divina), affrancandosi dalla morte, rivolge un’invocazione al giorno nascente, affinché le comunità amerindiane possano guarire e rifiorire:

Ô GRAND AIGLE

maître de la vie et de la mort

pour la dernière fois

sur cette terre

il se peut

qu’une petite racine

de l’arbre sacré

vive encore

Ô GRAND AIGLE

que l’arbre sacré

³⁵¹ Ibidem, p. 56.

refleurisse
Écoute-moi
afin qu'il guérisse
dans le cercle sacré
de la délivrance
Ô GRAND AIGLE

FAIS QUE MON PEUPLE VIVE.³⁵²

Come si è osservato, il personaggio mitico del Porteur/Portageur gioca all'interno dell'opera un duplice ruolo: egli è il rappresentante della Terra autoctona e, nel contempo, il portavoce del popolo amerindiano. È colui cui è dato assicurare l'equilibrio tra il passato, il presente e il futuro, tra i vivi e i morti, tra l'individuo e l'ambiente che lo circonda, al fine di ristabilire e mantenere l'armonia del mondo. "L'homme-oiseau", accollandosi il peso delle sofferenze della comunità, non agisce, dunque, solo per sé, ma per l'intera collettività. "Portageur", infatti, è un termine tipicamente quebecchese usato, come recita il *Dictionnaire de la langue québécoise*³⁵³, per designare un "homme qui portage": un individuo, in genere cacciatore o nomade, che nel passato era uso risalire il corso dei fiumi "en prenant le portage"³⁵⁴ (la canoa e i bagagli) sulla propria schiena. Il Portageur è allora, simbolicamente, colui che, come il Messia, offrendosi in sacrificio e "en partageant" le sofferenze con il suo popolo, porterà sulla Terra la bontà, la pace e la giustizia.

³⁵² Ibidem, pp. 59-60.

³⁵³ L. BERGERON, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, Typo, 1997, p. 384.

³⁵⁴ Cfr. P. DESRUISSEAU, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal, Hurtubise, 2003, p. 330, nel quale il termine "portage" è così definito: "Prendre le portage. Emprunter un chemin, un sentier (de contournement). Évocation des sentiers de portage d'autrefois, alors qu'on contournait, en portant le canot et les bagages, les obstacles encombrant les voies de navigation".

Il tema del recupero della spiritualità appare centrale anche in *Iwouskéa et Tawiskaron*³⁵⁵ (breve racconto mitico sulla creazione del mondo secondo le credenze cosmogoniche degli Huroni-Irochesi), nel quale Yves Sioui Durand stigmatizza, ancora una volta, attraverso i due protagonisti dell'opera, i guasti prodotti dalla società occidentale moderna. I due diversi gemelli, Iwouskéa e Tawiskaron, nati dalla figlia di Aataentsic, figura leggendaria che, secondo i Wendats, giunse dal cielo sul dorso della Grande Tartaruga per dare vita all'umanità, si distinguono l'uno dall'altro per l'ineguale carattere: il primo, estremamente buono e generoso, raffigura la trasmissione della memoria dei primi abitanti, e il loro profondo legame con la Madre Terra; la sua presenza facilita, infatti, la nascita di alberi robusti e rigogliosi, indispensabili al rimboschimento delle foreste; il secondo, invece, forte e meschino, intento ad ammaestrare "bêtes féroces"³⁵⁶, è piuttosto il simbolo del progresso tecnologico e del degrado ambientale: "attelé comme un cheval-d'affaire", costui "laboure du matin au soir ... au volant de sa BMW 528i, toute équipée, une main sur le volant, l'autre accrochée au téléphone cellulaire-Fax brûlant ... AN 2000! Rendement maximum!"³⁵⁷.

I fratelli incarnano, simbolicamente, aspetti diversi e contrapposti della società: il divino e il materiale, il naturale e l'artificiale, il pacifico e il bellicoso, in una visione manichea. Iwouskéa, "l'esprit de cette terre", è deciso a riscattare la propria comunità da troppo tempo "emmurée dans la violence du silence"³⁵⁸. Come in *Le Porteur des peines du monde*, anche in quest'opera emerge la necessità di una morte allegorica della propria etnia, affinché essa possa poi rinascere e riallacciare, mediante rituali spirituali, i legami con la tradizione, i soli che possono restituire agli Amerindiani la consapevolezza di un'identità culturale ricca di valori:

³⁵⁵ Texte collectif dirigé par Y. SIOUI DURAND, *Iwouskéa et Tawiskaron*, opera inedita depositata al Cead, 1999, 24 p. Essa costituisce l'inaugurazione di una trilogia che verte sul quesito: "Qu'est-ce qu'être Amérindien en l'an 2000?".

³⁵⁶ Ibidem, p. 16.

³⁵⁷ Ibidem, p. 21.

³⁵⁸ Ibidem, p. 22.

je suis ce que je suis
un homme libre, debout
qui résiste à la pauvreté de l'ESPRIT
comme à la guerre, il n'y a pas le choix
il faut mourir pour vivre.³⁵⁹

Tra i due fratelli si scatena allora un violento scontro, che termina con la tragica morte di Tawiskaron. Malgrado la finale vittoria del bene sul male, e il ritorno ai valori più profondi delle comunità autoctone, l'aggressivo Tawiskaron asserisce, poco prima di morire, che le sofferenze e le lotte fratricide non potranno mai essere completamente e definitivamente evitate e che persisteranno nei secoli a venire, mettendo così in luce il lato oscuro e violento dell'esistenza:

Sachez que je reviendrai toujours parmi vous où que vous soyez!
Je suis la difficulté de toute vie
Je suis TAWISKARON, l'homme de pierre.³⁶⁰

Sulla scia delle precedenti opere si situa anche la pièce *Le compte aux enfants* di Georges Émery Sioui, nella quale l'espropriazione territoriale amerindiana e la lenta agonia delle comunità autoctone, vengono rappresentate attraverso la contrapposizione di personaggi simbolici, che incarnano le *Premières Nations* e la civiltà moderna contemporanea. Bill Dollar, che, come abbiamo visto precedentemente, è l'emblema "de la pensée déresponsabilisée"³⁶¹, depaupera la *Terre-Mère*, (impersonata qui da sua

³⁵⁹ Ibidem, p. 23.

³⁶⁰ Idem.

³⁶¹ G. É. SIOUI, *Le compte aux enfants*, cit., p. III.

moglie Ata), sterminandone la fauna, inquinandone i fiumi, disboscandone le foreste, per favorire e incentivare lo sviluppo delle alte tecnologie:

En quelques courtes années, j'ai développé la moitié du pays. J'ai fait place à la colonisation ... J'ai ouvert le nord. Au diable les caribous ! Moi je vis pour les gens ! Ma propre femme ne me comprend pas ... Elle retourne mes enfants contre moi ... Bande de primitifs ignorants !³⁶²

La Terra è, ormai, gravemente malata; i Bianchi, che hanno spesso considerato gli autoctoni esclusivamente dei selvaggi da convertire al consumismo, hanno devastato il loro territorio e li hanno forzati alla migrazione:

Il n'y a pas longtemps
Nous étions nombreux, libres et heureux.
Des gens sont venus, qui ont demandé beaucoup ;
Nous avons beaucoup donné,
Puis ils nous ont chassés
De toutes nos contrées ;
Le temps est arrivé :
Les enfants doivent sauver leur mère³⁶³.

La pièce è composta da quattro atti, così come quattro sono le parti che formano il *Cercle Sacré de la vie*, una particolare concezione che si oppone, come sottolinea l'autore in *Pour une autohistoire amérindienne*, a quella "évolutionniste du monde selon laquelle les êtres sont inégaux, souvent méconnus, constamment bousculés et

³⁶² Ibidem, p. 4.

³⁶³ Ibidem, p. 9.

remplacés par d'autres qui semblent adaptés à l' 'évolution' ”³⁶⁴. Il numero quattro, come vedremo più avanti, ricorda altresì le quattro stagioni, i quattro punti cardinali, le quattro razze dell'umanità, raffigurate qui dai quattro ragazzini che difendono la madre e la terra; l'alternarsi delle stagioni è ritmato da canti e balli che rievocano i principali archetipi delle comunità amerindiane, “la terre, la lumière, l'eau et l'air”, che si contrappongono agli elementi superflui, meschini e materiali sui quali riposa, invece, la civiltà moderna – “l'argent, la pollution, les bouteilles et le papier” –.

Georges Émery Sioui mette in scena la realtà della *dépossession* in una pièce che propone due visioni completamente differenti dell'universo: da un lato, quella della civiltà occidentale, con il suo stile di vita basato per lo più sullo sfruttamento indiscriminato delle risorse locali a fini industriali e di lucro; dall'altro, quella del mondo aurorale, incarnato dai bambini. Principali vittime di un sistema corrotto e degradante, i bambini, sebbene impossibilitati a perpetuare la memoria e le tradizioni degli antenati, riescono tuttavia a sopravvivere grazie alla propria forza interiore e al profondo amore che nutrono per la natura: “vos talents” – come sostiene la madre Ata – “valent mieux que les plus riches trésors”³⁶⁵.

La punizione a cui è sottoposto il padre nell'epilogo dell'opera, rappresenta, in realtà, un'auto-confessione e un'auto-condanna dei Bianchi; il giudice che condanna Bill Dollar, simboleggia, verisimilmente, la coscienza della società occidentale che prende finalmente atto delle proprie colpe, e che riconosce, ora, all'Amerindiano, tutti quei diritti che per secoli gli ha negato. Quest'ultimo riottiene così la piena sovranità sui propri territori e può reinstaurarvi il culto dell'armonia e dell'equilibrio universale, quali elementi principali di un'antica tradizione:

³⁶⁴ G. É. SIOUI, *Pour une autohistoire amérindienne*, cit., p. 3.

³⁶⁵ G. É. SIOUI, *Le compte aux enfants*, cit., p. 5.

LE JUGE: Nous tous, ici présents, devons nous préparer à un changement abrupt qui amènera un nouvel esprit à bord de notre navire. Des changements très profonds dans nos attitudes suivront, je l'espère, ce procès. Monsieur, vos enfants et leur Mère sont institués propriétaires de ce que vous leur avez dérobé. Je les déclare indépendants de vous. Ils sont maintenant libres de se gouverner comme bon ils l'entendent.³⁶⁶

A differenza di quanto accade nelle opere teatrali finora analizzate, in *Il n'y a plus d'Indiens*, di Bernard Assiniwi, il potere politico e finanziario dei Bianchi penetra nell'universo amerindiano attraverso l'inganno. Paul Wagush, tesoriere e gerente dell'amministrazione della riserva, si lascia corrompere dal denaro offertogli dalla compagnia mineraria Gold Prospecting affinché taccia sulla falsità di certa documentazione. Il giovane, che ha vissuto per alcuni anni in città, conoscendo l'agiatezza, crede che la costruzione dello stabilimento nella riserva possa creare nuovi posti di lavoro riducendo così il tasso di disoccupazione.

Il tradimento di Paul, svelato da Marie-Rose Canot (donna che nell'antefatto aveva scelto di tornare a vivere in territorio amerindiano per dedicarsi attivamente alla caccia delle pellicce), durante una riunione del *Conseil de la bande*, provocherà, all'interno della comunità, una netta contrapposizione tra Tradizionalisti e Modernisti. I primi, guidati dal conservatore Fred Pezindawatch, tenteranno, invano, di difendere il territorio, "dernier bastion de [leur] culture"³⁶⁷, barricando la strada nazionale per "ne pas laisser passer les étrangers", affinché la loro riserva non si trasformi in "une propriété commerciale!"³⁶⁸. Tuttavia, come dice Fred in una sua confessione rilasciata poco tempo prima di togliersi la vita, la perdita maggiore per la comunità autoctona non è a livello territoriale, quanto piuttosto a livello identitario: "Les Indiens sont des gens

³⁶⁶ Ibidem, p. 25.

³⁶⁷ B. ASSINIWI, *Il n'y a plus d'Indiens*, cit., p. 52.

³⁶⁸ Ibidem, p. 37.

comme les autres mais qui ont perdu la fierté d'être Indiens, ce qui fait d'eux des habitants comme tous les autres de ce pays-ci. Pas pire, mais pas meilleurs non plus"³⁶⁹. La corruzione, alimentata nella riserva per favorire l'affermazione dell'ideologia e dello stile di vita della società dominante, distrugge l'indianità, l'insieme dei valori e delle norme comportamentali che, per secoli, hanno guidato i nativi d'America. La tragica scomparsa del capo della riserva prefigura l'inquietante destino dell'intero popolo amerindiano votato all'estinzione, la cui identità è divenuta debolissima, assiduamente minacciata dalla presenza e dalle pressioni del bianco. Il messaggio del drammaturgo è allora trasparente, come sottolinea Anna Paola Mossetto in uno studio dedicato al teatro autoctono, "stigmatisant une situation qui a toute l'apparence de ne pas offrir d'issue si ce n'est dans la tragédie"³⁷⁰. Allo chef Fred, tradito e privato del proprio carisma, non resta che la morte.

Alcuni tratti del personaggio di Paul Wagush sono riscontrabili anche in Claudius, una delle figure centrali di *Hamlet le Malécite*³⁷¹, trasposizione dell'opera Shakespeariana, composta da Yves Sioui Durand e Jean-Frédéric Messier. Nella Montréal urbana del XXI secolo, Dave, un giovane meticcio di origini malécites alla ricerca della propria identità, ottiene la possibilità di interpretare Hamlet dinanzi alla propria comunità³⁷²: è un ruolo a lui caro in quanto gli consente di rivelare, sulla scia del principe di Elsinor, la corruzione e lo squallore del proprio villaggio. In linea con il procedimento drammatico della *mise en abyme* (di cui si avvale anche il drammaturgo inglese nella sua tragedia omonima), lo spettacolo teatrale contiene, al suo interno, l'allestimento di un'altra rappresentazione, che della prima riprende forma e contenuto:

³⁶⁹ Ibidem, p. 50.

³⁷⁰ A.P. MOSSETTO, *De feu l'indien à l'indien de feu. Mort et renaissance dans la dramaturgie amérindienne contemporaine*, in MOSSETTO Anna Paola, (sous la direction de), *Paroles et images amérindiennes du Québec*, Actes du Séminaire international du CISQ à Bologne (2-3 décembre 2004), Bologna, Pendragon, 2005, pp. 139-140.

³⁷¹ Y. SIOUI DURAND et J.-F. MESSIER, *Hamlet le Malécite*, 2006, opera inedita. (Prima versione 2004).

³⁷² La vicenda rappresentata trae ispirazione da un incontro avvenuto tra Dave Jenniss, attore di origine malécite, e Yves Sioui Durand, durante il quale il giovane rivela al drammaturgo il desiderio di interpretare un personaggio di Shakespeare.

Dave, legato sentimentalmente a Ophélie – che morirà suicida –, deve resistere alla contesa del geloso Laerte, fratello della fanciulla, e alle crudeltà di Claudius, il capo della riserva. Quest'ultimo, patrigno del protagonista, approfitta della propria posizione politica e sociale per trarre vantaggi personali a danno della collettività: la sua intenzione è infatti quella di creare nella riserva un centro turistico e di avviare un attivo e fiorente commercio con la Francia vendendo l'acqua delle *Premières Nations*.

Il proposito sociale della pièce appare chiaro: in un momento in cui gli ideali vanno perdendo consistenza, sopraffatti da modelli sempre più consumistici e privi di reale valenza, la drammaturgia può risvegliare le menti e gli animi, tener vigili le coscienze, divenendo uno strumento di denuncia. *Hamlet le Malécite* vuole dunque indicare alla nazione amerindiana una possibile via di salvezza che passi attraverso il recupero dei valori morali e spirituali della sua cultura millenaria. Come è infatti sottolineato dallo stesso Yves Sioui Durand, nel programma dello spettacolo svoltosi nel giugno 2004:

Nous avons choisi de nous approprier l'argument de *Hamlet* de Shakespeare en le détournant au sein des codes identitaires et spirituels autochtones. Dave veut jouer Hamlet et pour lui c'est une question de vie et de mort. Il lutte en nous plaçant devant son déchirement ; c'est sa façon de résister à l'écroulement d'un monde factice et c'est pour cela qu'il veut faire du théâtre. [...] *Hamlet le Malécite* vient montrer la déchirure d'une société où l'absence d'art, de liberté de parole et l'incapacité de se rêver tel que l'on est au-delà du mensonge collectif, traduisent le déracinement grandissant au sein d'une culture sans éthique en plongée dans l'amnésie de sa propre origine. L'asphyxie culturelle est une mort lente que ponctue le suicide. [...] Dans cet exercice où l'esthétique est ancrée à la fois dans la tradition et la

modernité, nous poursuivons notre démarche de transmission d'une mémoire, d'un art qui questionne : qui sommes-nous ? Que sommes-nous devenus ?³⁷³

Se la constatazione, totalmente negativa, espressa dal titolo della pièce di Bernard Assiniwi testimonia l'inesorabile estinzione di gran parte delle popolazioni autoctone, è possibile tuttavia rilevare, nelle opere degli amerindiani, la ferma intenzione di esorcizzare le conseguenze della *dépossession* e di riconquistare la propria indianità attraverso un ritorno all'essenza e una rivalutazione degli antichi riti e miti. La drammaturgia amerindiana diviene allora un preciso atto di accusa e manifesta, al tempo stesso, una speranza, una volontà di sopravvivenza che si esprime prendendo coscienza della possibilità del recupero di un passato, atemporale e totemico, non ancora del tutto distrutto dalla violenza della storia.

³⁷³ “Mot du directeur artistique”, programme d'*Hamlet le Malécite*.

Terzo capitolo

La memoria fra prigione e affrancamento

I mostri della guerra fra follia e morte

“Oublie [...] Ici la guerre ne nous rattrapera pas”. Je répons: “Elle nous rattrapera. La terre est blessée par un loup rouge qui la dévore”.³⁷⁴

Uno dei temi ricorrenti nella drammaturgia attuale, quebecchese ed europea, è quello della guerra: i quebecchesi, come mette in risalto anche Diane Godin in un articolo, 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.³⁷⁵ 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 il 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

³⁷⁴ W. MOUAWAD, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003, p. 35.

³⁷⁵ Per un approfondimento dell'argomento si suggerisce la lettura dell'articolo di D. Godin, *La guerre et nous. Tragédies récentes*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 94, mars 2000, pp. 92-99.

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 politique.”³⁷⁶

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”³⁷⁷.

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 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 normale esistenza 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*³⁷⁸ 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*

³⁷⁶ D. LESCOT, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, coll. “Penser le théâtre”, 2001, p. 10.

³⁷⁷ Ibidem, p. 228.

³⁷⁸ A. FARHOUD, *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur, 1997.

patience vuol essere la testimonianza delle numerose vittime del conflitto in Libano o “dans [...] n’importe quel pays”³⁷⁹:

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 mort.³⁸⁰

La pièce è interamente ambientata in un’unica sala al fondo della quale vi è un mappamondo, “[qui] recouvre tout le fond de la scène”, sul quale sono posti una dozzina di cassette “placés aux endroits où il y a des guerres dans le monde”³⁸¹, 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 una identità migrante complessa, è oggi una scrittrice di successo,³⁸² che tenta di testimoniare, attraverso il romanzo che sta componendo, l’orrore della guerra che per lunghi anni ha tormentato e sconvolto il proprio paese d’origine. Ella porta ogni giorno sulla propria coscienza un profondo senso di colpevolezza nei confronti della propria terra natale, terra di cui possiede ormai solo un lontano e sfumato 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

³⁷⁹ Ibidem, p. 11.

³⁸⁰ Ibidem, p. 9.

³⁸¹ Ibidem, p. 11.

³⁸² Come sottolinea Monique/Kaokab: “Les droits d’un seul de mes livres feraient vivre au moins trois villages d’Afrique ou d’Asie”. Ibidem, p. 23.

“un tout petit espace vide délimité par la lumière seulement”³⁸³, 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. De 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”³⁸⁴), 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. Ella 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. Essa 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 è, inoltre, come vedremo anche in uno dei prossimi capitoli, l'artificio dell'eternità, il mezzo per lasciare ai posteri duraturo ricordo di sé, aggirando così, in qualche modo, la morte. Per la donna essa rappresenta allora 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. Costei 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. Mariam 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:

³⁸³ Idem.

³⁸⁴ Ibidem, p. 31.

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?³⁸⁵

La Mère riesce a trasmettere il proprio smarrimento con 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”³⁸⁶ –, mentre Monique/Kaokab, sorta di alter ego della Farhoud, scrive 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 !³⁸⁷

Tra Samira e le due cugine vi è ormai come una muraglia insormontabile, quella 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 arrivais à faire revivre les

³⁸⁵ Ibidem, p. 20

³⁸⁶ Ibidem, p. 25.

³⁸⁷ Ibidem, pp. 40-41.

yeux de Samira, ne serait-ce qu'une minute³⁸⁸. [...] tout ce que je te demande, c'est de raconter. [...] Raconte la vie de Samira !"³⁸⁹. Monique/Kaokab racconta allora, seppur con grande fatica, come Samira ha scelto la propria morte dopo aver assistito a quella della cara 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 mienne.³⁹⁰

Tuttavia, le due cugine non arriveranno mai a superare il trauma per l'assenza della fanciulla. Esse, pur appartenendo alla stessa famiglia e vantando un'origine comune, sembrano restare separate l'una dall'altra, incapaci di vivere empaticamente l'amarrezza 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"³⁹¹, 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

³⁸⁸ Ibidem, p. 37.

³⁸⁹ Ibidem, p. 59.

³⁹⁰ Ibidem, p. 69.

³⁹¹ Ibidem, p. 75.

instant ... Ne pas nous laisser noyer ... Rentrer dedans et en sortir ... vivants...
Écrire ... pendant que je suis encore vivante³⁹²

Nel solco della precedente opera si presenta anche *Apatride*³⁹³, pièce che Abla Farhoud dedica “à la mémoire de toutes ces années de guerre vécues par [s]on pays d'enfance, le Liban”³⁹⁴. In un Paese, “où il y a eu guerre et destruction”³⁹⁵, Walid e Sawda si rincontrano dopo quarant'anni di esilio e rivivono il loro amore, quel forte sentimento 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 sauvages.”³⁹⁶ 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:

³⁹² Ibidem, p. 76.

³⁹³ A. FARHOUD, *Apatride*, opera inedita. Prima versione 1992; seconda versione, 5 giugno 1999. Per il nostro lavoro è stata consultata la versione più recente.

³⁹⁴ Ibidem, p. 2.

³⁹⁵ Idem.

³⁹⁶ Idem.

SOLDATS: (*en russe*) Astarojzno, zdies miny! Prajezjajtie bystrieje! [...] Êtes vous sourds ? Rentrez dans vos voitures. Hey ! les touristes, get in your car !³⁹⁷

SOLDAT: (*en arabe*) Kamm marra banna n'oul zeit chi. Fouto bi sayarat. [...] ³⁹⁸

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 aussi.”³⁹⁹

Oltre che una pièce sul tema della guerra e sulla morte di giovani innocenti, *Apatride* mette in scena una delicata storia d'amore, mai interrottasi nonostante anni di separazione. Traspare l'intento della drammaturga di dare un esempio di come sia possibile superare positivamente le difficoltà e 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 noces chez les Cromagnons*⁴⁰⁰, pièce ambientata in un paese dilaniato da un conflitto, che sembra non aver mai fine, una sorta di valle di lacrime e di sofferenze che nessuna distrazione può attenuare, nemmeno l'impegno per la preparazione di un banchetto nuziale del quale si è fatta carico la

³⁹⁷ Ibidem, p. 13.

³⁹⁸ Ibidem, p. 25.

³⁹⁹ Ibidem, p. 22.

⁴⁰⁰ W. MOUAWAD, *Journée de noces chez les Cromagnons*, opera inedita, 1992.

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!”⁴⁰¹.

Nazha, nonostante sia consapevole della sofferenza della figlia, ritiene tuttavia che, “dans un pays en guerre”⁴⁰², 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 angoscienti 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! Berdawné 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

⁴⁰¹ Ibidem, p. 4.

⁴⁰² Ibidem, p. 9.

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 ! ”⁴⁰³.

La violenza che turba i sogni di Nelly è inevitabile, perché trae diretto 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 di giorno in giorno sempre più difficile. Offrire ai giovani un futuro sereno e rassicurante pare pressoché impossibile, come commenta il diciassettenne Neel, il figlio minore di Nazha, il quale vorrebbe “jouer avec [s]es copains”⁴⁰⁴ anziché trascorrere intere giornate rinchiuso in casa per sfuggire alle violenze dei soldati, tentando di combattere la noia con l'indovinare in quale quartiere della città è appena scoppiata l'ultima bomba. Mentre la sorella Nelly, ossessivamente, chiede ai genitori “Quand est-ce qu'on ira manger du knifeh à Verdami?”, ricordando uno dei più lieti momenti della propria infanzia trascorsi con la famiglia in riva al mare, Neel, al contrario, non possiede alcun ricordo gioioso; la sua memoria è costituita soltanto di crudeli ed efferate immagini, che confermano, ancora una volta, ch'egli è “un enfant de la guerre” e che, costretto a crescere troppo in fretta, non ha più “le droit de [s]e souvenir de ce qui s'est passé avant”⁴⁰⁵.

Nel corso dei preparativi per la cerimonia, la famiglia Cromagnons vive sotto i continui bombardamenti: sinistri e rumorosi aerei sovrastano il cielo, sganciando ordigni che esplodono facendo tremare i vetri delle finestre; 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 prima vista può sembrare banale, acquista tuttavia un senso nel contesto della guerra:

⁴⁰³ Ibidem, p. 13.

⁴⁰⁴ Ibidem, p. 6.

⁴⁰⁵ Ibidem, p. 30.

“On va faire sauter les pommes de terre” dice la donna al figlio Neel durante l’allestimento del pranzo nuziale. Tale affermazione 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 !

SOUHAYLA : Des soldats sont là ! Ils abattent les enfants qui tentent de sortir des flammes !⁴⁰⁶

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 !⁴⁰⁷

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

⁴⁰⁶ Ibidem, p. 13.

⁴⁰⁷ Ibidem, p. 16.

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"⁴⁰⁸. 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"⁴⁰⁹ –.

Il tema della guerra è ampiamente trattato anche in *Littoral*⁴¹⁰, 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 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.

⁴⁰⁸ Ibidem, p. 38.

⁴⁰⁹ Ibidem, pp. 39-40.

⁴¹⁰ W. MOUAWAD, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999.

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 dépouille.⁴¹¹

⁴¹¹ Ibidem, p. 65.

Il vecchio saggio percepisce da lontano l'arrivo di Wilfrid, “[le] marcheur” e “voyageur perdu”⁴¹², 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.”⁴¹³ [...] le miracle est arrivé.”⁴¹⁴ Il ragazzo fa dunque ingresso nel villaggio avvolto come da un’aura di santità e di mistero ; egli è, secondo il vegliardo, 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”⁴¹⁵, 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 vers.⁴¹⁶

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

⁴¹² Idem.

⁴¹³ Ibidem, p. 68.

⁴¹⁴ Ibidem, p. 73.

⁴¹⁵ Ibidem, p. 69.

⁴¹⁶ Ibidem, p. 68.

[...] qui provoque à l'arrêt et à la réflexion"⁴¹⁷, 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 histoires. Des histoires telles qu'ils seront bien obligés de nous arracher le visage ou de venir avec nous !"⁴¹⁸

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"⁴¹⁹. 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

⁴¹⁷ J. CHEVALIER et A. GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982, p. 172.

⁴¹⁸ W. MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 84.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 70.

que je joue avec mon violon, les phrases que je hurle se perdent dans la nuit,
toujours. Jamais de réponse, jamais !⁴²⁰

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"⁴²¹ con la presenza del defunto, di danzare e brindare con lui nel banchetto, al quale stanno prendendo parte commensali che fingono di allietarsi di fronte agli squallidi episodi narrati dal padrone di casa⁴²². 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 eventi 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!"⁴²³ –, la casa di Hakim è, al contrario, il tempio della festa e della perversione.

Costernati, Wilfrid e Simone si rimettono in cammino stimolati 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,

⁴²⁰ Ibidem, p. 72.

⁴²¹ Ibidem, p. 80.

⁴²² Hakim arriva addirittura a raccontare con tono beffardo una delle sue prestazioni sessuali extraconiugali di fronte alla propria consorte.

⁴²³ W. MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 98.

“l’autre”, ovverosia altri giovani testimoni della guerra civile: Amé, Sabbé e Massi, tre personaggi che vivono, come vedremo tra poco, un particolare trauma legato alla figura paterna. Essi iniziano, uno ad uno, a raccontare le proprie esperienze immaginando di avere di fronte a sé un pubblico.

Il primo, Amé, ha partecipato attivamente al conflitto seminando 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 là encore je n’ai rien vu, rien reconnu. J’ai jeté son corps et je suis parti”⁴²⁴. 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 nella 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: “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 miracles.”⁴²⁵ 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, come vedremo in uno dei prossimi capitoli, del sacrificio eucaristico e della condivisione delle pene.

⁴²⁴ Ibidem, p. 95.

⁴²⁵ Ibidem, p. 86.

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.”⁴²⁶. Scrivendo poi su alcuni sassi i nomi dei propri rispettivi padri, essi doneranno loro, attraverso la sepoltura di quello di Wilfrid, l’estremo saluto.

Nel corso del lungo cammino i giovani incontrano, infine, Joséphine, un’altra orfana di guerra, che ha perso la propria casa in un incendio appiccato dalle milizie. Costei, 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 mémoire.⁴²⁷

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.”⁴²⁸. La fanciulla raccoglie i nomi degli scomparsi e li affida alla propria memoria dal momento che mancano 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.”⁴²⁹

⁴²⁶ Ibidem, p. 108.

⁴²⁷ Ibidem, pp. 105-106.

⁴²⁸ Ibidem, p. 107.

⁴²⁹ Ibidem, p. 115.

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 ch'ella intrattiene col 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.”⁴³⁰ Soprannominata da Ulrich “bonne route, Antigone”⁴³¹, ella 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”⁴³².

Il padre di Wilfrid riesce così a riallacciare, immerso nella propria terra d'origine, quel legame col 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 grande.⁴³³

⁴³⁰ Ibidem, p. 123.

⁴³¹ Ibidem, p. 155.

⁴³² Ibidem, p. 134.

⁴³³ Ibidem, p. 125.

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,
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 [...] ⁴³⁴.

Tuttavia, “emmerrer le père” sottende anche, come osserveremo più avanti, 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

⁴³⁴ Ibidem, p. 126.

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.⁴³⁵

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”⁴³⁶ –, anche *Incendies*⁴³⁷, altra opera di Wajdi Mouawad, termina con la discesa “Au creux même de l'océan”⁴³⁸, 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 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”⁴³⁹. 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”⁴⁴⁰; sarà compito dei ragazzi scoprire di cosa si tratta. Simon e Jeanne ricevono così l'incarico di capire ciò

⁴³⁵ Ibidem, p. 127.

⁴³⁶ Ibidem, p. 135.

⁴³⁷ W. MOUAWAD, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.

⁴³⁸ Ibidem, p. 92.

⁴³⁹ Ibidem, p. 6.

⁴⁴⁰ Ibidem, p. 14.

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. A tal fine, Jeanne riceve una lettera da consegnare al padre, mentre Simon un'altra da consegnare al fratello. Quando le lettere giungeranno a destinazione, i gemelli riceveranno un'altra lettera e "le silence sera brisé. Et une pierre pourra alors être posée sur [la] tombe [de leur mère]"⁴⁴¹. 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 Nihid, loro fratello.

Nawal, che ha passato gli ultimi dieci anni ad assistere a dei "procès sans fin de tordus, de vicieux et d'assassins de tous genres"⁴⁴² 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, stimolata 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."⁴⁴³ 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."⁴⁴⁴

Giunta al villaggio natale, la fanciulla apprende finalmente la triste "legende"⁴⁴⁵ dei due amanti adolescenti Nawal e Wahab; alla prima, 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

⁴⁴¹ Idem.

⁴⁴² Ibidem, p. 17.

⁴⁴³ Ibidem, p. 37.

⁴⁴⁴ Ibidem, p. 49.

⁴⁴⁵ Ibidem, p. 52.

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”⁴⁴⁶, 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 eu les grands massacres dans les camps de réfugiés de Kfar Riad et Kfar Matra”⁴⁴⁷, e trasformata, nel 2000, in un noto museo, Jeanne viene a sapere del segreto che si cela dietro “la veste en toile bleue”⁴⁴⁸ (consegnatale dal notaio assieme alla lettera), appartenuta alla detenuta numero 72, soprannominata “la femme qui chante”: “Détenue pendant cinq ans. Quand les autres se faisaient torturer, elle chantait.”⁴⁴⁹ 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 così, 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”⁴⁵⁰ (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”⁴⁵¹:

⁴⁴⁶ Ibidem, p. 60.

⁴⁴⁷ Ibidem, p. 56.

⁴⁴⁸ Ibidem, p. 13.

⁴⁴⁹ Ibidem, p. 56.

⁴⁵⁰ Ibidem, p. 13.

⁴⁵¹ Ibidem, p. 81.

CHAMSEDDINE: Et maintenant, Sarwane⁴⁵², 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. [...] 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 torture.⁴⁵³

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 sœur.⁴⁵⁴

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 evoca 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"?⁴⁵⁵ si chiede Sawda, la donna che ha accompagnato Nawal nel suo viaggio alla ricerca del

⁴⁵² Vero nome di Simon.

⁴⁵³ Ibidem, p. 83.

⁴⁵⁴ Ibidem, p. 84.

⁴⁵⁵ Ibidem, p. 35.

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, adombra il contenuto generale della pièce, tuttavia si riferisce all'incendio avvenuto su un autobus del sud del Libano “flambé avec tous ceux qu'il y avait dedans”⁴⁵⁶, del quale si tratta nell'atto secondo. L'episodio, che pare aver particolarmente impressionato il drammaturgo – ne abbiamo infatti trovato breve testimonianza in *Journée de noces chez les Cromagnons*⁴⁵⁷ –, rievoca un fatto realmente accaduto, 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 realmente accaduta è stata ripresa in chiave letteraria da Mouawad nella presente opera, sostituendo, tuttavia, gli operai palestinesi con i rifugiati politici. L'aggancio alla storia 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

⁴⁵⁶ Ibidem, p. 48.

⁴⁵⁷ 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 J-F. COTE, 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”.

al 1978. Essi 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 !⁴⁵⁸

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, ad opera dei miliziani maroniti. Le Falangi, col consenso ed il supporto logistico israeliano, irrupero nel campo di Chatila e nella zona adiacente di Sabra, e nel corso di 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

⁴⁵⁸ W. MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 56.

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 durò per ben tre giorni e rappresenta ancora oggi una delle pagine più nere della storia libanese.⁴⁵⁹

Il tema della guerra trova ancora ampia trattazione in un'altra opera di Wajdi Mouawad, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*⁴⁶⁰, 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 uno specifico evento legato alla storia libanese: 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".⁴⁶¹ 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-Ralestine⁴⁶². La loro è una discordia sorta per la ripartizione di un appartamento, situato in una città del Libano, in cui i proprietari, i Protagoras, accolgono e 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 favorire la minoranza ebraica, e in seguito alla Guerra dei Sei

⁴⁵⁹ Cfr. F. MASSOULIE, *Il Libano nel cuore della tormenta*, in *I conflitti del Medio Oriente*, Firenze, Giunti, 1994 (prima edizione 1993), capitolo 7, pp. 134-151.

⁴⁶⁰ W. MOUAWAD, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2004.

⁴⁶¹ *Ibidem*, p. 8.

⁴⁶² È possibile notare, infatti, come la seconda parte del cognome di tale famiglia rinvii al termine "Palestine".

Giorni arabo-israeliana del giugno del 1967, trovarono asilo migliaia di profughi palestinesi in circostanze che aggravarono la crisi etno-confessionale del Paese.⁴⁶³

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 personnages.⁴⁶⁴

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 una relazione d'amore con Naïmé Philisti-Ralestine, contrastata dai genitori della 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 inquilini dell'intero palazzo i quali finiscono per esserne coinvolti emotivamente, lasciandosi andare a pettegolezzi, maldicenze e volgarità dal loro balcone, simile ad una gabbia:

⁴⁶³ 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 F. MASSOULIE, *I conflitti del Medio Oriente*, cit., pp. 48-71 e pp. 92-111.

⁴⁶⁴ D. GODIN, *La guerre et nous. Tragédies récentes*, "Cahiers de théâtre Jeu", cit., p. 97.

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! Eœœurant! Très très méchant! Ah oui! Intolérable! Détestable ...

ASTRID MACHIN: Sans aucun scrupule, [les Protagoras] renvoyèrent tous les Philisti-Ralestine, de la petite Naïmé au gros Abgar, dans leurs retranchements!⁴⁶⁵

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 paix.⁴⁶⁶

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:

⁴⁶⁵ W. MOUAWAD, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, cit., p. 21.

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 84.

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 sanglante⁴⁶⁷.

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!"⁴⁶⁸. 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 ingresso nell'epilogo della pièce: "*On entend une très violente explosion. Une décharge incroyable. Assad Protagoras n'a pas le temps de bouger, et le mur situé derrière lui s'abat sur sa tête.*"⁴⁶⁹

Com'è stato osservato precedentemente in questo capitolo, numerose pièces di Abla Farhoud e di Wajdi Mouawad hanno come soggetto la guerra: 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 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

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 22.

⁴⁶⁸ Ibidem, p. 23.

⁴⁶⁹ Ibidem, p. 88.

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 cristiano?). Sebbene le opere della Farhoud e di Mouawad rappresentino un particolare evento storico, 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 hanno 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"⁴⁷⁰. 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."⁴⁷¹

Tentando di creare un parallelismo tra i due drammaturghi presi in esame nel presente capitolo, 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"⁴⁷²: nell'opera di Abla Farhoud il dramma della guerra si rifà a una sorta di realismo storico; in quella di Wajdi Mouawad, invece, esso tende a sfumare nel mitologico e nel simbolico: numerosi sono infatti i personaggi dai tratti mitici che vengono, come abbiamo già accennato sopra e come tratteremo nella quarta parte della tesi, evocati o introdotti nel dramma.

⁴⁷⁰ W. MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 40.

⁴⁷¹ Ibidem, p. 41.

⁴⁷² S. ALBERTAZZI, *Postcoloniale/Postmoderno*, in S. Albertazzi e R. Vecchi, (a cura di), *Abbecedario postcoloniale*, Macerata, Biblioteca di letterature omeoglotte, Quodlibet, 2001, p. 116.

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 una 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 romanzesca 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 luce fatti e personaggi. L'arte riordina il caos servendosi della narrazione e della messa in scena degli eventi 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 redentore 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 e indeterminato 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.

I due drammaturghi, raffigurando il lutto individuale, consentono di superare il caos della storia, 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.

Viaggio iniziatico nel mondo ancestrale del popolo amerindiano

Fin da quando l'uomo esiste e ha cominciato a evolversi sul piano culturale oltre che su quello biologico, i diversi popoli della Terra hanno elaborato, in base alle loro tradizioni, alle loro credenze e al loro sviluppo culturale, distinte teorie per spiegare l'origine del mondo.

Per millenni le mitologie amerindiane hanno svolto un ruolo determinante nel comportamento ideologico e pratico di quelle nazioni, tanto da costituire oggi i principali temi ricorrenti nella letteratura. Le nuove generazioni indiane desiderano, infatti, riconnettersi con i propri antenati e rintracciare così il proprio passato nei termini di un recupero della storia, della spiritualità e dei miti autoctoni. Agli occhi dei Nativi, natura e spiritualità sono indissociabili e interdipendenti, in quanto lo spirito è, secondo le loro credenze, presente ovunque e in ogni forma. Come sottolinea Mircea Eliade nel suo saggio intitolato *Il mito dell'eterno ritorno*, la diversità maggiore tra l'uomo delle società arcaiche e tradizionali – nel nostro caso quella amerindiana – e l'uomo delle società moderne ed evolute, fortemente segnato dal giudeo-cristianesimo, “consiste nel fatto che il primo si sente solidale con il cosmo e con i ritmi cosmici [prediligendo un'esaltazione metafisica dell'esistenza umana], mentre il secondo si considera solidale con la storia”.⁴⁷³ L'autore ricerca, con questo libro, l'immagine che l'uomo delle società arcaiche si è fatto di se stesso e del proprio posto nel mondo e nel cosmo, spiegando, nel contempo, come la storia sacra sia indefinitamente ripetibile, circolare: i modelli delle istituzioni e le norme di condotta, rivelati dal mito all'inizio dei tempi assumono connotazione sovrumana, sono tramandati, e risorgono ciclicamente come ripetizioni del sacro.

⁴⁷³ M. ELIADE, *Il mito dell'eterno ritorno*, Torino, Borla editore, 1968, p. 7.

È quanto accade nelle popolazioni amerindiane, le quali si basano essenzialmente sul loro passato aurorale, sugli antichi miti e sulle tradizioni ancestrali, tutti elementi che hanno regolamentato per millenni – e che, tendenzialmente, regolamentano ancora oggi –, la loro esistenza. Confinata nelle riserve e private del loro specifico ambiente naturale e tradizionale, le *Premières Nations* si sono altresì allontanate dalla loro particolare concezione temporale, nella quale riveste un posto di primo piano il passato, fino a rischiare l'estinzione; tuttavia, oggi, alcune di esse continuano a vivere grazie alla conservazione, per lo più per via orale, dei miti, dei riti ancestrali e delle consuetudini, i quali svolgono una funzione fondamentale di identità, legando l'individuo al proprio universo di sentimenti e di credenze.

Più in particolare, in questo capitolo osserveremo come le opere teatrali di Yves Sioui Durand tentino di rintracciare le origini dei popoli nativi sia sotto il profilo etnico, sia mediante la rievocazione della formazione del mondo secondo le più importanti credenze mitiche.

In *La legende de Kmùkamch l'Asierindien*⁴⁷⁴, adattamento delle leggende tratte da *L'Histoire secrète des Mongols - chronique mongole du XIIIe siècle* (testo anonimo, tradotto in francese nel 1949 da Paul Pelliot), il drammaturgo rappresenta l'ipotetico viaggio intrapreso circa trenta mila anni fa, verso la fine dell'ultima era glaciale, da coloro che sarebbero diventati i primi abitanti del continente, i quali, durante l'attraversamento della banchisa, che un tempo collegava l'Asia all'America, portarono con sé e custodirono i propri racconti mitologici tradizionali. Si tratta di popolazioni nomadi delle steppe siberiane, o delle montagne della Mongolia, probabilmente assalite e cacciate dai loro territori da tribù nemiche, che superarono quello che oggi è lo stretto di Bering, percorrendo successivamente le distese ghiacciate dell'Alaska e dello Yukon.

⁴⁷⁴ Y. SIOUI DURAND, *Kmùkamch l'Asierindien*, opera inedita, 2002, 56 p.

Sin dall'incipit dell'opera, il lettore-spettatore, accolto nella yurta⁴⁷⁵, è invitato a seguire un vero e proprio rito shamanico, che, all'interno del parco botanico di Montréal, lo porterà ad attraversare i "jardins de Chine" per raggiungere infine il giardino delle "Premières Nations", compiendo così un viaggio immaginario nel tempo, nello spazio e nella mitologia dei popoli nativi.

Il tema principale della pièce è, come mette in risalto il drammaturgo stesso nell'introduzione all'opera, "le refus de vieillir et ses conséquences dramatiques". Il dramma vissuto dagli Amerindiani è poi, in fondo, come commenta ancora Yves Sioui Durand, quello che colpisce, per taluni aspetti, il mondo intero: il rischio della privazione territoriale, il degrado ambientale e la mancanza di solidarietà tra gli individui; una somma, quindi, di circostanze che può condurre alla decadenza e alla distruzione dell'umanità intera.

Gli autoctoni del Québec scelgono, in questa pièce, di non essere Amerindiani ma "Asierindien" (dove la lettera *r* costituisce un trait d'union tra le parole "Asie" e "Indien"): "l'Asie, étant leur terre matricielle, ils veulent retrouver la piste de leurs ancêtres ... Il s'agit ici d'une **prise de position poétique et politique** car ils ne sont pas uniquement les 'Indiens d'Amérique' mais aussi les 'Indiens du monde'!"⁴⁷⁶.

L'opera si inizia con una *conteuse*, la quale anticipa quanto verrà rappresentato:

Nous allons vous raconter ce qui s'est transmis
depuis nos ancêtres les plus lointains,
par ceux qui engendrèrent toutes les tribus, tous les clans
qui nomadisaient il y a plus de trente milles ans [...]
à la venue des oies sauvages,

⁴⁷⁵ Tenda di feltro dei nomadi mongoli dell'Asia centrale con pareti cilindriche e copertura a calotta.

⁴⁷⁶ Y. SIOUI DURAND, *Kmùkamch l'Asierindien*, introduzione all'opera s.p. La sottolineatura in grassetto è dell'autore.

tous, suivirent notre mère l’Aigle-Caribou !
Ils traversèrent l’immensité des toundras océanes,
[...] tous, suivirent les caribous de la mère véritable
dans leur migration
des terres de l’Asie aux terres de l’Amérique !⁴⁷⁷

A partire da tale preambolo si sviluppa poi la storia di Kmùkamch, l’Asierindien, un re dall’“esprit noir et maléfique”⁴⁷⁸, che, con la famiglia, vive in una capanna ai bordi del “Lac des larmes salées” seguendo usi e costumi dei nomadi. Costui, innamoratosi della nuora Làtkakawas, decide di sbarazzarsi del proprio figlio Aishish, amato da sua sorella Hakalasi, isolandolo, in un primo momento, nel *Nid de l’Aigle* e, successivamente, sopprimendolo. Sul tragico evento, così si esprime la giovane nuora:

LÀTKAKAWAS: Kmùkamch, l’ancien Sibérien, c’est moi qu’il désirait,
qu’il voulait,
Qu’il souhaitait posséder pour lui seul !
Ainsi, il prit la décision de tuer son fils adoptif Aishish, de tuer Lynx !
De l’écarter, de le faire souffrir,
De le mettre à mort !
Lynx disparût⁴⁷⁹

A questo punto il lettore-spettatore è invitato a proseguire il cammino che lo condurrà, con accompagnamento musicale e passando attraverso una tenda shamanica, dapprima al mondo transitorio “de la forêt des arbres qui pleurent” (dove, in seguito ad

⁴⁷⁷ Ibidem, p. 3.

⁴⁷⁸ Ibidem, p. 53.

⁴⁷⁹ Ibidem, p. 14.

evocazione, alberi spiritualizzati riveleranno funesti presagi per l'umanità) e, in un secondo tempo, nel "Nid de l'Aigle", nel quale Tsorédjowa, progenitrice delle civiltà nomadi, accusa tutti coloro che, allontanatisi dai valori e dai riti ancestrali, hanno favorito l'avvento della modernità, dell'immoralità e della corruzione, accelerando il processo di disgregazione della società:

TSORÉDJOWA : Vous avez tout détruit
comme l'ogre qui avale sa proie vivante,
comme le faucon qui se jette sur son ombre
comme le loup mettant à profit la tempête !⁴⁸⁰

Sempre guidato dalla *conteuse*, il pubblico si dirige poi verso la "frontière du monde des ombres", il "pays des morts"⁴⁸¹, luogo di angoscia e di perdita dell'identità, nel quale ascolta le narrazioni dei danni apportati dal progresso scientifico e tecnologico del XX secolo:

Nous détruisons notre environnement, nous détruisons l'imagination!
Trafic d'organes, trafic génétique, tourisme sexuel.
Nous avons accédé au viol de la nature humaine !⁴⁸²

Sul "Pont de l'âme", poi, passerella che simbolicamente unisce l'Asia all'America, donne asiatiche e amerindiane, accomunate dall'esperienza degli abusi sessuali, della violenza e della prostituzione, si incontrano per manifestare il proprio disagio e il proprio malessere fisico e interiore. Si tratta, com'è sottolineato nella didascalia, di una denuncia del commercio sessuale, di un vero e proprio "import/export de l'amour",

⁴⁸⁰ Ibidem, p. 20.

⁴⁸¹ Ibidem, p. 21.

⁴⁸² Ibidem, p. 23.

traffico che, “comme celui des organes ou des animaux rares, demeure l’un des plus dégradants”⁴⁸³.

Il pubblico, infine, viene condotto negli accampamenti dei popoli nomadi – nel “Pays du lac des larmes salées” –, e invitato a prendere nuovamente posto all’interno della yurta, dove assiste al ritorno di Aishish. Costui, protetto dal Nid de l’Aigle e nutrito dalla Madre Tsorédjowa, rinasce grazie al recupero delle proprie antiche radici asiatiche e torna sulla terra per dar battaglia al padre Kmùkamch:

AISHISH: J’ai battu mon tambour tonitruant
tendu d’une peau de lynx !
Me voici prêt à combattre !
Dites ceci à Kmùkamch !
Désormais, notre foyer s’appelle déchéance !
notre porte s’appelle déchirure !
notre yourte, destruction !
notre clan s’appelle décadence !
notre tribu, notre peuple s’appellent disparition !
Que je suis le fils né deux fois !
Né dans les terres d’Asie et d’Amérique⁴⁸⁴

Per Kmùkamch, uomo profondamente egoista, traditore, sedotto dal potere e attratto dal piacere, è giunta l’ora di morire. La sua scomparsa segnerà anche il tramonto della corrotta società amerindiana del XX secolo, e la definitiva rinascita di un popolo *Asierindien*, fiero delle proprie radici e dei propri valori primitivi. Il lettore-spettatore, ripercorrendo a ritroso il tragitto, che si presenta come una allegoria della lunga

⁴⁸³ Ibidem, p. 27.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 47.

migrazione dei popoli nomadi, risale, per l'ultima volta, verso il lago, giungendo, infine, al tempio del Cielo, situato nel "jardin chinois", dove la *conteuse* chiede l'intervento dell'albero sacro "Grand Mèlèze", affinché la malvagità di Kmùkamch non turbi più la quieta armonia che caratterizza l'universo dei popoli autoctoni:

Grand-Mèlèze sacré!
ouvres-nous le passage
vers le Temple du Ciel !
Protège-nous, toi,
l'Arbre chamanique
gardien de la coutume, de la règle
des peuples nomades d'Asie et d'Amérique !⁴⁸⁵

Il tema dell'ancestralità trova largo spazio anche in *Ywouskéa et Tawiskaron*, pièce nella quale Yves Sioui Durand offre al lettore un viaggio verso le antiche radici dei nativi, attraverso la rappresentazione della creazione del mondo secondo la mitologia amerindiana. Come sottolinea Diane Boudreau⁴⁸⁶, esistono diverse versioni della formazione del mondo e dell'umanità presso le *Premières Nations*: per i Montagnesi essa è da attribuirsi all'incontro tra Carcajou e la Rat-Musqué-Femelle, mentre per gli Algonchini a Michabou, le Grand Lièvre, e per gli Abénakis all'essere sovranaturale Tabaldak; gli Irochesi, dal canto loro, tramandano la leggenda di Aataentsic, giovane donna caduta dal cielo sul dorso della Grande Tortue per creare l'umanità. Ed è da quest'ultima leggenda che trae ispirazione l'opera teatrale collettiva diretta da Yves Sioui Durand, che di seguito analizzeremo.

⁴⁸⁵ Ibidem, p. 53.

⁴⁸⁶ Cfr. D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., Chapitre II, *Les étapes de la formation du monde selon les Amérindiens*, pp. 36-38.

Dall'incesto tra fratello e sorella nasce Aataentsic; tale lieto evento sarà, poco tempo dopo, funestato dalla morte del giovane padre, archetipo del primo defunto dell'umanità. Il lettore-spettatore assiste al rito della sepoltura e alla restituzione dell'anima del defunto al cielo:

Entre par la porte de l'est, l'esprit qui prend sur son dos le corps du frère mort et l'amène au centre. Il l'assoit puis l'étend au sol.

Entre, à sa suite, les deux gros masques, l'un porte l'encens et le feu et l'autre les deux pierres-esprits, derrière eux, entre le shaman-homme de pierre avec son harnais de cheval et son tambour ...

Alors, un des masques vient porter l'encens et le feu. L'autre vient enterrer le frère mort avec les pierres.

*[...] le frère mort soulève le crâne comme si l'âme s'envolait [...] le shaman cesse de jouer à la dernière pierre ...*⁴⁸⁷

Aataentsic inizia un lungo viaggio che la conduce in una foresta abitata da due esseri mostruosi e minacciosi i cui nomi sono Tarochiawagon e Erahr; costoro, dopo averla torturata e violentata, la cacciano dal loro territorio colpendola con un sasso: “ALORS AVEC SA PIERRE [ERAHR] FONCE SUR ELLE ET LA BASCULE DANS LE TROU... elle tombe par la porte ... ils ferment la porte avec leurs corps. Alors on voit tomber la petite poupée”⁴⁸⁸. Aataentsic precipita allora sulla terra gridando:

⁴⁸⁷ Texte collectif dirigé par Y. SIOUI DURAND, *Iwouskéa et Tawiskaron*, cit, pp. 4-5.

⁴⁸⁸ Ibidem, pp. 11-12.

Une femme météore traverse le néant

Une femme tombe [...] dans le noir [...] enceinte

Une femme tombe !

Vers le bleu de l'océan premier⁴⁸⁹.

Alcune oche selvatiche dell'île de la tortue – così chiamata perché emersa, secondo la leggenda, sul dorso della Grande Tortue –, che hanno assistito alla sua discesa dal cielo, volano verso di lei, l'accolgono con gioia e, dispiegando le grandi ali, la proteggono. Su quest'isola, Aataentsic dà alla luce una bambina, alla quale un Indiano, denominato "L'homme à la flèche", assegna il compito di popolare la terra e di tramandare ai discendenti la memoria, la spiritualità e le credenze amerindiane:

L'HOMME À LA FLÈCHE:

Voici qu'enfin je viens à toi

Tu es une indienne

Tu es iroquoise

Je te donne ceci, le pouvoir d'engendrer deux fils, des jumeaux

Le pouvoir de transmettre l'esprit de l'indien

Voici cette semence de pin blanc et la pierre de mes flèches

Que la mémoire de mes ossements soit portée par toi

De génération afin de préserver la Terre !⁴⁹⁰

La figlia di Aataentsic⁴⁹¹, secondo la profezia dell'Indiano, partorisce, a sua volta, poco prima di morire, i gemelli Iwouskéa e Tawiskaron, rappresentazione simbolica rispettivamente degli spiriti buoni e malvagi che popolano l'universo, ai quali è

⁴⁸⁹ Ibidem, p. 12.

⁴⁹⁰ Ibidem, p. 14.

⁴⁹¹ Secondo la leggenda degli Hurons-Wendats, i gemelli Iwouskea e Tawiskaron sono figli di Aataentsic; Yves Sioui Durand dona allora una sua particolare interpretazione al mito.

attribuita, a loro volta, la creazione di gran parte degli elementi naturali presenti sulla Terra.

La cosmogonia secondo la tradizione dei popoli nativi è tema centrale anche di *Atiskenandahate ou le voyage au pays des morts*. La vicenda si svolge in quattro giornate, che rappresentano le quattro direzioni intraprese da Soleil e da Lune nel loro viaggio ultraterreno: “la rivière de sang” – l’Est , “le désert de l’ombre” – il Sud –, “la montagne sacrée des ossements – l’Ovest –, e “la tundra de la dernière migration” – il Nord –. L’Est è simbolo del giorno nascente, della luce e della pace, ed è custodito dal “saumon”, l’esprit-gardien; l’Ovest, luogo dell’introspezione, è associato alla pioggia, al tramonto e all’“ours”; il Nord, immagine della saggezza e della forza, è protetto dal “caribou”; e infine il Sud, universo dell’innocenza e della rinascita, sorvegliato dall’avvoltoio e dall’aquila.

Le diverse direzioni costituiscono, inoltre, i quattro quadranti del cerchio, figura simbolo nella cultura nativa della visione circolare e ciclica: il cielo e la terra hanno forma arrotondata, il vento, quando soffia con forza, dà origine a un vortice; gli uccelli costruiscono i loro nidi in tondo, il sole descrive un cerchio, così come la luna; i tipi sono a base circolare, in quanto espressione del mondo, dell’uguaglianza e dell’armonia di coloro che vi abitano; in cerchio si raccolgono, infine, gli indiani per tramandarsi oralmente, di generazione in generazione, le memorie. I quattro punti cardinali del cerchio, oltre a rappresentare, come abbiamo già visto, le quattro stagioni e le quattro razze dell’umanità, alludono anche ai quattro stadi della vita umana: l’infanzia (il Sud – l’ingenuità), la gioventù (l’Ovest – l’analisi della propria spiritualità), la maturità (il Nord – la ricerca della saggezza) e la vecchiaia (l’Est – la pace, la riflessione, la meditazione e la trasmissione delle conoscenze ai più giovani).

Tale struttura drammaturgica basata sul numero quattro, alla quale prendono parte numerosi personaggi anche mitici, rappresenta la struttura portante della pièce. Il

luogo del cerimoniale è, invece, la “Longue Maison” irochese, uno spazio dai tratti spettrali, evocante un’idea di eternità, collocato fuori del tempo, nel quale uomini e donne assistono, separatamente, allo spettacolo teatrale.

La pièce inizia con la leggenda amerindiana della creazione del mondo raccontata dal più anziano del villaggio seduto in cerchio, attorno al fuoco, con alcune persone della sua comunità:

LE VIEUX: c’est eux-autres çà, les vieux indiens qui sont venus icitte les premiers ... c’est eux-autres çà les Anciens qui ont fait tous les portages [...] c’est comme çà qui sont entrés par icitte dans le pays ... ils ont marché ... pis marché ... tous les portages ... traversé les lacs ... ils suivaient Caribou, leur Mistapeu⁴⁹².

Dopo un cenno all’antichissima provenienza asiatica delle popolazioni autoctone d’America, si assiste all’ingresso dei personaggi e del pubblico, composto da donne e da uomini, nella “Rivière de sang”. Gli uomini portano sul volto le maschere degli antenati – “les oki’ sot hanatui” ossia “les forces qui gouvernent le monde, la santé et la vie”⁴⁹³ – e accolgono con dolci canti, musiche soavi e danze ancestrali, l’ingresso di Godesoni, “le maître de la Longue Maison”. Costui, dopo l’offerta del tabacco – cerimoniale che, nei riti e nelle credenze degli Indiani d’America, simboleggia la comunicazione sociale e affettiva tra gli uomini (con lo scopo di rinsaldare i patti o la pace), e quella spirituale con gli antenati e le divinità – , prende la parola per narrare, in lingua inglese, “la longue route, la rivière de sang”, ovvero, la storia degli Indiani d’America e la loro particolare concezione della creazione dell’universo:

⁴⁹² Y. SIOUI DURAND, *Atiskenandahate ou le voyage au pays des morts*, cit., p. VIII.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 10.

GODESONI: And now this is what the Creator did ... he decided ... there will be plants growing on the Earth ... [...] And now we give thank to the plants ... for all of them ... who are our medicines. And this is what the Creator did ... he decided ... there will be springs on the Earth and there will be brooks as well, rivers will flow and lakes ... fresh water is available in abundance to us [...] the fresh water provide and support our life. [...] he decided there will be forests growing on the Earth [...] the forest provide all sort of food for us, all sort of animals and medicines. And he decided to give to the people the maple tree, that they shall remind him when they make the sugar. He shall now establish various animals to run about on the Earth. [...] he decided there must be wind which give us spirit, [...] and make the day, the Sun, [...] the Moon [...] The people moving on the Earth will have love ... they will simply be thankful ...

494

I personaggi, dopo aver ascoltato la leggenda narrata da Godesoni, intraprendono un lungo viaggio shamanico verso la morte, un'impresa cosmogonica, come la definisce il drammaturgo nell'introduzione all'opera, che coinvolge il tempo, lo spazio, la luce, la musica e il corpo: "il s'agit du travail orienté sur le corps comme résonnateur de la mémoire"⁴⁹⁵, una memoria ancestrale, mitica e collettiva. Se nel capitolo dedicato alla violenza coniugale, abbiamo considerato la discesa agli inferi come un recupero, da parte del drammaturgo, del mito classico occidentale di Orfeo e di Euridice, in questo caso possiamo piuttosto rilevare la presenza di una metafora della morte di un popolo e della sua successiva rinascita, che porterà, ora, a un'ultima migrazione, quella da compiersi verso il Nord per raggiungere, simbolicamente, la terra delle loro antiche origini. La pièce si chiude sull'immagine di un albero, simbolo della

⁴⁹⁴ Ibidem, pp. 13-21.

⁴⁹⁵ Ibidem, p. V.

vita e della morte, posizionato al centro della Longue Maison, a rappresentare la conservazione e la rifioritura della cultura indiana.

Il viaggio a ritroso alla ricerca delle origini asiatiche dei popoli amerindiani e del recupero della loro particolare visione mitica della creazione dell'universo, elude la consueta concezione occidentale del tempo per lasciare spazio a una memoria interamente pervasa dal mito e dalla spiritualità aurorale, che si fonda su di una particolare visione della vita e del mondo espressa simbolicamente, argomento di cui parleremo nell'ultima parte del nostro studio. Se per alcuni aspetti, infatti, le opere teatrali amerindiane, svelano una somiglianza con la concezione occidentale della struttura cosmica, nata da un supposto caos primordiale, per altri versi, esse rivelano, tuttavia, la loro differenza dalle narrazioni europee per la preminente presenza di un universo fortemente magico e simbolico.

Quarto capitolo

Linguaggi e strutture simboliche dell'immaginario

Arte e artificio della scrittura

L'intervento mediatico

Il teatro è arte della comunicazione diretta tra autore e fruitore, lo spettatore: è l'arte di trasmettere a quest'ultimo immediatamente uno o più messaggi. La comunicazione si instaura nel momento in cui il testo, interpretato dagli attori, incontra il pubblico. Quest'ultimo, a differenza di quanto avviene per il cinema e la televisione, partecipa direttamente al fatto teatrale, stimolando, con il proprio atteggiamento, la riflessione del drammaturgo su se stesso, sulla propria poetica. Come sottolinea, infatti, Louis Francœur, l'arte teatrale consente agli spettatori di divenire essi stessi “interprètes”⁴⁹⁶ dell'oggetto teatrale (definito anche nei termini di *représentemen*), che si scinde in “objet dynamique” e in “objet immédiat”: il primo, principale elemento di comunicazione, è “une certaine représentation de l'être humain [...] situé et représenté dans [ses] relations sociales, culturelles, religieuses et autres”⁴⁹⁷; il secondo, invece, è costruito “par l'interprète”, il quale percepisce l'azione scenica attraverso la propria emotività, senza tuttavia prenderne realmente coscienza, manifestando, per mezzo di segni tangibili, come risa, pianto, applausi o segnali di disappunto, la propria adesione o il proprio distacco. Lo spettatore che partecipa al fatto teatrale può mettere in relazione quanto rappresentato confrontandolo con le proprie conoscenze intellettuali che non sono “jamais ni totale[s] ni définitive[s]”; come ogni opera artistica, infatti, anche “le théâtre est un espace ouvert parce que jamais tous les interprètes du monde ne pourront concevoir la totalité de sa signification”⁴⁹⁸.

La drammaturgia dell'ultimo ventennio tende a dare maggiore rilievo alla *mise en scène* piuttosto che al testo teatrale. Si assiste così, come ben sottolinea Élizabeth

⁴⁹⁶ L. FRANCŒUR, *Le théâtre brèche*, Montréal, Triptyque, 2002, p. 204.

⁴⁹⁷ Ibidem, p. 205.

⁴⁹⁸ Ibidem, pp. 206-207.

Plourde nell'articolo dedicato all'opera del drammaturgo quebecchese Dominic Champagne, al passaggio da una forma "textocentriste" a una forma di impronta "scénocentriste"⁴⁹⁹: la scena diviene così uno spazio ibrido, dove si parlano svariati tipi di linguaggio e dove vengono adoperate molteplici discipline artistiche – pittura, arti plastiche e cinema –, un luogo di incontro nel quale elementi di diverso genere, adottati contemporaneamente, si integrano per modellare e arricchire il tema rappresentato.

La scrittura scenica moderna, o la "façon d'utiliser l'appareil scénique", designa allora, come spiega Pavis, "la pratique de la mise en scène, laquelle dispose d'instruments, de matériaux et de techniques spécifiques pour transmettre un sens au spectateur"⁵⁰⁰. I drammaturghi, intuendo che la percezione e il modo di pensare individuale sono sempre più in via di trasformazione sotto l'influenza dei media, cercano di liberarsi delle abitudini teatrali consolidate per creare testi originali che esprimano, a loro volta, la nuova sensibilità.

Le attuali forme teatrali, definite anche come postdrammatiche, si allontanano allora dalla categoria cosiddetta canonica e cercano di ridefinirsi. In un'epoca dominata dall'esplosione della comunicazione di massa, che ha pienamente coinvolto la società postmoderna, dal dopoguerra ad oggi – numerose e rapide sono state, infatti, le innovazioni in campo tecnologico –, non provoca stupore il fatto che anche la drammaturgia abbia dovuto rivedere i propri schemi. L'inserimento nel testo teatrale di strumenti tecnologici dal potente effetto sulla formazione della società contemporanea, consente di evocare per il lettore-spettatore una realtà nella quale egli stesso è ormai conformato, una rappresentazione *reale-virtuale* che diviene tangibile attraverso immagini e linguaggi mediatici. Le nuove tecnologie portano a una fusione tra

⁴⁹⁹ É. PLOURDE, Récit polyphonique, récit protéiforme: la figure du narrateur dans L'Odyssee de Dominique Champagne, in HEBERT Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, (sous la direction de), Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, p. 121. Il drammaturgo, sostiene Bernard Martin, assume invece il ruolo di "collaborateur du metteur en scène" o di "directeur de conscience". Cfr B. MARTIN, Dramaturgie et analyse dramaturgique, "L'Annuaire théâtral", n. 29, printemps 2001, pp. 87 e 90.

⁵⁰⁰ P. PAVIS, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 112.

spettatore e immagine rappresentata che consente di sopprimere “la notion de distance constitutive de la vision” e di trasformare “le sens de voir, puisqu’elles sont capables de faire image de tout”, facendo in modo che “le spectateur entre dans l’image qu’il perçoit”⁵⁰¹.

Questa nuova forma di scrittura teatrale – *rethéâtralisation* – è ampiamente riscontrabile nell’opera di Abla Farhoud. La drammaturga ricorre ad artifici specifici per rendere materialmente visibile e udibile sulla scena i pensieri dei personaggi sui legami che essi intrattengono con il mondo circostante. Le vediamo, come esplicita Anna Paola Mossetto, impegnate nella “sperimentazione dei nuovi modi della comunicazione umana”.⁵⁰² Le pièces della Farhoud tendono a portare sulla scena personaggi la cui esistenza è profondamente segnata dal lutto. Si tratta per lo più della scomparsa di donne e bambini, sacrificati al potere e vittime dello stesso. In *Les Filles du 5-10-15* il padre approfitta della propria supremazia patriarcale all’interno del nucleo familiare per demandare la completa gestione della merceria alle due giovani figlie; in *Jeux de patience*, invece, è l’orrore della guerra libanese – mestiere da uomini – a causare la morte delle adolescenti Samira e Amal; in *Quand le vautour danse*⁵⁰³ è Simon, giovane psicolabile, a trascinare la sorella Suzanne in un baratro di profondo malessere interiore.

La drammaturgia farhoudiana è prevalentemente segnata, oltre che dal tema della morte fisica, anche dalla morte simbolica, caratterizzata dalla riduzione al silenzio o dall’incapacità a esprimersi dei personaggi femminili. Chiusi nel loro mutismo, essi scontano anche le difficoltà che incontra l’esule, l’immigrato alle prese con una nuova lingua. Già isolate nel loro stesso idioma, le immigrate si trovano estraniare anche dal nuovo mondo che le circonda. Esse tentano allora di infrangere il muro del silenzio e

⁵⁰¹ B. PICON-VALLIN, *Hybridation spatiale, registres de présence*, in B. PICON-VALLIN (sous la direction de), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, Éditions l’Âge d’Homme, 1998, p. 12.

⁵⁰² A.P. MOSSETTO, *La pazienza delle parole nel teatro di Abla Farhoud*, publif@rum 2005.

⁸ A. FARHOUD, *Quand le vautour danse*, Carnières, Éditions Lansman, 1997.

della solitudine alle quali sono costrette, di superare questa barriera che si è venuta a creare tra loro e la comunità ospitante esprimendosi attraverso monologhi o affidando i propri intimi pensieri a strumenti meccanici che acquisiscono un ruolo importante nella loro comunicazione. Infatti, il magnetofono, la segreteria telefonica, la lettera, il giornale, l'altoparlante, sono tutti mezzi dietro ai quali si celano i sentimenti e i pensieri delle protagoniste. Un esempio significativo è rappresentato dalle cugine di *Jeux de patience*: La Mère incontra notevoli difficoltà a raccontare a Monique/Kaokab la brutalità della guerra libanese che ha causato la morte della figlia e lo sgretolamento della propria famiglia; la seconda, Monique/Kaokab, invece, non riesce a iniziare, come abbiamo osservato nella parte precedente del nostro lavoro, la stesura del romanzo dedicato alla piccola Samira, a trovare le parole giuste per esprimere quella tragedia.

Nel teatro di Abla Farhoud è possibile notare come la presenza di personaggi femminili sia di gran lunga più numerosa rispetto a quella maschile. Si tratta per lo più di fanciulle o di donne alla continua ricerca della libertà, dell'amore, del *bonheur*, di un posto all'interno della società. Si creano situazioni che vedono la donna coinvolta nella strenua difesa della propria persona e dignità dall'emarginazione impostata dalla cultura dominante, maschilista, patriarcale e retrograda. Gli uomini, che con l'autorevolezza del proprio sguardo inducono la donna a un forzato silenzio, sono quasi del tutto assenti dalla scena farhoudiana. Ciononostante, malgrado tale assenza, il maschio è onnipresente nella sfera intima delle fanciulle come un nemico che ne vorrebbe soffocare la personalità.

Esse si servono di mezzi che consentano loro di prendere distanza dalla situazione in cui vivono; vogliono rappresentare il proprio tormento attraverso una rielaborazione creativa. In ciascuna pièce della Farhoud, le donne anelano ad esprimere il senso della vita e il proprio desiderio di libertà servendosi delle più svariate arti, quali la danza, la scrittura, o il linguaggio.

Le prime battute di *Les Filles du 5-10-15* ^ç giungono al pubblico attraverso la voce esitante di Kaokab registrata al magnetofono. L'adolescente, non riuscendo a comunicare direttamente con i propri genitori, decide di lasciar loro dei messaggi per rivelare apertamente i propri pensieri: si serve del *tape recorder*, che tiene gelosamente nascosto nel retro della bottega, per due principali ragioni: per superare l'ostacolo della lingua (ella non possiede una buona conoscenza della propria lingua madre, l'arabo, né di quella di adozione, il francese), e per registrarvi le sue reazioni alla soggezione che le incute il padre, uomo severo e autoritario.

Nel testo i frequenti puntini di sospensione sottolineano la sua incapacità di confidare tutta la tristezza e tutta l'amarezza che serba nell'intimo e, nel contempo, sono in qualche modo la spia del risentimento verso il padre, che l'ha costretta a interrompere gli studi, a soli sedici anni, per impegnarla, assieme alla sorella Amira, di tre anni maggiore, nella conduzione della merceria di famiglia. Così inizia la comunicazione che l'adolescente riascolta dopo aver riavvolto il nastro della cassetta:

Voix de Kaokab (*hésitante*): Cher papa, chère maman ... Non, je peux pas dire ça, ça sonne faux en français. Je recommence ... Ya bayé, ya immé ... ana Kaokab, tout ce que je vais vous dire, Amira va vous le traduire ... C'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours, des mots pour boire et pour manger. Mais depuis que je travaille ici ... tout est différent et... même en français ... je trouve ça ... difficile à dire. J'espère qu'Amira pourra me comprendre et traduire comme il faut ... est-ce que c'est grave de faire une chose qu'on n'aime pas ... et continuer pareil ? pourquoi ... on est partis de notre pays ? Pourquoi ... je travaille ici ? Est-ce que je suis née ... pour travailler ici ?⁵⁰⁴

⁵⁰⁴ A. FARHOUD, *Les Filles du 5-10-15* ^ç, cit., p. 5.

La voce esitante di Kaokab si eleva fino a farsi interprete del sentimento di tutte le immigrate. Il magnetofono è così il custode dei suoi segreti, dei suoi pensieri più intimi, un prezioso interlocutore, unico testimone della sua condizione sociale.

Kaokab è uno dei personaggi più importanti della Farhoud, che se ne serve per rappresentare la difficoltà che incontra la donna immigrata ad esprimersi sia a voce che per scritto. All'inizio della pièce, Kaokab spegne il registratore per aiutare la sorella a sistemare il materiale scolastico arrivato in negozio. L'adolescente si sofferma con piacere ad osservare e a sfiorare le matite, i libri, i quaderni quasi con rimpianto; il passaggio che segue mostra la sua rabbia nei confronti del padre per averle proibito di seguire le proprie inclinazioni:

*Kaokab ouvre une boîte de crayons. Elle en aiguisé un et le sent. Elle prend un cahier et le caresse. Elle est triste, très triste. Elle ouvre le cahier et écrit. Son écriture devient de plus en plus large, son geste de plus en plus violent. Elle finit par déchirer la page et le cahier en petits morceaux. Elle casse le crayon et s'apprête à en casser d'autres.*⁵⁰⁵

Ricorre allora, a più riprese, all'apparecchio per lasciare una traccia di sé, anche se i suoi messaggi appaiono talora poco chiari, confusi, interrotti da ripetuti balbettii che non le consentono di concludere il discorso iniziato :

⁵⁰⁵ Ibidem, p. 6.

Kaokab: Ya bayé, ya immé ... Je veux vous dire ... je veux vous dire ... (*Elle n'arrive pas à continuer, des sanglots lui montent à la gorge. Elle stoppe l'appareil. Elle se ressaisit et recommence après avoir repris une grande respiration*) Ya bayé, ya immé ... Je veux vous dire ... J'ai beaucoup de choses à vous dire ... mais je n'arrive pas ... Je veux vous dire ...⁵⁰⁶

Sul finire dell'opera, Monique/Kaokab decide, per liberarsi definitivamente dalla tirannia paterna, di dar fuoco alla merceria. In fuga dalle fiamme, si accorge di aver dimenticato all'interno del negozio il suo magnetofono; nel tentativo di recuperarlo, si precipita all'interno e vi rimane intrappolata: questo epilogo, dai toni tragici, esprime metaforicamente la morte fisica e morale dell'adolescente, per la quale non vi è alcuna possibilità di riscatto e di affrancamento.

In un'altra opera della drammaturga libanese, *Maudite machine*⁵⁰⁷, pièce costituita per lo più da un lungo monologo recitato dalla protagonista Sonia Bélanger, è possibile rilevare la presenza di ben due “strumenti salvifici” che consentono di “isolare la parola e in un certo senso [di] reificarla [e] fissarla quasi si intendesse studiarla *in vitro*”⁵⁰⁸: si tratta di due lettere affrancate e di comunicazioni attraverso una segreteria telefonica, gli unici interlocutori della donna, accorgimento, quest'ultimo, non nuovo allo stile farhoudiano.

Sonia Bélanger, immigrata di origine ucraina, pensionata e ora addetta alla sorveglianza degli attraversamenti pedonali in prossimità delle scuole, riceve, a distanza di poche ore, due buste chiuse: la prima, contiene un messaggio affettuoso inviatole dal suo amato Tancredi, solito a dedicarle romantiche frasi e poesie – “Ma Sonia, mes yeux de velours quand le velours est noir-noir doux-doux, je te le dis et te le redis, je t'aime et je t'aimerai au-delà de la mort [...] l'amour que j'ai pour toi [...] je le sens dans

⁵⁰⁶ Ibidem, p. 10.

⁵⁰⁷ A. FARHOUD, *Maudite machine*, Trois-Pistoles, Éd. Trois-Pistoles, 1999.

⁵⁰⁸ A.P. MOSSETTO, La pazienza delle parole nel teatro di Abla Farhoud, cit.

chaque huitième de pouce de mon vieux corps”⁵⁰⁹ –; la seconda, che Sonia aprirà solo dopo molti indugi, suscita invece in lei grande preoccupazione: chi può inviare una lettera ad una persona che non possiede contatti col mondo esterno e che conduce un’esistenza pressoché abitudinaria? Quale novella il misterioso mittente desidera comunicarle? Sonia fissa per ore ed ore la busta sigillata come se avesse di fronte ai propri occhi un oggetto estraneo e pericoloso, da tenere a distanza. Solo dopo lunghe riflessioni, avrà finalmente il coraggio di aprirla e di “voir la vérité en face”⁵¹⁰, pensando in fondo che “c’est rien qu’une lettre. Des mots. Des mots, ç’a jamais mangé personne. Y a juste les mots qu’on dit pas qui nous mangent, les mots qu’on n’a pas dits qui nous grugent”⁵¹¹. A differenza delle parole dolci e romantiche scritte da Tancredi, quelle della seconda lettera sono amare e riaprono vecchie e profonde ferite che la donna non ha mai saputo rimarginare. Sua figlia, ormai adulta e madre a sua volta, avuta in seguito a una breve relazione amorosa, a soli diciassette anni, con il datore di lavoro, ha dato ora notizie di sé: la giovane riferisce l’intenzione di avviare con la madre una forma di dialogo a condizione che esso si limiti ad una corrispondenza scritta o ad una comunicazione per via di segreteria telefonica. La lettera, non esente da rimproveri e accuse rivolte a Sonia – “Je vous ai haïe de m’avoir laissée si longtemps étrangère [...]. On n’a pas le droit de mettre des enfants au monde et de les abandonner”⁵¹² –, lascia trasparire una certa freddezza della figlia, percepibile, in particolare, nell’atteggiamento distaccato e nell’espressione formale ch’ella adotta rivolgendosi alla madre.

L’improvvisa apparizione della figlia consentirà a Sonia di scrollarsi di dosso “le poids du silence”⁵¹³, de “la culpabilité et de la honte”⁵¹⁴ dietro cui si è nascosta per tutta

⁵⁰⁹ A. FARHOUD, *Maudite machine*, cit., p. 20.

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 77.

⁵¹¹ *Ibidem*, pp. 22-23.

⁵¹² *Ibidem*, p. 93.

⁵¹³ *Ibidem*, p. 81.

⁵¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

la vita nella sua difficile condizione di ragazza-madre sedotta e presto abbandonata, costretta a dare la bambina in adozione.

Ancora una volta, le parole costituiscono, per i personaggi dell'opera della Farhoud, l'unico elemento che li tiene saldamente legati al proprio passato, il solo modo per esprimere, mantenendoli in vita, antichi ricordi e insegnamenti. Sonia riunisce e riepiloga, nel corso del lungo monologo, tutte le frasi e tutti i momenti che hanno segnato la sua esistenza, un arcipelago di parole e di frasi che rintracciano la sua vita: i saggi e preziosi consigli o aneddoti della nonna materna, Sofia; le rare e talvolta timorose parole proferite dalla madre inappagata e infelice; le imposizioni di Robert, uomo che ha sposato per volontà paterna, con il quale ha vissuto in una condizione di completa sottomissione ed obbedienza ("Robert veut pas que je travaille? Je vas rester à maison. Il veut que je travaille ? Je vas retourner travailler. [...] Pas de décision à prendre, juste à faire ce qu'on te dit"⁵¹⁵), fino a quando un giorno ha trovato la forza per raggiungere la propria indipendenza e per affermare con orgoglio "Sonia, ça fera. Robert, ça va faire"⁵¹⁶, due semplici locuzioni che presagiscono, tuttavia, l'inizio di una nuova esistenza.

In *Quand le vautour danse*⁵¹⁷, il lettore si trova di fronte a un'opera drammatica che presenta una duplice scansione temporale, rappresentata dal continuo alternarsi di passato e presente, di infanzia ed età adulta, nella vita dei personaggi, e un triplice livello diegetico: la protagonista, Suzanne, ballerina e coreografa, sta allestendo uno spettacolo teatrale sul testo di un'antica leggenda assiro-babilonese intitolata *La Possession du Prince*, incentrata sulla vendetta della Déesse Vautour gelosa del grande affetto che unisce i fratelli Darios e Vénusia. L'intento di Suzanne è di rappresentare per mezzo della danza, dinnanzi ad un pubblico, il morboso rapporto tra lei e il fratello

⁵¹⁵ Ibidem, p. 35.

⁵¹⁶ Ibidem, p. 38.

⁵¹⁷ A. FARHOUD, *Quand le vautour danse*, Carnières, Éditions Lansman, 1997.

maggiore Simon, affetto da gravi squilibri mentali. Tale trasposizione le consentirebbe, allora, di chiarire il proprio destino attraverso l'artificio della finzione.

La Possession du Prince, storia che Simon soleva raccontare negli anni dell'adolescenza alla sorellina Suzanne, è presentata come un'antica leggenda, ritenuta profetica, risalente al II secolo d.C. In essa la coreografa vede riflesso il difficile legame col fratello. Cresciuta senza alcuna manifestazione di amore da parte dei genitori, “sans père et sans mère. Étrang[ère] parmi les étrangers”⁵¹⁸, Suzanne tenta di ripercorrere le principali tappe della propria infanzia : riemergono, così, dagli interstizi della memoria, *souvenirs* lieti e tristi. Questi ultimi, più numerosi, testimoniano la gravità della malattia psichica di Simon e i suoi problemi comportamentali e relazionali che lo porteranno ad abusare psicologicamente e fisicamente della sorella.

Costei, che prova più volte, ma invano, a liberarsi del fratello, cercando rifugio nella propria dimora, viene tempestata di telefonate da Simon. Tra i due non si crea alcun collegamento diretto; ancora una volta, uno strumento meccanico, fa da filtro tra i due interlocutori. Si tratta del *répondeur* di Suzanne, sul quale Simon registra ininterrottamente svariati messaggi per esprimerle, a seconda l'alternarsi in lui di normalità o eccessi schizofrenici, affetto o accuse dal contenuto spesso banale.

Mentre Suzanne si ingegna ad allontanare definitivamente il fratello dalla propria vita, il giovane non desiste dal pederla in maniera opprimente e dall'assillarla con ripetute chiamate telefoniche:

VOIX DE SIMON: Allo, Suzanne. C'est ton frère, t'aurais pas un peu d'argent à me passer ? Je sais que t'es là. Réponds-moi. J'attends ... O.K. t'es pas là.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Ibidem, p. 40.

⁵¹⁹ Ibidem, p. 10.

Ton calice de répondeur, tu pourras te le mettre dans le cul. Maudite lesbienne, suceuse de pelote. Je comprends pourquoi y'a jamais un gars qui veut rester avec toi. T'es pas venue me porter l'argent. Tu me défends d'aller chez vous. Barre-les ben comme y faut, tes portes ! Mets-en des doubles. Tu laisses ton frère dans la misère, maudite sans cœur, lesbienne, danseuse ratée, maudite vieille peau. Tu te sauveras pas de même, maudite chienne !⁵²⁰

Danse. Danse. [...] T'auras juste à me jeter l'argent. Je suis au restaurant d'en face. Je vais traverser et je tendrai les bras vers vous, ma sœur. (*Il rit*)⁵²¹

I personaggi del principe e della principessa, riscritti e coreografati da Suzanne, personificati dai danzatori Pascal e Kristina, sottendono l'intento della giovane di far luce sulla propria coscienza e sul proprio comportamento nei confronti del fratello: assumendo il ruolo di coreografa e incarnando, nel contempo, la Déesse Vautour, ella intende immedesimarsi nella dea per giudicare il comportamento di Simon e, intanto, esercitare su se stessa un controllo che le consenta di riacquistare quella autonomia che egli le ha sottratto sin dall'infanzia.

L'epilogo della leggenda assiro-babilonese è tragico: la principessa Vénusia, infatti, si annega non appena viene a sapere del sentimento che il fratello prova illecitamente per lei. Suzanne, che trova questa storia estremamente affascinante, decide di compiere un lavoro di riscrittura nel quale introduce, come sottolinea Brigitte Purkhardt, un finale altrimenti nefasto: “insatisfaite de l'issue de la légende qui voue la princesse à la noyade, Suzanne introduit [...] un combat fratricide aussi amoureux que

⁵²⁰ Ibidem, p. 15.

⁵²¹ Ibidem, p. 17.

martial”.⁵²² La principessa, dopo aver danzato intorno a Darios, “le piétine avec violence” e lo ferisce mortalmente pugnalandolo al ventre sotto gli occhi vigili della Déesse Vautour interpretata dalla stessa coreografa. Il personaggio di Suzanne si raddoppia nella maschera portata da Kristina per ricoprire il ruolo della principessa e in quella che lei stessa deve indossare per impersonare la Déesse Vautour. Allo stesso modo, Simon si riflette nella maschera del personaggio interpretato da Pascal, quella del principe Darios,

Le diverse strategie escogitate da Suzanne però non le permettono di liberarsi una volta per tutte della vicinanza angosciante ed oppressiva del fratello: ella non riuscirà a trovare pace. Al termine della pièce, il telefono squillerà nuovamente e per l’ennesima volta il nastro della segreteria registrerà un altro messaggio di Simon. Al calare del sipario, la scena inquadra il volto assente del ragazzo e quello sofferente della fanciulla, dal quale, “pendant un long moment, une larme coule”⁵²³, mentre il dispositivo del *répondeur* segnala la fine del messaggio.

In *Rues de l’alligator*, ultima pièce pubblicata dalla drammaturga libanese, il lettore è condotto fuori dagli spazi chiusi e soffocanti in cui si consumavano i drammi precedenti, ed invitato, invece, a percorrere, assieme ai personaggi, le frequentate strade di Montréal, “ou [d’une] autre ville où il y a quatre saisons”⁵²⁴, menzionate dal titolo congiuntamente alla figura dell’alligatore, sorta di “divinité nocturne et lunaire, maître des eaux primordiales”⁵²⁵, temibile predatore, incarnazione dei mondi infernali e delle forze tutelari: questo essere, per i valori ambivalenti che gli sono accordati, è venerato o esecrato, costituisce, come spiegato in esergo all’opera, la rappresentazione simbolica “de la nuit dévorant chaque soir le jour”⁵²⁶.

⁵²² B. PURKHARDT, *Bec de charognard contre carapace de tortue*, “Arcade”, n. 42, 1998, p. 103.

⁵²³ A. FARHOUD, *Quand le vautour danse*, cit., p. 42.

⁵²⁴ A. FARHOUD, *Les rues de l’alligator*, Montréal, VLB éditeur, 2003, p. 14.

⁵²⁵ Ibidem, p. 12.

⁵²⁶ Idem.

L'azione si svolge “de nos jours [...] à l'angle d'une rue principale et d'une rue plus tranquille avec des ruelles” e si inizia sul monologo di Blanche Villalobos, poetessa della strada, una sorta di *voix off* registrata, la quale esordisce enunciando l'importante ruolo che riveste la parola, presentata come vera e propria fonte di vita, elemento che consente di sopravvivere al silenzio della morte:

BLANCHE VILLALOBOS: Il me reste la parole.

Qui a des yeux m'entende.

Qui a une bouche me sourie.

Ma voix résonne et me revient intacte. [...]

Je parle et je m'entends.

Tous les mots, toutes les chansons portent le poids du silence.

Il me reste la parole

pour ne pas mourir enterrée par le bruit.⁵²⁷

La pièce mette in scena una *fauna* urbana disorientata, sprovvista di riferimenti culturali e identitari, nella quale si distinguono due personaggi principali: Sophie-Catherine, un'adolescente sofferente per la prematura morte della sorella, che si consola confidando i propri segreti alla bambola Coralie, e Sonia Bélanger, la *brigadière* sessantaduenne che già conosciamo da *Maudite Machine*, l'immigrata itinerante e analfabeta, personificazione dell'alligatore, che suscita inquietudine in coloro che la incontrano. Ella chiede alla piccola Sophie-Catherine di insegnarle a leggere e a scrivere, per poter così apprezzare la letteratura, nonché il suo potere miracoloso, capace di alleviare le piaghe dell'esistenza e di allontanare il desiderio di materialità da cui è generalmente attratto l'essere umano. Il microcosmo montrealese si trasforma,

⁵²⁷ Ibidem, p. 15.

come sottolinea Pierre L'Hérault nella prefazione all'opera, in "pays des mots"⁵²⁸: Sonia è, infatti, alla continua ricerca di frasi belle e affascinanti e le richiede, con insistenza, al suo caro amico Tancredi: "Donne-moi [...] une phrase avant de t'en aller."⁵²⁹ Vasto è poi il repertorio delle letture citate nella pièce, così come sottolinea la Farhoud stessa in un suo ringraziamento riportato in limine all'opera:

Merci à toutes celles et à tous ceux qui m'ont gentiment 'donné' des phrases. Certaines ont été le point de départ de nouveaux personnages, d'autres ont nourri ceux qui existaient déjà. [...] Anne-Marie Alonzo, Anne Hébert, Gatién Lapointe, Tobie Nathan, Pablo Neruda et Serge Patrice Thibodeau.

Attorno a queste letture gravita una miriade di altri personaggi, designati con appellativi comuni o con sintagmi figurativi, che rivestono l'incarico di sottolineare la preziosità dell'artificio della parola: l'Homme au cellulaire, che vive ai passi con la modernità; la Femme à la mallette, personificazione della donna in carriera, aggogata alla frenesia della quotidianità, che, come un automa, pronuncia sequele di vocaboli rappresentativi della civiltà del progresso e del consumo: "Restructuration. Rationalisation. Coupure. Mondialisation. Globalisation. Coupure. Qualité totale. Informatisation. Re-engineering. Coupure. Timing. Opportunité. Compétitivité. Coupure. Avenir. Profil de carrière. Coupure. Évolution"⁵³⁰; il fiducioso Monsieur J'adore, che attende l'arrivo del bel tempo per uscire dalla solitudine in cui è vissuto nel lungo e gelido inverno, per passeggiare all'aria aperta e per conoscere nuove persone con le quali stabilire un dialogo: "ce que j'aime, c'est *la différence* entre l'hiver et l'été,

⁵²⁸ Ibidem, p. 10.

⁵²⁹ Ibidem, p. 31.

⁵³⁰ Ibidem, pp. 40-41.

le changement. [...] Tout d'un coup Montréal se métamorphose ... On se met à s'apercevoir qu'on a des voisins, qu'ils sont pas tous morts pendant l'hiver ... qu'ils savent même parler!"⁵³¹ ; l'Homme effacé, la cui esistenza è legata ad un'agenda, nella quale compare una sola annotazione, il numero di telefono della madre, unico elemento che lo lega al passato e che tiene desta la memoria; la Femme au T-shirt, sulla cui maglietta è stampata la scritta "Moi j'irai au paradis parce que de l'enfer j'en reviens"⁵³², frase che favorisce incontri con persone sconosciute ma con simili esperienze; e ancora l'Homme soliloque, la Passante qui cherche sa sœur, le Garçon aux chiens, Monsieur Cigarette, l'Homme qui court après son fils, tutti personaggi accomunati dalla condizione di *passanti*, individui che si incrociano per le strade di Montréal senza tuttavia accorgersi l'uno dell'altro. Incapaci di avviare un discorso razionale, essi intavolano esili micro-racconti, che non hanno tra loro alcuna attinenza, nei quali gli elementi primari che impediscono di cadere nella solitudine, sono la parola e il dialogo. I personaggi possono così lasciare un messaggio di speranza prima che sopraggiunga l'inverno a dissolvere la comunità urbana e a costringerla all'isolamento nelle proprie dimore.

In tutte queste pièces analizzate è possibile osservare come la difficoltà incontrata dai personaggi nell'esprimersi direttamente con un interlocutore sia stata superata attraverso l'utilizzo di strumenti meccanici, mediatici e grafici: la stesura di un romanzo, la registrazione di messaggi su magnetofono o su segreteria telefonica, l'allestimento scenico e coreografico di un balletto, la corrispondenza epistolare e tanti altri modi per comunicare sopra citati, costituiscono dei filtri essenziali per mezzo dei quali la parola viene *assorbita* per essere conservata nel tempo o per giungere al suo destinatario. Senza l'intervento di tali mediatori, le parole, le confidenze, i messaggi che le protagoniste della drammaturgia della Farhoud desidererebbero esprimere ai propri

⁵³¹ Ibidem, p. 47.

⁵³² Ibidem, p. 69.

famigliari o, più genericamente, alla collettività circostante, resterebbero sottaciuti e soffocati nel loro intimo.

Le trame simboliche archetipiche e le costellazioni del mito

1. La lettura di miti e simboli nell'opera di Wajdi Mouawad

Pièces che hanno come tema di fondo la ricerca delle origini materne e paterne, *Littoral* e *Incendies*, tentano, in maniera del tutto singolare, di rivisitare i grandi miti del teatro antico. La drammaturgia di Wajdi Mouawad può infatti essere accostata al teatro esistenzialista che Jean-Paul Sartre definisce “théâtre de situations”, ovvero che esplora “toutes les situations qui sont les plus communes à l’expérience humaine”, creando “des mythes [afin de] projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances”⁵³³. Del resto lo stesso Mouawad considera il proprio lavoro un “théâtre politique”, intendendo con ciò sintetizzare il proprio impegno profondo di fronte alle grandi questioni etico-morali, che agitano da sempre la coscienza dell’umanità. A proposito di *Incendies*, egli sottolinea, infatti, quanto segue:

Oui, *Incendies* est une pièce politique. Mais je pense qu’il faut plutôt parler de questionnement de la fonction du théâtre dans le monde. Pour moi, le théâtre doit parler de vie et de mort et de cette constante douleur de nos jours. Qui est l’Autre ? Comment vivre avec lui ? Qui est la victime et qui est le bourreau ? Et, à travers tout cela, qu’est-ce que la justice ? En abordant ces sujets, en parlant de cela, le théâtre touche à des tabous fondamentaux, aux ombres de la caverne. Et c’est ce besoin de raconter des histoires qui est éminemment politique, oui.⁵³⁴

⁵³³ J.-P. SARTRE, *Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 59 e 64.

⁵³⁴ M. BELAIR, *Wajdi Mouawad brûle-t-il encore ?*, entretien, “Le Devoir”, 4-5 octobre, 2003, p. E4.

La problematicità dell'esistenza, delle relazioni interpersonali, la sofferenza e, infine, la morte, sono i temi affrontati dal drammaturgo libanese nel più vasto intento di dar conto del dramma della perdita della propria identità. La guerra civile in Medio Oriente, tema centrale di molte sue opere, lo porta a domandarsi come sia possibile sopravvivere a tanto orrore senza fine. La storia lacera le identità, la cui ricostruzione può aversi solo al prezzo di un ripensamento profondo della propria vita.

In *Littoral* la guerra civile è sullo sfondo della vicenda del protagonista Wilfrid e fa da doloroso controcanto alla sua inquietudine interiore. La pièce si apre con la comunicazione a Wilfrid della morte del padre, circostanza che induce il giovane a ripensare il proprio passato. Egli apprende della scomparsa da una telefonata notturna mentre “est en train de tirer la baise de [s]a vie”⁵³⁵ con una “déesse”⁵³⁶. “Et quand je suis venu, monsieur le juge, je suis venu en même temps que le téléphone. J’ai eu l’impression de décharger de trois sonneries. Éjaculer d’un téléphone, c’est toujours surprenant, je vous jure”⁵³⁷. Citiamo un breve estratto dell’incipit della pièce centrato sulla coincidenza tra “la baise” e la morte del padre (figura quasi del tutto assente nel vissuto di Wilfrid), circostanza che sembra adombrare reminiscenze di situazioni edipiche: il decesso del padre è infatti interiorizzato come parricidio da parte del protagonista. Nel corso del viaggio intrapreso in Medio Oriente per dare sepoltura alla salma, egli minaccerà più volte il genitore defunto, come se desiderasse “[le] tuer à nouveau”⁵³⁸. L’inizio dell’opera, infatti, mette in scena Wilfrid di fronte a un giudice che deve concedergli l’autorizzazione al trasporto della salma del padre oltre oceano, e al quale il giovane confessa i tormenti e le ansie di figlio colpevole.

Wajdi Mouawad assume a soggetto di fondo di *Littoral* la morte e la sepoltura del padre come coordinate entro le quali si snoda la ricerca identitaria di Wilfrid; il

⁵³⁵ W. MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 14.

⁵³⁶ Ibidem, p. 13.

⁵³⁷ Ibidem, p. 14.

⁵³⁸ Ibidem, p. 81.

decesso dell'uomo diviene per il protagonista il punto di partenza di un processo di maturazione: "Je traînerai les restes de mon père en un lieu propice et reposant pour son âme, mais en retour, en retour, je veux savoir ce que je suis venu faire sur la terre."⁵³⁹ Per Wilfrid non si tratta di sapere chi è attualmente, ma ciò che può divenire dopo aver compiuto la propria missione, quella di seppellire il padre, compito che gli consentirà di distaccarsi una volta per tutte dal sia pur esile rapporto filiale. La stessa notte in cui riceve la notizia della morte, Wilfrid prende altresì coscienza dell'esistenza di "un autre Wilfrid" entrando in possesso di alcune lettere che il padre gli aveva scritto negli anni, ma che non gli aveva mai inviato:

Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore. [...] D'où je viens moi ? qu'est-ce que je suis ? je suis qui moi ? je suis qui ? J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. J'ai l'impression [...] que je suis en train d'assister à un spectacle et que c'est à moi-même que j'assiste. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment, puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, un autre gars, qui me ressemblait beaucoup, qui a mon âge, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau ?⁵⁴⁰

Scoprire chi si è per prendere misura del mondo in cui si vive. Wilfrid, che, nonostante l'età, manifesta ancora atteggiamenti alquanto infantili, ha passato la propria esistenza a cercare rifugio in se stesso, a vivere della propria immaginazione: egli ha

⁵³⁹ W. MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 93.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 56.

inventato delle figure oniriche con le quali instaurare un dialogo e un confronto. In diverse scene, assistiamo, infatti, alle lunghe conversazioni che egli intrattiene con il chevalier Guiromelan, personificazione di “un rêve”⁵⁴¹, che entra nell’azione drammatica non appena Wilfrid viene a sapere della scomparsa del padre, e che si impegna a sostenerlo nell’ardua impresa della sepoltura. Il chevalier Guiromelan, che riveste, in alcuni casi, i panni di un regista alle prese con la sceneggiatura di un film, si presenta al protagonista della pièce facendosi portatore di interrogativi che incrementano il tormento interiore del giovane: “Wilfrid, je n’existe pas, je le sais bien, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même ? As-tu plus de vie réelle que moi ?”⁵⁴². Di fronte alla telecamera Wilfrid si confronta con la propria difficoltà di esistere: “Marche, Wilfrid, marche, marche [...] Tu es la seule forme qui ne suscite pas l’ennui, car tu es toujours changeant, au gré de nos sentiments, et tu nous donnes vie”⁵⁴³, gli riferisce il regista. Nell’epilogo della pièce, si assiste, infine, ad uno scambio di battute immaginarie tra il padre e il chevalier Guiromelan nel quale più chiaro appare il senso della ricerca identitaria di Wilfrid :

LE PÈRE: Je te le dis, chevalier, je te le dis. Nous ne sommes rien. C’est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort.

LE CHEVALIER : Facile à dire. Mais pas facile à faire, je te le jure. Parole de rêve.⁵⁴⁴

Questi avverte la necessità di assumere la morte del padre e il compito di dargli una degna sepoltura, a fondamento del recupero della propria identità, punto di partenza per avviarsi verso una maturità psichica e spirituale. Allora, il viaggio intrapreso dal

⁵⁴¹ Ibidem, p. 87.

⁵⁴² Ibidem, p. 16.

⁵⁴³ Idem.

⁵⁴⁴ Ibidem, p. 103.

giovane personaggio non è solo in funzione della mera inumazione del cadavere paterno, ma assume il significato di un viaggio di recupero che lo porterà a scoprire il mistero che avvolge la propria nascita, altro elemento significativo, questo, che consente di instaurare un ulteriore accostamento tra la figura sua e quella del genitore. Il giorno in cui fu dato alla luce, il padre decise di abbandonare il proprio paese natale per sfuggire alla guerra civile libanese. I due eventi coincisero: “La nuit même où tu fus conçu, la haine s’était effondré sur le village”⁵⁴⁵, gli confiderà il vecchio saggio Ulrich. Ora, nonostante la guerra sia terminata da qualche anno, la popolazione e il territorio ne portano ancora le tracce, così come Wilfrid porta ancora i segni della prematura scomparsa della madre, deceduta poco dopo il parto. L’inizio della guerra, la nascita di Wilfrid, la morte del padre e lo stato di devastazione ancora presente in Medio Oriente al passaggio del giovane, trovano allora una loro corrispondenza.

Il dramma corale della guerra è simbolicamente accostato alla singola tragedia interiore, a quella continua ricerca di una propria identità, in cui un ruolo preminente è giocato dalla figura paterna che Wilfrid condivide con tre giovani personaggi della stessa pièce. Amé, la cui vicenda rimanda ancora una volta alla figura mitica di Edipo, ha ucciso il padre per sbaglio, senza riconoscerlo. Costui, a differenza degli altri giovani incontratisi al “croisement des chemins”, mostra però un atteggiamento di totale distacco nei confronti del defunto e si esime anche dall’instaurare un qualsiasi tipo di contatto con la salma: “Je ne toucherai jamais à ton cadavre”⁵⁴⁶, riferisce a Wilfrid. Ciò ch’egli più desidera è dare, velocemente, in qualsiasi luogo, una sepoltura all’uomo, per potersi finalmente liberare del senso di colpa che prova per averne causato la morte:

Dans le noir je l’ai tué. [...] Parce que je ne l’ai pas reconnu. Je n’ai pas reconnu le visage de mon père. Arrivé à la croisée des chemins, j’ai vu un

⁵⁴⁵ Ibidem, p. 68.

⁵⁴⁶ Ibidem, p. 88.

homme ensanglanté. Je me suis dit, tiens, une pourriture comme une autre. Je revenais du combat. [...] Je voyais bien que cet homme devant moi n'était blessé que des blessures des autres. Il 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 là encore je n'ai rien vu, rien reconnu. J'ai jeté son corps et je suis parti.⁵⁴⁷

La vicenda ricorda, a grandi linee, quella di Edipo che riassumeremo: nel viaggio di ritorno da Delfi, ove si è recato per consultare l'oracolo, venendo scacciato dalla Pizia, che gli ha predetto, disgustata, che ucciderà il padre e la madre, Edipo, si imbatte, a piedi, in un cocchio regale, che giunge a gran carriera dalla direzione opposta, e sul quale viaggia il re Laio; quest'ultimo ingiunge sprezzatamente al giovane di spostarsi, di far luogo al suo sovrano, e quando Edipo risponde che egli riconosce come a sé superiori solo gli dei e i propri genitori, ordina all'auriga Polifonte di avanzare senza esitazioni. Una delle ruote del carro colpisce i piedi di Edipo, accrescendone l'ira: egli uccide con la lancia l'auriga, trae Laio giù dal cocchio e quando vede che è rimasto impigliato nelle redini, frusta i cavalli godendo che lo trascinino alla morte.

Se il personaggio di Amé può essere accostato alla figura di Edipo, quello di sua madre richiama Giocasta: come nel mito greco si narra del suo suicidio, così la madre di Amé, informata della recente disgrazia dai suoi compaesani, “[se] précipite vers le gouffre”⁵⁴⁸ e si impicca.

Sabbé, che ha assistito all'omicidio del padre, e Massi, che è invece cresciuto senza una guida paterna, sebbene non adombrino le vicissitudini di un personaggio mitico, rappresentano, tuttavia, due particolari esempi di intertestualità, volendosi proporre, rispettivamente, come l'incarnazione dell'Amleto shakespeariano e del

⁵⁴⁷ Ibidem, p. 95.

⁵⁴⁸ Idem.

principe Myskin de *L'Idiota* di Dostoievski; lo dice Mouawad stesso nell'*avant-propos* di *Littoral*:

Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience.⁵⁴⁹

Il padre di Wilfrid diventa, per assonanza, come già sottolineato nel capitolo dedicato alla drammatizzazione della guerra, il padre di tutti i giovani incontratisi al “croisement des chemins”, “le père de toutes [leurs] douleurs”⁵⁵⁰. Ciascuno di essi, nella morte del padre di Wilfrid e nella sua sepoltura, rivive il proprio lutto e dona una sepoltura simbolica al proprio genitore e, come desidera fare Joséphine, altra fanciulla che si unisce al gruppo per testimoniare la propria personale esperienza, al proprio Paese. Custode della memoria di un intero popolo, costei si pone come una novella Antigone: come l'eroina greca che, in obbedienza alle leggi divine, incurante del pericolo a cui si espone, dà sepoltura al corpo del fratello Polinice, Joséphine desidera assicurare a tutti i propri compaesani morti in guerra un degno, emblematico seppellimento attraverso quello del padre di Wilfrid. Abbandonando il cadavere nelle acque del mare, e legando al suo corpo i sacchi contenenti i nomi di tutti coloro che hanno sacrificato la propria vita per la patria, si assiste a una ideale riconciliazione tra l'uomo esiliatosi per via del conflitto e la propria terra, per l'abbandono della quale ha vissuto per tutta la vita un profondo senso di colpevolezza.

Con la sepoltura del padre, Wilfrid passa, metaforicamente, all'età adulta: “emmerrer le père” per trovarsi “dans la réalité” e iniziare una nuova vita, questa volta

⁵⁴⁹ Ibidem, p. 6.

⁵⁵⁰ Ibidem, p. 102.

accanto a Joséphine. Di fronte al corpo del defunto, la fanciulla obbliga il giovane ad abbracciarla “devant lui”, “devant [son] père”:

Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie, Wilfrid, et embrasse-moi!
Tu es là à laver le corps de ton père, plongé dans les effluves de la mort depuis
si longtemps, tu tombes dans son gouffre, tu tombes en regardant vers le bas où
il n’y a que frayeur et obscurité! Laisse le mort et tourne-toi dans ta chute vers
le bord du gouffre et regarde-moi ! Embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi ! Je
suis la lumière, embrasse-moi, embrasse-moi !⁵⁵¹

“Pendant le baiser de Wilfrid et Joséphine”, come sottolinea una didascalia, si assiste a un “récitatif” del padre : la sua odissea è terminata e annuncia un ritorno “[à la] mer”⁵⁵². Egli diventa, nella profondità abissale del mare, “le gardeur de troupeau”, una sorta di Ermete, di custode delle mandrie oltre che psicopompo verso gli Inferi. L’uomo diviene dunque il pastore degli spiriti dei defunti, li guida, li trasporta con sé e, infine, li ancora alla profondità marina, al flusso vitale, al ricettacolo materno, al ciclo infinito della vita e della morte.

Col ritorno nel grembo materno, pare quasi che il drammaturgo alluda al desiderio di instaurare nuovamente un legame tra il padre e la madre⁵⁵³ di Wilfrid, tragicamente separati in seguito alla nascita del figlio, nella culla della matrice universale. Essi possono ora ricongiungersi e ritrovare quella serenità che in vita non era stata loro concessa: “Mon père [...] a aimé ma mère comme un fou et c’est fou qu’il est

⁵⁵¹ Ibidem, p. 125.

⁵⁵² Ibidem, pp. 125-126.

⁵⁵³ Occorre a tal proposito rilevare che Wilfrid aveva ricevuto in sogno il suggerimento da parte della madre di abbandonare il cadavere dell’uomo nel mare: “Tu entends le bruit des vagues, qu’il est bon de les entendre ... Ton père est heureux que tu l’aies enterré ici, sur cette plage”, afferma la donna. Ibidem, p. 59.

devenu quand elle est morte [...] je voulais que mon père soit dans les bras de ma mère, pour toujours”⁵⁵⁴.

Anche nella ricerca delle origini paterne che coinvolge i due protagonisti di *Incendies*, è possibile rilevare echi del mito classico di *Edipo Re* di Sofocle, quasi che il drammaturgo abbia tratto ispirazione dall'*Œdipe roi*⁵⁵⁵ ch'egli aveva presentato sulla scena montréalaise qualche anno prima della redazione della sua opera. In effetti, sia in Sofocle che in Mouawad l'incesto è tema centrale: Edipo, dopo aver liberato Tebe dalla mostruosa Sfinge, diviene re della città sposando Giocasta, senza per altro sapere che costei è sua madre; nel dramma di Mouawad, al contrario, il carnefice Abou Tarek sottopone, nella prigione di Kfar Rayat, la donna, che conosce soltanto con l'appellativo de “la femme qui chante”, a continui abusi sessuali, ignorando ch'ella è sua madre.

Nawal Marwan, sorta di Giocasta, come abbiamo già osservato precedentemente, ha abbandonato, a quattordici anni, sotto la pressione dei genitori, il figlioletto dato alla luce. Il bambino, raccolto e cresciuto nell'orfanotrofio di Kfar Rayat, è Nihad Harmanni, il futuro Abou Tarek, personaggio che richiama Edipo non solo per il ruolo che riveste all'interno della trama, ma anche per un segno esteriore da cui anch'egli è contraddistinto: nella tragedia di Sofocle, Edipo deve il proprio nome (*oidi-pous*) al fatto di aver avuto, sin da neonato, “i piedi gonfi”⁵⁵⁶; nella pièce di Mouawad, il personaggio di Nihad Harmanni/Abou Tarek indossa un naso da clown che la giovane madre Nawal aveva ricevuto in dono dal suo amato Wahab, in occasione del passaggio di un teatro ambulante, e che aveva poi inserito nelle fasce del neonato prima di affidarlo alla levatrice Elhame.

Tra l'opera di Sofocle e di Mouawad esistono, tuttavia, anche alcune differenze: l'eroe greco si era attribuito il compito, per togliere la maledizione che incombeva sul

⁵⁵⁴ Ibidem, p. 35.

⁵⁵⁵ Cfr. P. L'HERAULT, *Troublant Œdipe*, “Spirale”, n. 161, juillet-août, 1998, p. 15.

⁵⁵⁶ C. DIANO, (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni Editore, 1970, nota n. 58, p. 1140.

suo popolo, di trovare l'assassino di Laio, divenendo fautore di una inchiesta che lo identifica quale colpevole:

EDIPO: [...] ecco a tutti voi, discendenti di Cadmo, il mio proclama. Chiunque di voi sia a conoscenza da chi Laio figlio di Labdaco fu ucciso, a costui ordino di palesare a me ogni cosa.⁵⁵⁷

In *Incendies* il ruolo di indagatore non appartiene all'orfano stesso (Nihad, figlio adottivo di Roger e Souhayla Harmanni), ma ai suoi figli, i gemelli Jeanne e Simon, concepiti nella prigione da lui diretta. Nati nel disonore e nel disprezzo, “du viol et de l'horreur”⁵⁵⁸, essi furono affidati, dopo il parto, a Fahim, il guardiano della prigione di Kfar Rayat, il quale si rifiutò di obbedire all'ordine impostogli, di gettarli nel fiume, affidandoli a “un paysan [Malak] qui rentrait avec son troupeau vers le village du haut, vers Kisserwan”⁵⁵⁹.

La duplice menzione del “paysan” e, qualche riga dopo, del “berger”⁵⁶⁰, rinvia chiaramente alla tragedia di Sofocle, nella quale Edipo interroga tre testimoni. Il più celebre degli indovini, il vecchio e cieco Tiresia gli rivela l'atroce “verità”⁵⁶¹: Edipo è, come l'oracolo aveva predetto, l'assassino di suo padre e lo sposo di sua madre:

TIRESIA: Dico che l'uccisore che stai cercando, l'uccisore di Laio, sei tu. [...] Lo sai tu da chi sei nato? L'uomo che vai cercando da tempo con tante minacce e bandi su l'uccisione di Laio, quest'uomo è qui. Tutti lo credono un forestiero immigrato, ma poi si scoprirà [...] che è Tebano. [...] E di veggente diventerà cieco, e di ricco diventerà mendico, e se n'andrà vagando per paesi stranieri,

⁵⁵⁷ Ibidem, p. 291.

⁵⁵⁸ W. MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 67.

⁵⁵⁹ Ibidem, p. 64.

⁵⁶⁰ Ibidem, p. 65.

⁵⁶¹ C. DIANO, (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, cit., p. 292.

tentando davanti a sé col suo bastone la strada. E anche si scoprirà che egli è al tempo stesso fratello e padre dei figli coi quali vive, e insieme figlio e marito della donna da cui nacque, e che fecondò col suo seme lo stesso grembo fecondato dal padre. E ora rientra in casa e ripensa a quello che ti ho detto.⁵⁶²

Il vecchio pastore di Laio, che ricevette l'incarico di far sparire Edipo dopo il parto, e l'anziano nunzio di Corinto che affidò il nascituro al re Polibo, dopo averlo trovato sul monte Citerone in un "anfratto boscoso"⁵⁶³, trovano uno speculare riscontro nell'opera di questo drammaturgo contemporaneo. Anche in Mouawad, i gemelli interpellano tre testimoni, che corrispondono, ciascuno di essi, a un personaggio di Sofocle: Fahim⁵⁶⁴, il custode della scuola che era stato, durante la guerra, guardiano della prigione di Kfar Rayat, riveste il ruolo del vecchio pastore di Laio nell'intertesto greco, visto che era stato incaricato di sbarazzarsi del neonato⁵⁶⁵. Egli aveva conosciuto "la femme qui chante" in prigione ed era stato uno dei pochi a vederne il volto. La notte in cui Nawal partorì, "accroupie dans un coin de sa cellule"⁵⁶⁶, Fahim ebbe il compito di sottrarre il neonato e di abbandonarlo in una cesta in riva al fiume, ordine che tuttavia non ebbe cuore di condurre a termine; colto infatti come da un anticipo di rimorso, decise di riprenderlo con sé, e di consegnarlo a un pastore incontrato lungo il cammino: "Je lui ai donné le seau. Je lui ai dit: 'Tiens, c'est l'enfant de la femme qui chante'. Et je suis reparti"⁵⁶⁷.

Nel paysan Malak, rivive presumibilmente il nunzio di Corinto e, nel contempo, Polibo; egli ha ricevuto i bambini da Fahim, ha dato loro un nome e li ha cresciuti: "Je

⁵⁶² Ibidem, pp. 293-295.

⁵⁶³ Ibidem, p. 305.

⁵⁶⁴ Cfr., W. MOUAWAD, *Incendies*, cit, pp. 64-64.

⁵⁶⁵ Solo successivamente si accorgerà della presenza di due bambini, anziché di uno.

⁵⁶⁶ W. MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 63.

⁵⁶⁷ Ibidem, p. 64.

leur ai donné un nom. Le garçon s'appelle Sarwane et la fille, Jannaane"⁵⁶⁸. Ed ecco, infine, Monsieur Chamseddine, colui che incontra Simon. A differenza di Tiresia, personaggio sofocleo con il quale è possibile fare un parallelismo, costui non è un indovino: anche se è a conoscenza di molti tasselli che consentono di ricomporre il puzzle delle origini di Simon e Jeanne, non conosce tuttavia la verità in anticipo, ed anzi comprenderà la tragedia sulle origini paterne dei gemelli proprio dopo aver parlato con Simon:

Je t'attendais. Quand j'ai su que ta sœur était dans la région il y a quelque temps, j'ai dit: "Si Jannaane ne vient pas me voir, alors Sarwane viendra." Avant de quitter le pays, ta mère est venue ici. Malak venait de vous remettre à elle. Quand j'ai su que le fils de la femme qui chante me cherchait, j'ai compris qu'elle était morte.⁵⁶⁹

Simon gli confiderà che Nihad Harmanni, l'orfano che Chamseddine aveva raccolto e formato come tiratore scelto, non era altro che il figlio maggiore di Nawal Marwan, "la femme qui chante". Chamseddine apprende in quel momento la tragedia della storia di Abou Tarek in una narrazione che ricorda le parole di Tiresia a Edipo sopra citate:

Ton frère était ton père. Il a changé son 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

⁵⁶⁸ Ibidem, p. 67.

⁵⁶⁹ Ibidem, p. 79.

torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur.⁵⁷⁰

Wajdi Mouawad leggendo i miti classici li riscrive in chiave non solo di riscoperta ma anche di presenze reali, nella storia contemporanea, di questi archetipi sia simbolici sia umanamente definiti. Infatti, come è stato possibile osservare attraverso l'analisi di queste due opere, nelle vicende umane la ciclicità è un fattore dominante che si presenta in forme diverse nel corso dei secoli.

L'opera di Wajdi Mouawad si ispira inoltre al sacro con tentativi di ritualizzazione e di percorsi attraverso i simboli, che permettono di veicolare in modo sottile e nascosto un messaggio iniziatico o inconscio. La funzione primaria del simbolo, termine greco che in origine significava *accostamento*, è quello di legare o collegare il significante e il significato. Quale che ne sia la definizione e l'applicazione in campo filosofico, religioso, letterario, il simbolo presuppone comunque una sostituzione di segni e perciò trae il proprio fondamento originario in ciò che è visibile e in ciò che è immaginario. Ovviamente nella rappresentazione simbolica esiste, tra figura significante e cosa significata, un rapporto concettuale immediato e diretto, che implica una rispondenza automatica, reversibile, e una identificazione: questo spiega i profondi legami della simbologia con l'immagine religiosa. Il simbolo, infatti, consiste nella presentazione di un segno o di una immagine (significante) che fa riferimento ad una realtà (significato) che è diversa dall'immagine stessa, ma che finisce per identificarsi

⁵⁷⁰ Ibidem, p. 84.

con essa⁵⁷¹. Il simbolo si presenta come una connessione naturale e ha carattere quasi magico, di valore assoluto ed esclusivo, di unicità riassuntiva; fa quindi parte di un patrimonio di nozioni generali usato nell'espressione artistica.

Perché si possa parlare di simbolo è necessaria la compresenza, come sostiene Corinne Morel nell'introduzione al *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, "di molti parametri"⁵⁷²; affinché un oggetto, soggetto o avvenimento possa considerarsi simbolo occorre, infatti, prima di tutto, la ricorrenza semantica, ovvero il fatto che in epoche e in civiltà differenti esso conservi il suo significato, nonché l'esistenza di una dimensione esoterica, filosofica, religiosa o sacra, che lo situi oltre la semplice interpretazione psicologica e affettiva. Il simbolo riposa su una credenza collettiva e ha una portata universale. Impiegato nella creazione artistica, esso svela i lati oscuri dell'umanità. Gli studi antropologici hanno messo in luce, attraverso l'analisi comparata delle diverse forme sociali e culturali, che il mito e i rituali rappresentano una costante e che essi costituiscono - nella loro complementarità - due importanti aspetti della comunicazione simbolico-sociale.

L'opera teatrale di Mouawad *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* si apre con una citazione biblica da Giovanni (III, 8) posta in esergo: "*Le vent souffle où il vient et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de quiconque est né de l'Esprit*". È infatti possibile notare come l'intera pièce sia profondamente intrisa di elementi sacri preannunciati sin dall'incipit. Edwige, la protagonista, vive, da qualche tempo, una reclusione volontaria, isolandosi nella cantina della casa paterna⁵⁷³; ella è in collera verso un mondo che ritiene ipocrita, bramoso

⁵⁷¹ Cfr. L. SOZZI, *Metafora e simbolo*, (testi raccolti e introdotti da L. Sozzi), Torino, Giappichelli, 1975.

⁵⁷² C. MOREL, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti, 2006, p. 17.

⁵⁷³ Sottolineiamo che l'isolamento volontario è una costante rinvenibile nel teatro di Wajdi Mouawad: *les toilettes* per Willy Protagoras (*Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*), la camera d'albergo per

soltanto di ricchezza e incapace di amare. Costei si rifiuta ostinatamente di uscire dalla cantina malgrado le esortazioni dei genitori e del fratello Alex, i quali tentano di convincerla a salire in casa, nel salone, per accogliere la gente del paese che vi si reca per assistere ai funerali della sorella Esther, misteriosamente scomparsa da più di dieci anni, fuggita per realizzare un sogno d'amore. La cerimonia funebre si organizza nonostante l'assenza del cadavere – “il n'y a pas de corps”⁵⁷⁴ –, e la famiglia, dietro suggerimento di Alex, vede in tale evento una buona occasione per sfruttare le mani di Edwige dalle quali cola acqua quando si congiungono in preghiera; dietro la richiesta del pagamento di “un billet d'entrée”, coloro che accorrono ai “funerailles de paille”⁵⁷⁵ sperano di assistere a un miracolo e di trarne benefici spirituali che potrebbero alleggerire la propria anima o guarire il corpo malato:

Beaucoup de malades! Il y en a en béquilles et d'autres couchés aussi. Des aveugles aussi; et aussi ceux qui ne bougent pas ; d'autres encore avec l'enfer dans leur corps ; et puis des plus bizarres qui parlent la bouche décrochée, des sons dans la gorge, des fous.⁵⁷⁶

La morte di Esther sistemerebbe economicamente un po' tutta la famiglia: a cominciare da Alex, per il quale il veloce guadagno di una somma di denaro, rappresenterebbe l'unica occasione per abbandonare un paese che non ama particolarmente, abitato da “des misérables qui ne connaissent qu'obscurité, froid et

Willem (*Rêves*), e la casa esposta ai bombardamenti per la famiglia Cromagnons (*Journée de nocces chez les Cromagnons*).

⁵⁷⁴ W. MOUAWAD, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, 1999, p. 16.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 18.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 29.

⁵⁷⁷ *Ibidem*, p. 30.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, pp. 51-52.

brouillard, un désert ignoré du soleil”. Éloïse, la madre, desidera, invece, seppellire una volta per tutte la figlia; per lei la fanciulla è morta “la nuit où elle est sortie de la maison pour disparaître au fond de la forêt”⁵⁷⁷. Il marito, Mathias, vuole la pace e crede che il mezzo più sicuro per ottenerla sia aderire all’opinione collettiva:

Les gens ont dit qu’elle est morte, Esther, alors je dis moi aussi qu’elle est morte, Esther. C’est plus facile. C’est ma fille ? et alors ? et après ? Voilà si longtemps qu’elle est partie, si longtemps que je ne l’ai pas vue ; qu’est-ce que ça change alors ? ça ne change rien. J’espère seulement qu’elle est heureuse, Esther, là où elle est.⁵⁷⁸

Ciò che l’uomo desidera organizzare è una cerimonia religiosa a tutti gli effetti, nonostante il funerale abbia un carattere del tutto fittizio, basato sulla menzogna, e si proponga puri fini di lucro. Il funerale si concretizza, infatti, nella semplice apparenza: una tomba vuota per “des gens vides qui vident leurs poches”⁵⁷⁹. Il rito, che dovrebbe fondarsi su un autentico sentimento religioso, poggia invece su valori profani: persino il prete, dirà Alex, è più preoccupato del buffet e dell’annata del vino piuttosto che della celebrazione della Santa Messa. Edwige, invece, appare del tutto diversa dai suoi famigliari; ella sa che “il ne faut pas prier quand c’est faux”, che la preghiera richiede una fede e una devozione profonda. La giovane possiede il dono della preveggenza, una sorta di ispirazione divina che le consente di presagire eventi drammatici e funesti. La decisione di isolarsi nella *cave* può essere letta, oltre che come gesto di protesta nei confronti dell’organizzazione di un finto funerale, anche come un modo per preservarsi dalla contaminazione profana: “Il est si facile d’enterrer les vivants”⁵⁸⁰. La ragazza è

⁵⁷⁸ Ibidem, pp. 51-52.

⁵⁷⁹ Ibidem, p. 25.

⁵⁸⁰ Ibidem, p. 32.

convinta del ritorno a casa della sorella, così come pensa pure il suo innamorato Vaklav. Costui la frequenta segretamente nella cantina, disubbidendo al divieto imposto dai propri genitori, i quali credono, come molti altri abitanti del villaggio, che la fanciulla comunichi col diavolo o che sia una persona poco affidabile.

Edwige è in disaccordo con i suoi in merito all'organizzazione del finto funerale: trova scorretto prendere in giro la gente facendola presenziare di fronte a una tomba vuota e crede inoltre che tale gesto non sia rispettoso nei confronti della sorella scomparsa: "Ils veulent l'enterrer pour qu'ils puissent la tuer si un jour elle décidait de revenir", aveva detto al padre, senza rendersi conto ch'ella poteva, con queste parole, annunciare una profezia. Vaklav, in effetti, le riferisce che alcune persone del villaggio credono di aver intravisto, tra gli alberi della foresta, in un giorno di nebbia fitta, "un gros bonhomme, un fantôme obèse [...] une ombre, avec un gros ventre, qui saigne"⁵⁸¹. Essi credono si tratti di Esther. Quasi come per miracolo, in coincidenza con la rivelazione di Vaklav, si assiste, improvvisamente, al suo inaspettato ritorno. La donna appare realmente come la gente del paese l'aveva scorta: tonda, insanguinata e dolente; ella attende un figlio da un uomo che amava "comme un dieu" e che le aveva insegnato "à regarder le ciel, à regarder la lumière à travers une forêt, un buisson pour y voir un vitrail impressionnant", morto tragicamente dopo esser stato investito da un treno in corsa. Esther decide dunque di rientrare a casa per chiedere soccorso alla sorella, sperando che le sue mani miracolose possano aiutarla; ma questa volta Edwige pare aver perso tutte le facoltà; le sue mani, impotenti e prive di forza, non riescono a compiere il prodigio. Anche la madre, che in un primo momento pareva in accordo con il resto della famiglia per l'organizzazione della cerimonia, in un secondo tempo, dopo aver saputo della presenza della figlia nello scantinato, e della sua gravidanza,

⁵⁸¹ Ibidem, p. 35.

interviene in suo aiuto: nell'intento di salvarla, opera la figlia tagliandole il ventre; il neonato è salvo, ma Esther muore dissanguata.

La gente accorsa al funerale, sentitasi presa in giro, distrugge la casa e le dà fuoco. Éloïse prende con sé la neonata e la porta in salvo, mentre Edwige vieta al fidanzato Vaklav di trasportare all'esterno della cantina il corpo della sorella defunta perché desidera che bruci tra le fiamme, come si evince dalla frase ch'ella pronuncia: "On brûle toujours ceux que l'on ne comprend pas".

Analizzando l'opera di Mouawad nel tentativo di metterne in luce le caratteristiche legate alla sacralità e alla dottrina cristiana, notiamo che il personaggio di Esther può essere l'esempio di un ciclo di trasformazioni che prefigurano la nascita, la vita, la morte e la rinascita. Se in un primo momento, Esther è una figura assente, una realtà invisibile minacciata dall'oblio – "Je veux être comme le ciel: n'oublier personne, personne [...] votre oubli est dégoûtant!" –, ella subisce, nel corso della pièce, una metamorfosi: divenuta un'ombra "qui saigne" "dans le ventre du brouillard" e che "cherche un lieu pour pouvoir se blottir contre le flanc de la pauvre terre", ella acquisisce fattezze umane solo quando fa apparizione nella cantina, luogo ctonio, inaugurale dell'universo chiuso e protetto⁵⁸², dove racconta le proprie vicissitudini, prima di incontrare la morte dando alla luce la bambina che, portando il suo stesso nome, darà un senso di continuità alla sua esistenza.

La cantina rappresenta una sorta di grembo materno nel quale Edwige accoglie la sorella e la spinge a confidarsi prima che sprofondi nella "lumière", nel "pays des rêves". Questo luogo può essere paragonato anche ad una caverna o ad una grotta, la matrice universale, il luogo della parola, della conoscenza, che permette di passare dall'ombra alla luce. Infatti è in una grotta, a Betlemme, che Maria dà alla luce il Messia, così come Esther dà alla luce la figlioletta. La nebbia che avvolge Esther e il

⁵⁸² Cfr. C. MOREL, Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze, cit, p. 178.

paesaggio che circonda l'abitazione rimanda alla confusione delle origini, al caos primordiale. All'alba dei tempi il mondo è infatti rappresentato come avvolto in una nebbia tenace, che lo oscura al punto da far regnare solo le tenebre. La luce, simbolo di rinascita, è quella che consente di dissipare la confusione e, in senso metaforico, di svelare le menzogne dietro cui si nasconde la famiglia di Esther. La luce, primo elemento creato nel racconto della Genesi, strappa l'universo al caos e introduce la differenziazione degli elementi naturali.

Nella semantica dell'opera, infine, si può notare la presenza di una trinità femminile, costituita dalle tre protagoniste i cui nomi, iniziati per la lettera E, rinviano alla figura di Eva, prima donna della storia dell'umanità, la quale, maledetta da Dio e bandita dall'Eden, fissa la condizione femminile secondo tre modalità: i dolori del parto, l'orrore dei serpenti e la sottomissione all'uomo. “Alla donna Dio disse: Moltiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai figli”⁵⁸³. Ciò che a noi interessa in questa analisi è appunto la prima punizione inflitta da Dio ad Eva, elemento che ritroviamo nella figura di Esther, che soffre e perde la vita proprio a causa del parto.

Il titolo della pièce sottolinea allora l'*échec* spirituale di Edwige: le sue mani hanno perso il loro potere “au moment de la naissance”, proprio quando ne avrebbe avuto maggiore bisogno per far trionfare la vita. Questo smacco costringe Edwige ad abbandonare lo scantinato e la obbliga ad andare a “vivre en plein air, là où l'obscurité est encore plus effrayante [...] affronter ce monde de désespoir et lui parler de l'amour, lui parler de la lumière, lui parler de ce qui anime [ses] mains lorsqu'elles coulent sur le visage du monde et de tout ce qui l'entoure”. Come sottolinea nella sua opera Gilbert Durand, l'acqua acquisisce talvolta una valenza negativa, rivelandosi forza distruttrice ed emblema della morte. Essa ha un carattere “eracliteo”: “L'acqua che scorre è amaro

⁵⁸³ Genesi, 3, 16.

invito al viaggio senza ritorno [...] figura dell'irrevocabile [ed] epifania dell'infelicità”⁵⁸⁴.

La opere di Wajdi Mouawad sono una sorta di preludio all'inferno, una valle di lacrime e di dolori placabili soltanto attraverso la speranza in una rinascita e in una redenzione. In questo senso, anche *Littoral* è una pièce fortemente permeata di simbolismo religioso che presiede alla cerimonia del battesimo e al sacramento dell'eucaristia. Essa, infatti, mette in scena il percorso iniziatico e spirituale di Wilfrid, il quale, accompagnato da “un rêve” protettore, incarnato dal Chevalier Guiromelan, trasporta, come già sottolineato in un capitolo precedente, il cadavere del padre al paese natale per seppellirlo sperando, con tale gesto, di “le réconcilier avec la vie”. Tuttavia, nonostante la recente sospensione delle ostilità non è possibile lo svolgimento di una degna sepoltura: l'impedimento della realizzazione di un rito liturgico, crea una rottura storica e simbolica che equivale a un esilio spirituale per tutti gli abitanti del paese. Il percorso intrapreso da Wilfrid e dagli altri ragazzi che lo accompagnano nella sua missione, porta allora a un rinnovo trascendentale. Ciascuno di essi ha tentato di sopravvivere come ha potuto: Massi trovando sfogo nell'ilarità, sostituto del grido di disperazione; Wilfrid, invece, all'ombra della rassicurante presenza del Chevalier Guiromelan.

Il cammino verso la redenzione è avviato da una figura femminile, Simone. Ella riunisce “le troupeau” e lo guida grazie al potere della parola: “Ecoutez-moi, la bombe que je veux aller poser est encore plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. [...] On va aller leur raconter des histoires”⁵⁸⁵. I giovani raggiungono il luogo della sepoltura che diviene anche il luogo del battesimo, dell'iniziazione primordiale: il corpo del padre, “emmerré”, immerso nell'oceano, viene

⁵⁸⁴ G. DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991, p. 89.

⁵⁸⁵ W. MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 84.

accuratamente lavato dal figlio, purificato prima dell'immersione in mare, e proiettato, così, verso una nuova vita. L'aspersione con l'acqua (che in senso metaforico potremmo definire benedetta) è un richiamo al lavacro del battesimo e agli impegni che ne derivano. Essa invita l'umanità ad esaminare la propria coscienza, a pentirsi dei peccati, a implorare la purificazione del cuore, a ricevere la grazia del perdono. La Genesi, fin dai primi versetti, associa l'acqua, matrice originale, vettore di purificazione morale e fisica, oltre che segno della speranza messianica, al divino: "La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque."

Il rito dell'aspersione sostituisce così l'atto penitenziale. Il defunto viene dunque battezzato, lavato dei propri peccati, così come pure Simone, Massi, Sabbé e Amé, i quali, "[découvrent] la mer" e si "baptisent aux creux de sa beauté". Dopo il bagno, essi lavano, uno alla volta, il corpo di colui che è divenuto, metaforicamente, il loro padre, rituale che consentirà a quest'ultimo di cambiare condizione, di rinascere nella purezza, trovando nel contempo l'insieme delle potenzialità spirituali: "L'immersione totale [...] significa", difatti, come sottolinea Patricia Hidiroglu, "abbandono del peccato, abbandono di se stesso, abbandono del mondo; l'immersione è essere inghiottiti, è sepoltura"⁵⁸⁶. Wilfrid, invece, intraprende un altro cammino, quello della redenzione nell'amore. Ricordiamo che la pièce si apre sull'immagine del ragazzo intento a spiegare a un giudice le circostanze in cui ha appreso la morte del padre:

J'étais au lit avec une déesse dont je ne me souvenais pas très bien du nom. [...] On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule; elle m'a appelé William, Julien, John, Mustafa et Jean-Claude

⁵⁸⁶ P. HIDIROGLOU, *Acqua divina. Miti, riti, simboli*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007, p. 72.

[...] et c'était bon. On était l'un dans l'autre, et ça allait par là, par là exactement où on voulait aller.⁵⁸⁷

Traendo ispirazione dal mito di Edipo, Mouawad fa dire a Wilfrid di se stesso: "C'est un type qui a couché avec son père parce qu'il faisait l'amour avec une fille au même moment où son père mourait"⁵⁸⁸. Se la morte del padre gli viene annunciata nel corso di un amplesso con una ragazza di cui non conosce neppure il nome e con la quale non ha alcun tipo di rapporto particolarmente significativo, è nuovamente attraverso "le baiser", che dà, questa volta, a Joséphine dopo che il padre è stato abbandonato nelle acque dell'oceano, che il giovane raggiunge la propria redenzione. Testo significativo che sembra rievocare, se pensiamo alla scena del "baiser", il clima erotico e sacro del Cantico dei Cantici, lungo poema d'amore che celebra l'unione carnale e spirituale di due giovani amanti. Provando a mettere a confronto alcuni versi del testo biblico con qualche frammento tratto dalla scena intitolata "Récitatif II" di *Littoral*, è infatti possibile notare delle similitudini per quanto riguarda l'aspetto sensuale e mistico:

Qual melo tra gli alberi del bosco,
così tra i giovani è il mio diletto:
all'ombra sua, che bramo, io già m'assisi,
dolce era al mio palato il frutto suo.

Nella cella del vino m'introdusse,
e il suo vessillo su di me è l'amore.

(*Cantico dei Cantici*, 2, 3-6)

Entendre la mer se soulever de colère,
Folle de désir,
Imaginer qu'elle est le sexe du monde
tourné vers le ciel,
Puis,
Aller plonger dans ses profondeurs,
S'y perdre [...]
Descendre, descendre, descendre,
Puis,

⁵⁸⁷ W. MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 13.

⁵⁸⁸ Ibidem, p. 116.

Juste avant la noyade,
Remonter [...] vers le ciel
Être alors pourfendu par le soleil,
Et lutter contre le vent,
Et s'élever avec les vagues,
Et courir sur les flots,
Pour aller s'écrouler, s'endormir et
mourir, épuisé d'amour.⁵⁸⁹

Gli occhi chiusi di Wilfrid durante il bacio corrispondono, infine, alla cecità del padre nel momento in cui entra in contatto con il mare e sprofonda nell'oscurità abissale. Il ragazzo, ora, se non vuole essere anch'egli trasportato dagli effluvi terrificanti, deve trovare la forza di voltarsi verso l'amore divino impersonato da Joséphine: "Devant lui, donne-moi un signe de vie Wilfrid [...]. Je suis la lumière, embrasse-moi". Il bacio, in questo caso, non rappresenta soltanto l'unione tra due persone che si amano: esso è "signe de vie", soffio vitale, e come tale rinvenibile in molti testi biblici, così come pure nella maggior parte delle tradizioni religiose; esso allude alla potenza creatrice di Dio che mantiene in vita le persone tramite il suo verbo. Il padre, immerso nell'oceano, sente il mare "haleter" e lotta "contre le vent", manifestazione cosmogonica dello spirito Divino. Divenuto, come osservato precedentemente, "gardeur de troupeau", egli terminerà il processo di redenzione assicurando la perennità dei morti nella culla primigenia del mare.

⁵⁸⁹ Ibidem, pp. 125-126.

Yves Sioui Durand e il magico universo dei popoli nativi

C'est l'activité symbolique, l'imagination qui [...] va créer un espace, un nouveau territoire, c'est elle qui va permettre aux nouvelles générations de survivre, de s'investir et de retrouver leur identité. Cela veut dire qu'il faut mettre à profit notre imaginaire ; si on ne chasse plus des animaux, chassons nos rêves, chassons l'esprit.⁵⁹⁰

Yves Sioui Durand

La drammaturgia autoctona, come detto precedentemente nel nostro studio, è principalmente fondata su una particolare concezione della sacralità della vita che, a sua volta, poggia su una stretta connessione tra sogno e realtà, tra passato mitico e ancestrale e presente, tra regno dei morti e quello dei vivi.

Sin dai tempi più antichi, la spiritualità ha giocato un ruolo importante all'interno delle tribù amerindiane. Esse credevano che ogni singolo elemento della natura possedesse una propria spiritualità: esseri umani, animali, piante e oggetti erano dunque dotati di un'anima divina che li univa alla Madre Terra. Nelle attività quotidiane, così come nei riti, il costume di questi popoli e le loro credenze testimoniavano un altissimo e a noi sconosciuto rispetto della natura e del mondo circostante. L'approccio spirituale era allora elemento basilare per qualsiasi tipo di attività che le popolazioni native si impegnassero a svolgere. I *calumets de paix*, ad esempio, servivano a rinsaldare un impegno, che poteva essere di pace come di guerra;

⁵⁹⁰ Y. SIOUI DURAND, *Chasser l'Esprit*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 92, septembre 1999, p. 98.

fumate dai rappresentanti di varie tribù per sancire alleanze, o, nelle cerimonie religiose, per invocare il bel tempo durante la caccia o la guerra, ovvero la pioggia nei lunghi periodi di siccità, le pipe sacre degli Indiani d'America erano considerate strumenti indispensabili per entrare in contatto con i *Grands Esprits*, forze sovranaturali che illuminavano le menti degli individui consentendo loro di agire saggiamente.

Le *Premières Nations* possiedono un'idea sacrale della terra, identificata con la Madre Terra, entità che permette agli esseri viventi di vivere in una particolare armonia con la natura:

Les penseurs amérindiens [...], visionnaires, intègrent dans l'univers quotidien l'espace cosmique et terrestre. La source originelle des mythes réside dans la tentative d'interpréter l'essence même de la nature et de la société.⁵⁹¹

Tutto ciò che esiste sulla terra è, per i popoli nativi, sfiorato dal sacro: Sole, Luna, pianeti, stelle e fenomeni astronomici (eclissi, solstizi, equinozi), da sempre ispirano le mitologie aborigene. Il prolungato contatto con la terra per mezzo del digiuno, l'esposizione al sole (spesso identificato con la figura del padre), venerato attraverso la danza o la preghiera, sono esempi di adorazione religiosa che consentono di entrare in contatto con le forze spirituali dell'aldilà. Allo stesso modo, vento, pioggia, nubi, lampi e tuoni sono altrettanti mezzi di comunicazione tra forze terrestri e forze ultraterrene.

La visione amerindiana del mondo non è antropocentrica ma cosmocentrica: il cerchio ne è il simbolo più significativo, sia a livello della percezione spaziale che dell'intreccio delle relazioni interpersonali: è la figura in cui si coagula la più significativa espressione dei valori collettivi e morali. Se la visione occidentale

⁵⁹¹ P. DESY, *Amérique du Nord. Mythes et rites amérindiens*, dans Y. BONNEFOY (dir.), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, vol. 1, p. 10.

concepisce tutto ciò che circonda l'uomo come un suo territorio di conquista e come un trampolino di lancio per la sua ascesa sociale, nella visione circolare amerindiana, invece, vi è interdipendenza, omogeneità e unione tra uomo e mondo.

La vita, nel senso spirituale e cabalistico, rappresenta, come sottolinea Diane Boudreau, “toutes les composantes de l'univers”⁵⁹²: i sogni – parte integrante della psiche indiana –, gli incontri con esseri sovrannaturali o la capacità di mettersi in contatto con il mondo degli spiriti, costituiscono pratiche rituali che si iscrivono nella particolare visione del *Cercle sacré de la vie*: “all that exists is perceived as symbolic to the Indian; [...] the earth is alive”⁵⁹³. La percezione amerindiana della realtà si esplicita dunque in una concezione magica della vita che ne permea, immutabilmente, ogni istante. Il rispetto per la Madre Terra è universale, così come testimonia il capo tribù sioux Luther Standing Bear agli inizi del Novecento:

Le Lakota [Sioux] était empli de compassion et d'amour pour la nature. Il aimait la terre et toutes les choses de la terre, et son attachement grandissait avec l'âge. Les vieillards étaient – littéralement – épris du sol et ne s'assoient ni ne se reposaient à même la terre sans le sentiment de s'approcher des forces maternelles. La terre était douce sous la peau et ils aimaient à ôter leurs mocassins et à marcher pieds nus sur la terre sacrée [...]. Le sol apaisait, fortifiait, lavait et guérissait.⁵⁹⁴

Non a caso, la rappresentazione della Madre Terra è al centro della pièce di Yves Sioui Durand *Le Porteur des peines du monde*, dove è associata alla figura femminile la funzione nutrice, ed è percepita, di fatto, come dispensatrice di cure materne. La Terra,

⁵⁹² D. BOUDREAU, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, cit., p. 61.

⁵⁹³ P. G. ALLEN, *The Sacred Hoop: A Contemporary Indian Perspective on American Indian Literature*, “Cross-Currents”, vol. XXVI, n. 2, 1976, p. 156-157.

⁵⁹⁴ T.C. MCLUHAN, *Pieds nus sur la terre sacrée*, Paris, Denoël, 1974, p. 14.

materia primordiale per eccellenza, nutre i suoi figli producendo generosamente le piante, i legumi e i frutti affinché animali e uomini possano sopravvivere. È l'ancestrale visione della Madre Terra che il personaggio del Porteur desidera recuperare, un territorio che diventa, a sua volta, luogo e rifugio, “mémoire et garantie réelle de liberté”⁵⁹⁵.

Come commenta José Mailhot in un articolo dedicato alla rappresentazione teatrale dell'opera, “Le Porteur des peines du monde est un spectacle complète qui tient à la fois du mythe, du rite de passage et de la performance chamanistique”⁵⁹⁶. Rifacendosi ai numerosi elementi che costituiscono l'universo magico autoctono (le visioni, i viaggi compiuti in sogno, le metamorfosi, l'invocazione delle forze dall'aldilà) essa trae ispirazione dalle fonti di tutte le culture amerindiane, del Nord e del Sud America, basate sull'agricoltura e sulla caccia. Tale proposito di sincretizzare l'amerindianità risulta chiaro, come riscontrabile nella pagina di presentazione dei personaggi, dalla compresenza sulla scena di attori e attrici appartenenti a etnie diverse (montagnese, quechua, ojibwa, déné e peruviana), e della simultaneità di varie lingue.

Presentato “dans un terrain vague situé au coin des rues Bleury et Maisonneuve”, nel cuore della città di Montréal, “le rituel-spectacle” si svolge “dans un lieu lui-même chargé de magie et de symbolisme, [...] utilisé comme une fenêtre qui donne accès à la trame continue de la Terre”⁵⁹⁷. Nell'intento di riconquistare il proprio passato mitico, il nativo americano, qui rappresentato dal Porteur, cerca di riappropriarsi simbolicamente della Madre Terra mettendo in rilievo i suoi caratteristici tratti culturali e mitici. In questo modo “le terrain vague” diventa un luogo fortemente impregnato di magismo; i vari ornamenti scenici, descritti nel testo attraverso le didascalie, rinviano a diversi aspetti delle tradizioni amerindiane:

⁵⁹⁵ Y. SIOU DURAND, *Le Porteur des peines du monde*, cit., p. 14.

⁵⁹⁶ J. MAILHOT, *Une mythologique moderne de l'amérindianité*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 38, 1986, p. 72.

⁵⁹⁷ *Ibidem*, p. 72.

La Terre sacrée est peinte et parée comme une femme. [...] L'espace rituel [adapté sur la scène], relève de la plus pure continuité de la tradition et remonte ainsi aux traditions des peintures de sable des indiens du sud-ouest américain.⁵⁹⁸

La struttura della scena, designata nei termini di “terre du rêve”⁵⁹⁹, evoca elementi allegorici panamericani: due grandi cerchi, chiamati anche “roues-des-herbes-de-la-guérison”, “sont reliés par un grand serpent de plantes”⁶⁰⁰. Il cerchio è la figura che esprime il sé, la perfezione, il perpetuo ricominciare; sprovvisto di angoli e di spigoli, simboleggia l'armonia tipica del mondo nativo attraverso la dolcezza delle curve, e traduce, grazie all'assenza di opposizioni, l'indifferenziato nell'uguaglianza dei principi. È così possibile accostare la figura del cerchio alla famosa immagine dell'ouroboros, il noto serpente che si morde la coda e la inghiotte, sintetizzando, in un movimento perpetuo, la ciclicità che regola l'universo e l'eterno ritorno. Il cerchio, “simbolo dello spirito e dell'immaterialità dell'anima”⁶⁰¹, allude, infine, all'immagine del girotondo, espressione della fraternità e della forza dell'amore nell'unione, elementi riscontrabili nello spazio sacro della tipi e nella pianta circolare dei villaggi indiani.

Altro elemento significativo rinvenibile nel testo teatrale del drammaturgo amerindiano è, infine, l'orsa, animale dotato, secondo la mitologia delle *Premières Nations*, di un'energia spirituale superiore, accostabile, talvolta, al Grande Spirito, dio

⁵⁹⁸ Y. SIOUI DURAND, *Le Porteur des peines du monde*, cit., p. 25.

⁶⁷ Idem.

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ C. MOREL, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, cit., p. 200.

⁷⁰ Cfr., Y. SIOUI DURAND, *Le Porteur des peines du monde*, cit., p. 26.

creatore e civilizzatore, che porta nel proprio ventre una tartaruga gigante – la Grande Tortue – rappresentazione della Terra americana.⁶⁰²

Accanto alla messa in scena di immagini legate allo spazio cosmico, è altresì possibile notare la presenza di elementi naturali essenziali per la vita tradizionale dei popoli amerindiani: il fuoco, simbolo distruttore e, nel contempo, purificatore⁶⁰³, e “[les] semences des quatre plantes sacrées des Hurons-Wendats: le maïs, les fèves, le tabac et la courge”⁶⁰⁴.

Il primo, il mais, che rinvia alla fecondità e all’abbondanza (così come l’ultimo elemento citato, la zucca, è espressione dell’opulenza) è legato, nei miti cosmogonici degli Indiani d’America, alla creazione dell’umanità; la fava, la cui forma ricorda l’embrione, allude all’essenza, all’energia benefica e vitale; il tabacco, infine, è ritenuto, come già osservato sopra, elemento dotato di proprietà medicinali e di poteri magici tale da innescare la comunicazione con gli spiriti, gli antenati e le divinità.

Analizzando il personaggio del Porteur, è possibile notare come nel corso dell’opera, costui subisca una serie di metamorfosi: se dapprima incarna la figura del caribù, “l’esprit-guide puissant des peuples chasseurs du Nord-Est de l’Amérique”⁶⁰⁵, in un secondo tempo, egli si trasforma in Aigle Blanc, simbolo della vittoria del Bene sul Male, della luce, del cielo e delle forze superne, emblema della salvezza e della rinascita della spiritualità e delle tradizioni amerindiane, così come si desume da una preghiera del Sioux Black Elk citata nel testo: “Ô Grand Aigle, fais que mon peuple vive”⁶⁰⁶. Il Porteur des peines du monde può allora essere definito come un eroe civilizzatore che assume il ruolo di mediatore : personaggio dalla natura ambigua – essendo “homme-animal” – egli è colui che porta la propria comunità a compiere quel cambiamento che

⁶⁰³ Cfr. ibidem, p. 45.

⁶⁰⁴ Ibidem, p. 26.

⁶⁰⁵ J. MAILHOT, *Une mythologique moderne de l’amérindianité*, cit., p. 78.

⁶⁰⁶ Y. SIOUI DURAND, *Le Porteur des peines du monde*, cit., p. 60.

possa condurla a conservare quella particolare dimensione culturale ancora fondata sul magismo e sulla spiritualità tipici delle nazioni native.

Diverso si presenta invece l'universo magico in *La Conquête de Mexico*, pièce per la quale Yves Sioui Durand trae ispirazione dalla mitologia e dalle credenze del mondo azteco tramandate, come già detto precedentemente, dal francescano spagnolo Bernardino de Sahagún⁶⁰⁷. Il drammaturgo porta in scena la civiltà delle popolazioni mesoamericane che abitavano nella zona corrispondente, grosso modo, all'attuale Messico, proponendo, come titolo di ciascuna delle diverse scene dell'opera, i nomi dei diciotto mesi che compongono il calendario azteco – “*toujours vivants aujourd'hui et [qui] continuent d'imprégner les pratiques religieuses millénaires des Amérindiens*”⁶⁰⁸ –

Per i popoli mesoamericani la durata del tempo è misurata seguendo i cicli della “*Roue du Soleil*” (calendario annuale di diciotto periodi costituiti da venti giorni e da cinque giornate considerate nefaste, “*le Memontemi, les cinq jours de l'Ombre*”) o “*de la Terre*” (calendario rituale formato da tredici periodi di venti giorni).

Yves Sioui Durand rievoca e ripercorre la storia del popolo azteco, a partire dalla fondazione della città di Tenochtitlan-Mexico, avvenuta nel sesto mese del calendario mesoamericano denominato Etz'alqualiztli. Secondo una suggestiva leggenda, gli Aztechi sarebbero stati guidati al territorio sudamericano da un'aquila⁶⁰⁹, simbolo per eccellenza della spiritualità amerindiana, animale sacro che, dopo essersi posato su un cactus, divora un serpente: scena che fu interpretata come un segno manifesto della volontà del dio Huitzilopochtli.

⁶⁰⁷ Cfr. il paragrafo intitolato “Il dramma della *dépossession* e la conseguente distruzione dell'indianità”.

⁶⁰⁸ Y. SIOUI DURAND, *La Conquête de Mexico*, cit., p. 12.

⁶⁰⁹ “L'aigle est l'oiseau qui vole le plus haut et peut voir le plus loin. Chez nous, dans l'esprit des Ancêtres, dans notre nation, il est considéré comme le symbole de l'Esprit”. J. LAFRAMBOISE, *Le petit aigle et l'enfant*, Éditions du Loup de Gouttière, Québec, 2004.

L'intera pièce è scandita dallo scorrere del tempo secondo il calendario azteco, che prevedeva la suddivisione dell'anno in due parti uguali corrispondenti, la prima, alla stagione delle piogge, simboleggiata dal "voyage souterrain du soleil"⁶¹⁰, la seconda, invece, alla stagione secca e al giorno: Uey Tecuilhuitl, è il mese dedicato al frumento, nel corso del quale si assiste al ritorno di Quetzalcoatl, dio della sapienza e della civiltà che era stato cacciato dal proprio regno da Tezcatlipoca, dio della notte, delle tentazioni e della guerra. Quetzalcoatl proviene dalle più antiche tradizioni sudamericane accanto a Tezcatlipoca. Gli aztechi li assunsero entrambi nella loro religione e li considerarono alla stessa stregua due divinità gemelle, uguali ma, nel contempo, opposte. Secondo un antico racconto sulla creazione, essi unirono le forze per creare il mondo e per originare creature divine che popolassero un paradiso meraviglioso e armonioso, il Tamoanchan. Tuttavia, la dea Xochiquetzal, accostabile alla figura biblica di Eva, si rese colpevole di una trasgressione: colse il fiore di un albero proibito, ebbe relazioni sessuali ritenute colpevoli con Pietzintecuhtli e ne rimase incinta. L'albero si spezzò, e ciò presagì la rottura tra i creatori dell'umanità e le loro creature, le quali furono esiliate nelle tenebre e condannate a morire. Ma la trasgressione portò frutto: Xochiquetzal mise al mondo Cinteotl, dio del mais, primo uomo della stirpe indiana, la cui nascita permise l'emersione della terra dalle acque primordiali.

Ciascuna delle scene che compongono l'opera teatrale di Yves Sioui Durand richiama la misurazione del tempo secondo il calendario azteco, com'è desumibile da alcuni esempi che qui di seguito citiamo: Tlaxochimaco, mese durante il quale si celebravano feste in onore del dio Huitzilopochtli e del dio dei mercanti Yacateuctli; Quecholli, periodo dedicato alla caccia e al dio Mixcoatl; Panquetzaliztli, mese delle

⁶¹⁰ M. GRAULICH, *Tozoztontli, Huey Tozoztli et Toxcatl, fêtes aztèques de la moisson et du milieu du jour*, "Revista Española de antropología Americana", vol. XIV, Ed. Univ. Compl. Madrid, 1984, p. 130.

piume consacrato al dio Uitzilopochtli⁶¹¹; Atemoztli, festa degli dei della pioggia; e, infine, Tozoztontli, Huey Tozoztli e Toxcatl, “fêtes aztèques de la moisson et de l’abondance du maïs”⁶¹². Questo mese dà il titolo a una delle scene più significative della pièce, in quanto riproduce “l’abolition du temps des Indiens” dopo la conquista del Messico da parte degli Spagnoli “entrés dans la cour du temple pour massacrer les gens”⁶¹³. L’opera si concentra, più in particolare, sulla prima fase – quella che possiamo definire pacifica – dell’occupazione del territorio messicano che avvenne tra il mese di novembre del 1519 e il mese di maggio del 1520. Durante la festa in onore di Toxcatl, mese “de la sécheresse”⁶¹⁴, “les Espagnols ont entouré ceux qui dansaient [...] ils ont frappé les mains du joueur de tambour. Ils ont assailli les gens, ils leur ont fendu la tête, ils leur ont broyé la tête”⁶¹⁵. In quest’ultima immagine dell’opera il drammaturgo amalgama mito, antiche credenze e realtà storica per mostrare i guasti inferti a una civiltà che sarà presto cancellata dalla potenza dell’invasore europeo.

Se la figura del Porteur des peines du monde e la ricostruzione del mondo azteco possono trovare affinità nell’immagine della fragilità che gli Indiani mostrano nei confronti della società occidentale, è tuttavia possibile notare, dall’analisi di queste due pièces, come il valore mitologico e ritualistico sia ampiamente presente e costituisca ancora oggi uno degli elementi principali su cui si fonda l’identità dei popoli nativi, così come afferma anche Bernadette Rigal-Cellard nel suo studio dedicato agli autori amerindiani anglofoni:

⁶¹¹ Le piume rivestivano un ruolo importante presso questi antichi popoli, in quanto erano considerate simboli solari. Il dio Quetzalcoatl, il cui nome significa “serpente piumato”, era infatti colui che dava agli uomini il sole e la pioggia indispensabili alla terra per donare buoni frutti.

⁶¹² M. GRAULICH, Tozoztontli, Huey Tozoztli et Toxcatl, fêtes aztèques de la moisson et du milieu du jour, cit., p. 128 e 133.

⁶¹³ Y. SIOUI DURAND, *La Conquête de Mexico*, cit., p. 189.

⁶¹⁴ Il nome deriva dall’usanza che avevano gli Aztechi di indossare collanine (tozcatl) e ghirlande fatte con fili di maïs. Queste collane erano il simbolo “de la sécheresse si redoutée des Mexicains”. P. BEAUCAGE, *La Conquête de Mexico*, “Recherches amérindiennes au Québec”, vol. XXI, n. 3, 1991, p. 89.

⁶¹⁵ Y. SIOUI DURAND, *La Conquête de Mexico*, cit., p. 189-190.

Les écrivains actuels estiment que leur art participe du travail collectif de guérison, et que leur poésie, leur théâtre ou leur roman deviennent des œuvres rituelles, au sens fort du terme, permettant à leurs lecteurs de bénéficier de la puissance spirituelle qu'ils y mettent en scène.⁶¹⁶

⁶¹⁶ B. RIGAL-CELLARD, *Le mythe et la plume*, Paris, Éditions du Rocher, 2004, p. 254.

Conclusione

Nella prima parte del nostro studio ci siamo soffermati sulla rappresentazione della diversità culturale nel teatro quebecchese a partire dagli anni Ottanta, momento in cui la società quebecchese è chiamata a riconfigurare la propria identità adeguandosi alle trasformazioni, sul piano sociale, politico, economico e religioso, apportate dalla *Révolution tranquille*. Più di ogni altro genere letterario, la drammaturgia, in virtù anche della immediata relazione che instaura tra scena e pubblico, è particolarmente adatta a rappresentare la questione etico-sociale e il problema identitario della collettività.

Se consultiamo la bibliografia raccolta, negli anni Novanta, da Alain Vézina e Jean-Sébastien Dubé⁶¹⁷ su “l’espace immigrant et l’espace amérindien” nella drammaturgia quebecchese a partire dal 1977, notiamo che il numero degli autori dell’immigrazione aumenta progressivamente dagli anni Settanta (dove si contano sette testi redatti da autori migranti) agli anni Novanta (periodo in cui si annoverano, invece, ben quarantuno opere).

Un tale sviluppo può essere attribuito, per certi versi, alla *Loi 101* (ou *Charte de la langue française*) che riconosceva al francese il ruolo di unica lingua ufficiale della Provincia, favorendone l’uso, a scapito dell’inglese, in tutti i campi della vita pubblica, compresi l’istruzione e l’ambiente lavorativo, e imponendone l’insegnamento ai nuovi immigrati allofoni che fino ad allora si assimilavano quasi esclusivamente alla comunità anglofona. Per altri versi, invece, l’incremento della produzione teatrale è legato all’opera, sia artistica che sociale, di Marco Micone, che si è fatto portavoce delle problematiche dell’immigrato, nonché all’istituzione, nel 1989, presso il Théâtre d’Aujourd’hui, di letture pubbliche di pièces di autori di origine straniera, ormai integrati nel corpus letterario quebecchese, che hanno reso così possibile un *audience* più ampio.

⁶¹⁷ Cfr. § *Il teatro del Québécois de souche: esempi di raffigurazione dell’Immigrato e dell’Amerindiano*.

Per quanto riguarda invece il teatro amerindiano, una tale progressione manca: il numero dei drammaturghi e delle loro opere resta molto limitato. Questa circostanza riflette la diversa natura dei rapporti tra la società quebecchese e le comunità culturali, da un lato, e la società quebecchese e le nazioni autoctone dall'altro: nel primo caso, si tratta di un rapporto di inclusione; per gli scrittori della migrazione il Québec si è rivelato terra di elezione, che li accoglie favorevolmente nel processo di sviluppo demografico ed economico. Essi desiderano essere integrati come veri e propri cittadini e si rivelano maggiormente inclini a inserirsi nel panorama letterario quebecchese. Nel secondo caso, si tratta di condivisione di spazi socio-politici e culturali che entrambi – Quebecchesi e Amerindiani – rivendicano.

Ciononostante, negli ultimi tempi, gli Autoctoni hanno conquistato, come sottolinea la studiosa Sylvie Vincent, “une place visible tant sur la scène politique que dans les préoccupations sociales et morales de la population québécoise”⁶¹⁸. Come emerge dalle nostre ricerche, la questione legata all'Autoctono ha largamente interessato i drammaturghi cosiddetti *Québécois de souche*, e ciò è particolarmente evidente dal maggior numero di pièces che abbiamo potuto reperire sulla figura dell'Amerindiano piuttosto che su quella dell'Immigrato.

A nostro avviso, tale divergenza può essere ascritta alle problematiche esistenti tra le *Premières Nations* e i Quebecchesi che risalgono ad antiche ragioni storiche e, in particolare, a lontane rivendicazioni territoriali. Denis Delâge ha osservato che la distanza e l'incomprensione fra Bianchi e Amerindiani si sono accentuate durante la *Révolution tranquille*, allorché la ridefinizione del gruppo etnico franco-canadese in

⁶¹⁸ S. VINCENT, *Autochtones: le poids de l'histoire*, “Découvrir le Québec”, Les Publications Québec Français, 1987, p. 37.

popolo quebecchese omette di prendere in considerazione le istanze di varie nazioni indiane⁶¹⁹. D'altra parte, gli Autoctoni sono visti come antagonisti dai Francofoni, poiché anch'essi rivendicano lo statuto di nazione e il riconoscimento di particolarità linguistiche e culturali⁶²⁰. In quanto antagonisti, sarebbe meglio che gli Amerindiani addirittura non esistessero: "On les renvoie dans l'histoire, parce qu'on ne peut pas les renvoyer ailleurs! [...] en les renvoyant dans l'histoire, en les folklorisant, en les déifiant on les évacue du réel"⁶²¹. Ecco allora una probabile spiegazione del particolare interesse che il drammaturgo quebecchese ha mostrato, negli ultimi decenni, nei confronti dell'Amerindiano. Attraverso l'arte teatrale, egli desidera portare alla luce le specificità e le problematiche delle popolazioni autoctone, tentando di riscattarle da quell'immagine, spesso negativa, che è stata loro attribuita.

Dallo studio delle opere appartenenti al nostro corpus di analisi, è stato possibile notare come alcuni filoni e certe tematiche rinvenibili nel teatro quebecchese, siano riscontrabili pure nella drammaturgia amerindiana e migrante.

La famiglia, istituzione custode dei valori, occupa un posto di primo piano nel teatro quebecchese. Ciononostante, l'immagine che talora ne propone la drammaturgia non è del tutto positiva: ambiente soffocante e monotono, essa si rivela essere luogo del non detto e degli abusi. Simbolo spesso di prigionia, tale universo suscita, nei personaggi, desideri di evasione che li porta talvolta ad assumere decisioni pericolose, come se non ci fosse soluzione atta a rompere il sortilegio nefasto che essa impone ai

⁶¹⁹ D. Delâge, *Les Amérindiens dans l'imaginaire des Québécois*, "Liberté", 196-197, vol. 33, n. 4-5, août-octobre 1991, pp. 15-28.

⁴ L'antropologo Rémi Savard spiega che i Quebecchesi vogliono interpretare il ruolo principale, rivendicando per sé la condizione di vittime all'interno della confederazione canadese: "C'est clair: nous autres, on est opprimés. On est bien quand les choses sont claires, même si on souffre. Mais là, tout à coup, on attire l'attention sur l'Indien, lui aussi opprimé, et les gens ne veulent pas regarder. C'est qu'à ce moment-là, on déplace les pions sur l'échiquier politique; et ça trouble", R. SAVARD, *Question de territoires*, "Recherches amérindiennes au Québec", vol. XVII, n. 3, 1987, p. 34.

⁵ Ibidem, p. 37.

suoi componenti. Nei casi estremi, ma frequenti, l'unica via di uscita è la morte psicologica – che avviene mediante l'autoisolamento – o fisica.

Nell'analisi delle pièces di Amerindiani e Immigrati abbiamo tentato di far risaltare le storie di rapporti matrimoniali e di violenze all'interno del nucleo familiare, e i conflitti generazionali di una società in rapido mutamento politico ed economico. La condizione femminile, poi, principalmente presente nelle opere di Abla Farhoud e di Christine Sioui Wawanoloath, testimonia un grave malessere sociale, che la drammaturgia, tuttavia, consente di superare spingendo il lettore o lo spettatore a interrogarsi su situazioni penalizzanti per le donne.

Il teatro storico, altro filone largamente sfruttato dalle produzioni teatrali quebecchesi, rappresenta principalmente eventi storici, quali la seconda guerra mondiale o, più in generale, conflitti ideologici o politici del passato o contemporanei. Su tale argomento, nel nostro studio abbiamo cercato di illustrare, da un punto di vista estetico-drammaturgico, l'opera di due autori che hanno vissuto, anche in prima persona, il dramma della guerra civile libanese: Abla Farhoud e Wajdi Mouawad. Come abbiamo sottolineato nel capitolo intitolato *I mostri della guerra fra follia e morte*, pièces di questo taglio, benché rappresentino un determinato momento storico, non possono tuttavia essere considerate opere di stretta impronta storica, visto che non ritraggono propriamente eventi bellici, ma si limitano a dipingere le vicissitudini di civili trascinati nell'odio, nella violenza e nella follia.

Il teatro mitologico, infine, sempre alla ribalta sulle scene quebecchesi contemporanee, è trattato dagli autori dell'*alterità* secondo due diverse chiavi di lettura: quella che recupera il mito classico, e quella che si rifà, invece, alle tradizioni orali e ai valori spirituali delle popolazioni native, affermando, in tal modo, ancora una volta, le differenze culturali che caratterizzano le due etnie presenti sul territorio quebecchese.

Il teatro amerindiano e migrante non può essere considerato un teatro folklorico di colore esotico, ma un teatro che ormai possiede collaudate caratteristiche formali di impianto moderno e postmoderno.

Costituendo, nel panorama drammatico quebecchese, un significativo esempio di applicazione della poetica brechtiana, il teatro di Marco Micone aderisce pienamente alla politica editoriale del Théâtre de la Manufacture⁶²². Il noto regista e drammaturgo Jean-Pierre Ronfard riconosce, invece, in *La Conquête de Mexico* di Yves Sioui Durand, le “préoccupations esthétiques du Nouveau théâtre expérimental”⁶²³. Il Carré-Théâtre di Longueuil, dal canto suo, trasforma la pièce di Miguel Retamal, *La Espera ou L’Attente*, in un ricco lavoro scenografico⁶²⁴. L’ultima creazione di Wajdi Mouawad, *Littoral*, ottiene grande successo nell’edizione del 1997 del Festival de Théâtre des Amériques.

Il teatro dell’*alterità* è dunque in pieno sviluppo, sia in Québec sia in campo internazionale. Attraverso la drammaturgia questi autori, considerati minori, tendono a perpetuare la propria memoria. Amerindiani e Immigrati redigono testi profondamente ancorati all’immaginario di origine, trasformando e adattando così alcune regole letterarie alla propria sensibilità. Essi diventano l’esempio dei nuovi produttori di espressioni artistiche, dei *conteurs* della modernità, che resistono alla cultura dominante e affermano la propria specificità e originalità servendosi del linguaggio drammatico.

⁶²² M. MICONE, *Trilogia*, cit., p. 15.

⁶²³ J.-P. RONFARD et C. RAYMOND, *Cahier VIII. Jeux tragiques et nuits conviviales. Mars 1991 - décembre 1992*, Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, 1995.

⁶²⁴ D. O’ SULLIVAN, *La Espera : la tragédie de l’exil*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 73, décembre 1994, pp. 143-146.

Interviste

Notre entretien avec Georges Emery Sioui

Ottawa, le 26 septembre 2006

Veronica Cappellari : En quoi la spiritualité des Premières Nations est-elle présente dans la littérature amérindienne ?

Georges Emery Sioui : La spiritualité dans la littérature amérindienne est plus présente dans le Canada anglophone que dans le Canada francophone. Mais il y a un effet d'entraînement qui commence à toucher les communautés francophones aussi. La spiritualité est souvent plus effacée chez les communautés francophones qui ont le français pour première ou deuxième langue. Il y a toujours deux aspects : les relations sont plus douces, plus positives, entre les francophones et les Amérindiens ; mais il y a aussi le côté négatif dans la mesure où la perte de la culture spirituelle est plus profonde dans ces communautés-là. Alors que chez les anglophones, les Canadiens se sont moins intéressés à convertir les Amérindiens, laissant leur identité spirituelle plus intacte. Heureusement, il y a une renaissance de la culture amérindienne, et ainsi, toutes les régions de l'Amérique commencent à se faire connaître à travers des manifestations culturelles et spirituelles. Et maintenant, on va assister à une renaissance de la fierté, de leur utilité, et de leur responsabilité envers les autres cultures, en un mot, nous allons apporter la réponse à la question : « Qu'est-ce que le monde peut attendre des Amérindiens ? », et cela donne à ces gens qui ont été victimes de l'histoire, la possibilité de penser, car ils ont quelque chose à donner au reste de l'humanité.

V.C. : Quels sont les éléments de la spiritualité amérindienne dans votre pièce ?

G.E.S. : J'ai écrit ma pièce au moment où j'ai commencé moi-même à connaître des gens, venant presque toujours de l'ouest canadien, et qui n'avaient pas vraiment connu d'autre chose que la spiritualité et la culture profonde, et donc qui revenaient vers l'est

pour communiquer ces choses-là à des gens qui avaient été dans des situations de réserve durant des années, comme nous, et qui ne possédaient plus les anciens gestes traditionnels et qui souhaitaient retrouver ces choses-là. Alors il fallait se déplacer et rencontrer ces gens qui venaient de l'ouest, c'est à dire du centre géographique spirituel des Amérindiens.

V.C. : Pourquoi avez-vous choisi d'écrire une pièce de théâtre ?

G.E.S. : Parce que je voyais que le modèle que j'avais en tête était un modèle de famille. Souvent, chez les Amérindiens, la famille ou la communauté, c'est tout. Alors j'ai réfléchi très longtemps sur les caractéristiques féminine de la Terre, et puis l'expérience personnelle a fait que je vais toujours choisir de défendre la mère, parce que j'ai été le premier de cinq fils, et aussi parce que je vois toujours le côté patriarcal de la société, alors je reviens à un couple naturel. La mère avait tous ces attributs de beauté, d'harmonie. Dans la société, tout va être détruit parce qu'il n'y a pas la présence importante de la mère. Le patriarcat engendre des formes extrêmes comme la pollution de l'environnement, le mépris pour tout ce qui est naturel. Alors je voyais ça comme le couple que je voulais avoir dans ma pièce et je voyais les enfants de ce couple-là prendre la défense de leur mère (symbolisant la Terre) avec à leur tête l'aîné, qui représente l'Amérindien. C'est la défense de toute la terre par l'Amérindien parce que c'est lui le premier dans ce continent et les autres sont d'origine européenne, africaine et finalement asiatique, alors tous ces enfants-là se relient ensemble pour la défense de leur mère contre les abus du père. J'ai commencé à la mettre sur papier et puis c'est devenu une pièce de théâtre. Je suis en train aussi de commencer à travailler avec les étudiants pour mettre en scène cette pièce. Je pense que ce type d'idée peut devenir très actuel pour la défense de la terre. Finalement je sens que cette pièce est toujours actuelle.

V.C. : Le théâtre amérindien demeure encore en marge de la société québécoise. Il n'est pas beaucoup publié ou représenté. Quelles en sont, à votre avis, les raisons ?

G.E.S. : Je pense que ça regarde beaucoup ce qu'il y a eu dans les rapports entre les Autochtones et les non-Autochtones. Les Autochtones ont toujours eut confiance en l'importance de leur message, de leur pensée, mais il n'y a pas encore beaucoup d'ouverture du côté de la société non-autochtone. C'est la raison pour laquelle les Amérindiens sont encore plus fermés dans le circuit des communautés autochtones. Je pense que c'est en train de changer ; je me réjouis toujours quand quelqu'un vient me trouver de l'extérieur comme vous, parce que vous avez la capacité de voir les Autochtones d'une façon normale, neutre. Alors que bien souvent si nous avons seulement des interlocuteurs Canadiens ou de vieille souche américaine, alors pour eux les autochtones n'ont rien de spécial ; ils ont des préjugés.

V.C. : Qu'est-ce qui a permis la survie de la culture et de la tradition amérindienne ?

G.E.S. : Plusieurs facteurs : premièrement c'était, je pense bien qu'il faut le dire, la négation de la violence des rapports ; un autre facteur c'est la proximité à la nature, l'amour de la nature et le contact avec à la nature.

V.C. : Quels sont les thèmes que les Amérindiens ont principalement développé dans leur littérature ?

G.E.S. : La communauté est toujours très importante. Tout ce qui peut toucher le caractère des communautés – le rapport entre les gens, avec les anciens, les parents, les animaux, les oiseaux, les êtres non-humains, c'est à dire ceux qui font partie du cercle de la vie – c'est ça la communauté. L'esprit amérindien, c'est parler de démocratie totale, c'est-à-dire incluant toute la création et non seulement l'homme, et de respect de la nature. C'est le message le plus fondamental. Alors donc on parle de la nature, de la

communauté, des esprits, c'est une célébration de la vie. Oubliez que le temps existe ; le temps linéaire n'existe pas. C'est un temps circulaire, c'est un temps qui affirme que tout revient : les gens, les esprits, la nature, tous reviennent. C'est le cycle de la nature qui s'oppose à la vision linéaire. Chez nous le passé est aussi présent que le présent.

V.C. : En 1989, vous avez publié *Pour une autohistoire amérindienne: essai sur les fondements d'une morale sociale*. Qu'est ce que vous a apporté la rédaction d'un tel livre ? Selon vous, dans quelle mesure la réappropriation de l'histoire est-elle nécessaire à la définition de l'identité amérindienne ?

G.E.S. : La publication de ce livre m'a apporté le sentiment que je faisais une contribution importante pour redonner à mon peuple le sens que nous, Premiers Peuples, devons conserver une place centrale dans la défense de l'intégrité et de la dignité de notre terre, que nous voyons se faire détériorer tous les jours depuis que la pensée linéaire est venue faire partie de notre réalité, ici chez nous, en terre américaine. La publication de ce livre m'a aussi apporté la vive opposition des historiens défenseurs des discours pro-gouvernementaux, nationalistes entre autres.

Les autorités coloniales, surtout religieuses, avaient tout fait pour nous arracher notre sens de nous-mêmes, de notre histoire. Je sens que j'ai apporté quelque chose d'important pour libérer mon peuple et beaucoup d'autre gens des mythes sociaux que ses supposés fondateurs avaient inventés pour discréditer nos peuples autochtones et ainsi, nous déposséder, nous éliminer.

V.C. : Au niveau identitaire, vous considérez-vous comme Amérindien ou également comme Québécois ?

G.E.S. : Je suis un Amérindien, ce qui veut dire que tout ce continent est ma Terre-Mère. Si je me dis Québécois ou Canadien ou Équatorien, je me coupe de tout le reste de mon identité. Je crois en un monde sans frontières et sans divisions. Elles sont toutes créées par l'homme.

V.C. : Pensez-vous que les Amérindiens ont joué un rôle important dans le contexte du discours identitaire des Québécois dans les années 60-70 ?

G.E.S. : Je crois que tout mouvement de découverte et d'affirmation de la dignité de l'humain origine des civilisations autochtones, car celles-ci seules n'ont pas perdu le sens du caractère sacré des êtres, humains et autres. Les Québécois, comme bien d'autres peuples « sauvages » interagissant spirituellement avec la nature et entre eux, commencèrent à être confiants et à l'aise dans leur identité « américaine ». C'est dans cette expérience d'« ensauvagement » (un vieux terme québécois qui impliquait enracinement dans cette terre indienne) qu'il faut chercher la genèse de leur volonté d'affirmation culturelle et politique dans les années 60-70. Mais il reste tant à faire pour se libérer plus véritablement : il reste surtout à inclure les autres êtres dans notre compréhension du grand cercle sacré de la vie. « La Vie est une », disent les Sages, « nous ne pouvons compromettre l'existence des autres éléments de la création sans compromettre aussi notre propre existence humaine ».

Notre entretien avec Abla Farhoud

Montréal - Outremont - le 15 octobre 2006

Veronica Cappellari : Comment vous êtes-vous passionnée pour le théâtre ?

Abla Farhoud : J'ai commencé à écrire pour le théâtre après avoir joué des pièces. Pendant mon adolescence, j'ai étudié le théâtre et je suis devenue comédienne. Beaucoup plus tard, dans le cadre de la maîtrise en création théâtrale à l'Université de Québec à Montréal, j'ai écrit ma première pièce : *Quand j'étais grande*. Et c'est quand j'ai vu cette pièce jouée sur la scène que j'ai commencé à m'intéresser encore plus à l'écriture théâtrale. Le roman, au contraire, est arrivé un peu plus tard. J'ai commencé à écrire pour le théâtre parce que j'étais à l'intérieur de cet art depuis mon adolescence et que j'avais l'impression d'être plus proche de cette écriture-là.

V.C. : J'ai remarqué que dans vos pièces il y a toujours un personnage enfant : c'est le cas de Marie dans *Les filles du 5-10-15 ¢*, de Suzy dans *Quand le vautour danse*, de Sara dans *Quand j'étais grande*, de Samira dans *Jeux de patience*. Quel est le rôle de ce personnage ? Est-ce que la présence de ce personnage a une signification particulière ?

A.F. : Je pense que ce n'est pas un choix comme ça, préalable à l'écriture. *Quand j'étais grande*, par exemple, raconte justement l'histoire de cette petite fille-là qui a vécu plusieurs vies. Dans *Les filles du 5-10-15 ¢*, j'ai trouvé qu'il était intéressant d'impliquer une cliente enfant. Elle est un peu l'*alter ego* du personnage de Kaokab. C'est un peu son enfance. Marie, la petite cliente, est un personnage très particulier parce qu'elle permet de faire un lien qui n'est pas possible avec les autres clients adultes. Dans *Jeux de patience*, je me suis aperçue, au cours de l'écriture, que la mère venait de perdre son enfant. Par contre, *Quand le vautour danse* c'est un peu différent parce que c'était pour montrer ce rapport très chaleureux entre le frère (qui est malade mental) et la sœur.

C'était pour montrer la différence, les deux facettes de ces personnages. Comment il a été difficile pour elle de se séparer de lui car il était extraordinaire, quand il n'était pas fou.

V.C. : En lisant vos pièces, j'ai remarqué que la plupart des personnages sont de sexe féminin, tandis que les hommes sont peu nombreux et occupent un rapport de force envers la femme. Est-ce que cela a une signification particulière ? Comment justifiez-vous ce choix ?

A.F. : Oui, sans doute, il y a une signification particulière. Quand j'étais comédienne, j'ai trouvé qu'il n'y avait pas autant de bons rôles de femmes que de rôles d'hommes. Petite revanche de la comédienne que j'étais. Et puis, au début de mon écriture, il était plus facile pour moi d'explorer quelque chose que je connaissais mieux, que je connaissais bien, que je pouvais approfondir davantage : le rapport conflictuel entre femme et homme. Peut-être que dans *Quand j'étais grande* et dans *Les filles du 5-10-15* €, les personnages veulent cerner une condition sociale, une société que j'ai connue. Par contre, dans mes romans, comme par exemple dans mon dernier roman, *Le fou d'Omar*, ce ne sont que des hommes. Quatre personnages d'hommes. Dans *Les rues de l'alligator* il y a quand même des rôles d'hommes.

V.C. : J'ai remarqué que dans vos pièces les personnages sont représentés souvent dans des lieux clos, comme le magasin ou l'appartement. Est-ce que ces lieux représentent un isolement physique, intérieur, une sorte d'enfermement, ou, peut-être, sont-ils des lieux où les protagonistes peuvent se protéger ?

A.F. : Dans mes premières pièces, c'est vrai que les personnages sont enfermés dans un lieu, surtout dans *Les filles du 5-10-15* € et *Jeux de patience*, mais il y a quand même un éclatement dans *Les rues de l'alligator* j'ai fait exprès pour que les gens vivent la rue ;

il y a un grand changement dans la façon d'écrire et aussi dans la prise de possession de l'espace public. Mais c'est sûr que dans *Les filles du 5-10-15¢*, le lieu est un enfermement, parce que c'est le sujet même : en effet, ces jeunes filles sont enfermées, elles sont les victimes d'un certain rapport social du fait qu'elles soient migrantes. Elles vivent l'exclusion et il y a même une vitre d'où elles regardent dehors, vitre qui délimite l'intérieur du magasin de l'extérieur. Dans cette pièce, c'est vraiment la figure de l'immigrant qui est mise en scène. Il s'agit d'un arrachement de leur propre pays. Le magasin n'est donc pas un lieu qui protège mais, au contraire, un lieu qui enferme.

V.C. : Du point de vue de la langue, comment la langue arabe intervient-elle dans votre écriture ?

A.F. : Pour *Les filles du 5-10-15 c*, j'ai dû faire un travail d'analyse dans le cadre d'une Maîtrise en création théâtrale . J'ai alors remarqué que j'avais fait dire des mots arabes au moment où les filles vivent des émotions fortes ; et ça, je m'en suis aperçue en l'analysant, mais je ne le savais pas au moment de l'écriture, je n'avais pas remarqué que les mots arabes étaient là. J'obéissais à mes personnages. C'était la seule chose qui pouvait sortir de leur bouche à ce moment-là. Je peux dire que dans mes dernières œuvres, il y a moins la présence de l'arabe : dans *Les rues de l'alligator* et dans *Apatride*, par exemple, il n'y a pas de mots arabes. Par contre, dans les premières pièces que j'ai écrites, la présence de l'arabe est prépondérante et cela à cause du sujet : il y a des choses qui doivent s'écrire et d'autres qui s'effacent...

V.C. : Quel est votre rapport entre l'expérience d'émigration et l'écriture ?

A.F. : Émigrer c'est aller vers l'inconnu et écrire c'est aussi aller vers l'inconnu. C'est dans ce sens-là que j'ai fait une conférence qui s'appelait : « émigrer, écrire, vivre : même chemin vers l'inconnu ». Émigrer et écrire c'est exactement la même expérience.

J'écris comme j'émigre, c'est à dire que je suis là, je m'en vais et je ne sais pas où je m'en vais, ni jusqu'où va ma route. Je n'ai pas de structure de base. Je ne fais pas de travail préalable. Il n'y a que l'écriture qui se fait dans ce chemin comme émigrer ; donc c'est un départ vers ce que je ne connais pas. Dans mes premières pièces, j'ai mis l'expérience d'émigration sur scène mais, pour moi, ce n'était pas, comme beaucoup le disent, la chose principale. Il y a toujours un ou plusieurs autres thèmes plus importants que le fait d'émigrer.

V.C. : Comment avez-vous représenté dans votre création le Liban et le Québec ?

A.F. : Je m'inscris dans un rapport double avec mon pays d'origine : un rapport d'amour et de haine, de déception. L'amour serait davantage lié à mon enfance. La déception, au contraire, serait plus liée au retour au pays de l'enfance. Mon rapport avec le Liban est un rapport nostalgique d'une enfance perdue. Dans *Jeux de patience*, on doit finir par faire le deuil du pays d'enfance ; dans *Les filles du 5-10-15 ¢*, c'est le pays rêvé par les parents. Dans *Quand j'étais grande*, c'est l'accablement du pays d'origine, c'est l'exploitation du corps de la femme. Ce n'est pas une image très belle du pays d'origine.

V.C. : Et le Québec, est-il représenté dans votre production ?

A.F. : Oui, le Québec ... il est partout. C'est mon lectorat ! C'est au spectateur que je m'adresse. Et donc il est là, c'est sûr qu'il est là partout. C'est à lui que je m'adresse. Dans *Les rues de l'alligator* il n'y a aucun immigrant. Dans *Maudite Machine et Splendide Solitude*, aucun immigrant. Parfois on dit que je donne une image trop belle du Québec...

V.C. : Comment la culture libanaise, qui est une culture fondée sur l'oralité, a influencé votre production littéraire ?

A.F. : Même si pendant longtemps j'ai rejeté cette culture-là pour des raisons personnelles, elle m'a fabriquée, elle m'a faite, c'est une langue et une culture qui est inscrite en moi et que je porte. Que je le veuille ou pas, elle a déteint sur ce que je suis et sur ce que j'écris. Jusqu'à quel point et comment, ce serait à vous de me le dire. Tout ce que je me rappelle c'est qu'en écrivant *Le bonheur à la queue glissante*, j'entendais la voix de Dounia en arabe et comme je ne sais pas écrire l'arabe, j'ai écrit en français avec le rythme arabe.

V.C. : Après avoir écrit plusieurs pièces, vous êtes passée au roman. Comment s'est fait ce passage ?

A.F. : Très difficilement, mais encore là c'est mon sujet qui m'a guidé. Quand j'ai eu l'idée de la femme protagoniste pour *Le Bonheur à la queue glissante*, j'ai trouvé que le théâtre ne pouvait pas marcher pour ce sujet-là. J'avais besoin de plus de temps pour que puisse se déployer la pensée et la vie de ce personnage. Une pièce de théâtre se fait en 1h 30 environ. Pour soixante-quinze de vie, c'était trop peu !

V.C. : À votre avis, quel est le rôle de l'écriture migrante dans la littérature québécoise ?

A.F. : Au tout début, je trouvais cette étiquette dévalorisante. Puis j'ai fini par l'accepter et en profiter et en rire. Quand je suis invitée à l'étranger, je suis invitée comme écrivain québécois ; quand je suis ici, je suis cataloguée comme auteur migrant. Les gens ont besoin de cataloguer, ça les rassure. Cela dit, si j'accepte le fait qu'il y a une écriture migrante tout simplement parce qu'il y a des immigrants qui écrivent, je trouve que son rôle est important parce qu'elle enrichit la littérature québécoise en donnant aux québécois d'autres images de leur culture et d'eux-mêmes.

Bibliografia

1. Indice bio-bibliografico degli autori⁶²⁵

ASSINIWI Bernard

Nato a Montréal il 31 luglio 1935 da madre canadese-francese di origine algonchina e da padre algonchino e cri, Bernard Assiniwi è deceduto il 4 settembre 2000. Grande umanista ed eccellente scrittore, ha dedicato gran parte della propria vita a tentare di riconoscere e di far conoscere la ricchezza e la diversità delle culture autoctone. La sua formazione multidisciplinare in musica, canto, biologia, genetica animale, medicina veterinaria, gli permette di avere una carriera ricca e diversificata. È animatore e realizzatore di programmi radiofonici e televisivi e di documentari sulla storia degli Amerindiani e sulla loro concezione della vita fondata principalmente sul rispetto ecologico del territorio. È anche attore teatrale, fondatore della sezione culturale del ministero degli Affari indiani del Nord dal 1965 al 1968, direttore del Théâtre de la Place e delle comunicazioni e delle relazioni pubbliche al Bureau des Revendications autochtones, presidente dell'Alliance autochtone du Québec, docente di creazione letteraria all'Université d'Ottawa. Collabora con diversi giornali e periodici in Canada e in Europa tra i quali "La Presse", "The Globe and Mail", "Sentier", "Québec Chasse et Pêche" et "Québec Nature" di cui è direttore dal 1976 al 1978. Presso la casa editrice Leméac, è direttore della collezione *Ni-t'chawama/Mon ami mon frère* dedicata agli Amerindiani (1972-1976). Nel 1992 ricopre il ruolo di ricercatore in storia autoctona al Servizio canadese di etnologia del Musée canadien des civilisations di Hull, incarico che ricopre fino al suo decesso.

Racconti e novelle:

Anish-Nah-Bé; contes adultes du pays algonkin, recueillis par Bernard Assiniwi avec la collaboration de Isabelle Myre, Montréal, Leméac, Collection *Ni-t'chawama/Mon ami mon frère* 1971.

Sagana: contes fantastiques du pays algonkin, [recueillis par Bernard Assiniwi avec la collaboration de Isabelle Myre], Montréal, Leméac, 1972.

Contes adultes des territoires algonkins, [avec la collaboration de Isabelle Myre], Montréal, Leméac, 1985.

Ikwé la femme algonquienne, Hull, Vents d'ouest, 1998.

⁶²⁵ In ordine alfabetico per autore. Le opere segnalate con l'asterisco sono state prese in esame in questa tesi.

Romanzi:

Le bras coupé, Montréal, Leméac, 1976. Seconda edizione: Paris, Leméac/Actes sud, 2005.

L'Odawa Pontiac. L'amour et la guerre, Montréal, XYZ, coll. "Les grandes figures", 1994.

La saga des Béothuks, Montréal, Leméac/ Arles, Actes sud, 1996. Seconda edizione 1999.

Teatro:

Il n'y a plus d'Indiens, Montréal, Leméac, coll. "Théâtre Leméac", 1983.*

Saggi:

A l'indienne, Montréal, Leméac en collaboration avec les Editions Ici Radio-Canada, 1972.

Survie en forêt, Montréal, Leméac, 1972.

Recettes typiques des Indiens, Montréal, Leméac, 1972. Seconda edizione 1976.

Recettes indiennes et Survie en forêt, Montréal, Leméac, 1972.

Histoire des Indiens du Haut et du Bas Canada, Montréal, Leméac, 1973-1974. T. 1: *Moeurs et coutumes des Algonquins et des Iroquois* - T. 2 : *Deux siècles de "civilisation blanche" 1497-1685* - T. 3 : *De l'épopée à l'intégration: 1685 à nos jours*.

Nionatta : une histoire des autochtones du Québec, livre pour enfants de 8/9 ans, Trois-Rivières, Publications Nikânis, 2000.

Faites votre vin vous-mêmes, [photogr., Jean-Yves Assiniwi], Montréal, Leméac, 1979. Edizioni successive: 1987; Montréal, BQ, 1994.

Lexique des noms indiens en Amérique, Montréal, Leméac, 1973, 2 vol.

La Médecine des Indiens d'Amérique, Montréal, Guérin littérature, 1988.

Lexique des noms indiens du Canada, Montréal, Leméac, 1996.

Windigo et la naissance du monde, compilé par Bernard Assiniwi, Hull, Vents d'Ouest, 1998.

Racconti e testimonianze:

Chasseurs de bisons, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Montréal, Leméac, 1973.

Les Iroquois, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Livre pour enfants de 4 à 8 ans, Montréal, Leméac, 1973.

Makawa, le petit Algonquin, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Livre pour enfants de 4 à 8 ans, Montréal, Leméac, 1973.

Sculpteurs de totems, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Montréal, Leméac, 1973.

Préface de Bernard Assiniwi, in Cyril Simard (collaboration de Michel Noël), dir., *Artisanat québécois*, Tome 3 : *Indiens et Esquimaux*, Montréal, Éditions de l'Homme, 1977, pp. 23-26.

Les Cris des Marais, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Montréal, Leméac, 1979.

Les Montagnais et Naskapi, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Livre pour enfants de 4 à 8 ans, Montréal, Leméac, 1979.

Le Guerrier aux pieds agiles, [avec la collaboration de Ka-Hon-Hes - John Fadden -], Montréal, Leméac, 1979.

Articoli:

La littérature autochtone d'hier et d'aujourd'hui, "Vie des Arts", vol. 34, n. 137, décembre 1989, p. 46.*

Les écrivains aborigènes ... où sont-ils ?, "Liberté", vol. 33, n. 4-5, 1991, pp. 87-93.*

Je suis ce que je dis que je suis, in Mireille Calle-Gruber, Jeanne-Marie Clerc, dir., "Le Renouveau de la parole identitaire", Université Paul Valéry (Montpellier)/Queen's University (Kingston), Centre d'études littéraires françaises du XX siècle, Groupe de recherche sur les expressions françaises, cahier n. 2, 1993, pp. 101-106.

Premi letterari e onorificenze:

- 1997 Prix France-Québec Jean-Hamelin per il romanzo *La Saga des Béothuks*.
- 1999 Dottorato *honoris causa* conferitogli dall'Université du Québec di Trois-Rivières per il lavoro svolto in campo letterario e storiografico.

BOUYOUCAS Pan

Nato nel 1946 in Libano da genitori di origine greca, frequenta, nell'ambiente cosmopolita di Beirut, la scuola primaria della comunità greca, dove impara a scrivere in tre alfabeti: greco, arabo e occidentale. In seguito allo scoppio del conflitto libanese, Bouyoucas emigra, con la sua famiglia, in Québec. Nel 1972 ottiene un diploma in studi cinematografici presso l'Université Concordia, e, qualche anno dopo, frequenta un corso di design industriale a New York. Traduttore per diverse istituzioni, inizia, negli anni Settanta, a redigere testi drammatici e documentari per Radio-Canada. In qualità di critico del cinema, collabora con riviste quali "Perspectives", "Nous", "The Georgian" (Montréal) e "The Athenian" (Atene). Nel 1976 fonda con altri scrittori la casa editrice Quinze, di cui è anche vice-direttore.

Romanzi:

Le dernier souffle, Montréal, Éditions du Jour, 1975.

Une bataille d'Amérique, Montréal, Quinze, 1976.

L'humoriste et l'assassin, Montréal, Libre Expression, 1996.

La vengeance d'un père, Montréal, Libre Expression, 1997.

L'Autre, Montréal, Les Allusifs, 2001.

Anna Pourquoi, Montréal, Les Allusifs, 2004.

Novelle:

Fuites et poursuites, collectif, Montréal, Quinze, 1982.

Docteur Loukoum, Montréal, Trait d'union, 2000.

Musings, Montréal, Véhicule Press, 2004.

The man who wanted to drink up the sea, Toronto, Cormorant Books, 2006.

Teatro:

Nocturne, Montréal, Dramaturges éditeurs, 1998.*

Le Cerf-Volant, Montréal, Éditions Trait d'union, 2000.*

Hypatie ou la Mémoire des hommes, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2005.

Libri per ragazzi:

Thésée et le Minotaure, Montréal, Éditions 400 coups, 2003.

Opere inedite:

Trois Flics sur un toit, 1989. Production POV 30 octobre 1991.

Lionel, Cead, 1990.

Premi letterari e onorificenze:

- 1983 Premier Prix du Concours dramatique radiophonique de Radio-Canada per *Le Pourboire*.
- 1986 Screener's Award, Québec Drama Festival per *Kill the Music*.
- 1999 Prix Concours Journée d'auteurs du Théâtre des Célestins de Lyon per *Hypatie ou la Mémoire des hommes*.
- 2002 Prix Québec Writer's Federation per la traduzione di *Dans l'ombre de Maggie*.
- 2003 Herman Voaden National Playwriting Award per *Lionel*.
- 2005 Prix littéraire des collégiens per *Anna Pourquoi*.

ESCOMEL Gloria

Nata a Montevideo nel 1941, Gloria Escomel immigra a Parigi nel 1960 dove consegue la laurea in lettere presso la Sorbonne. Trasferitasi successivamente a Montréal, ottiene, nel 1979, un dottorato in studi francesi presso l'Université de Montréal. Scrittrice, giornalista e docente presso il Département des littératures de langue française de

l'Université de Montréal, Gloria Escomel è membro de l'Union des écrivains québécois e collabora con numerose riviste quali "Châtelaine", "L'Actualité", "Perspectives", "Vivre", "La Gazette des femmes", "Le Devoir" e "Liberté".

Romanzi:

Fruit de la passion, Laval, Éditions Trois, 1988.

Pièges, Montréal, Éditions Boréal, 1992.

Novelle:

Les eaux de la mémoire, Montréal, Éditions Boréal, 1994.

Poesie:

Ferveurs, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1971.

Exorcisme du rêve, Paris, Éditions Saint-Germain-des-Prés, 1973.

Teatro:

Tu en reparleras ... et après ?, Laval, Éditions Trois, 1989.*

Opere inedite:

Teatro:

Tu en parleras ... et après ?, diffusée dans la série Premières (Radio-Canada), en novembre 1979.

La table d'écoute ou le temps-spirale, diffusée dans la série Escales (Radio-Canada), en décembre 1980.

Des bâtons dans les roues, diffusée dans la série Premières (Radio-Canada), en octobre 1981.

La surdoublée, diffusée dans la série Premières (Radio-Canada), en novembre 1983.

Premi letterari e onorificenze:

- 1980 Prix des Radios européennes per *Tu en parleras ... et après ?*

- 1986 Prix Robertine Barry per il miglior articolo femminista pubblicato nel 1986.
- 1988 Prix Judith Jasmin, categoria periodici, per l'articolo *Quelle vieillesse vous préparez-vous: un âge d'or ou d'argent*, pubblicato su "La Gazette des femmes".

FARHOUD Abla

Nata in Libano nel 1945, Abla Farhoud immigra in Canada agli inizi degli anni Cinquanta. Attrice sin dall'età di diciassette anni, partecipa ad alcuni spettacoli televisivi trasmessi da Radio-Canada. Nel 1965 rientra al suo paese natale; nel 1969, si stabilisce a Parigi. Qui compie studi in arte teatrale presso l'Université de Vincennes, e fa rientro in Québec nel 1973. Abla Farhoud scrive la sua prima pièce nel 1982 in occasione di un corso di laurea in studi drammatici presso l'Université du Québec à Montréal. Membro del consiglio di amministrazione del Cead (Centre des auteurs dramatiques) nel 1989 e nel 1990, è oggi una scrittrice affermata, autrice di opere teatrali, romanzi e novelle. Molti dei suoi libri sono tradotti in diverse lingue e le sue opere teatrali sono rappresentate in Québec e all'estero.

Romanzi:

Le bonheur à la queue glissante, Montréal, l'Hexagone, 1998. Traduzione italiana: *La felicità scivola tra le dita*, Roma, Sinnos editrice, 2002. Traduzione di Elettra Bordino Zorzi.

Splendide solitude, Montréal, l'Hexagone, 2001.

Le fou d'Omar, Montréal, VLB éditeur, 2005.

Teatro:

The Girls from the Five and Ten, Ubu Repertory Theater Publications, New York, 1988, traduction de Jill Mac Dougall.

When I was Grown up, in "Women & Performance", vol. 5, n. 1, New York, 1989, traduction de Jill Mac Dougall.

Les filles du 5-10-15 ¢, Carnières, Éditions Lansman, 1993. Seconda edizione 1998.*
Game of Patience, Ubu Repertori Theater Publications, New York, 1994, traduction de Jill Mac Dougall.

Quand j'étais grande, Solignac, Le bruit des autres, 1994.*
Jeux de patience, Montréal, VLB éditeur, 1997.*

Quand le vautour danse, Carnières, Éditions Lansman, 1997.*

Maudite machine, Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 1999.*

Les rues de l'alligateur, Montréal, VLB éditeur, 2003.*

Opere inedite

Teatro:

Le Grand Nord

Apatride, Cead, 1992.*

Requiem pour violoncelle et kalachnikov.

La Possession du Prince, Cead, 1993.*

Le Ramayana

Shahrazade

Messire Poisson d'or (Théâtre de marionnette)

Novelle :

Pauline ou le temps dilué

Jina nsalem

Celui que j'appelle encore mon frère

Jana (paru dans *Ces pays qui m'habitent*)

Moi ... Jeannot

Le frigo de tante Mira (paru dans "Elle Québec")

Premi letterari e onorificenze:

- 1992 Scrittrice ospite al Festival international des Francophonies.
- 1993 Prix Arletty (France) per *Les Filles du 5-10-15¢*.
- 1993 Prix Théâtre et Liberté de la SACD per *La Possession du Prince*.
- 1994 Finalista per il premio Radio France International per *Jeux de patience*.

- 1995 Finalista, per il miglior testo originale, per il premio La Soirée des masques per *Jeux de patience*.
- 1995 Finalista per il premio Radio France International per *Apatride*.
- 1996-1997 Scrittrice ospite al Théâtre La Licorne e al Théâtre d’Aujourd’hui.
- 1999 Prix France-Québec per *Le bonheur à la queue glissante*.
- 1999 Finalista per il Prix des lectrices “Elle Québec” per *Le bonheur à la queue glissante*.

MICONE Marco

Nato a Montelongo (Campobasso) nel 1945, emigra a Montréal nel 1958. Ivi consegue una laurea in letteratura francese nel 1970 presso l’Université McGill di Montréal e si dedicherà all’insegnamento della lingua francese ed italiana in un liceo di Montréal fino al 2001. Redige una trilogia teatrale sulla condizione degli immigrati negli anni Ottanta; nel decennio successivo, scrive *Il fico magico* e traduce in francese numerosi classici del teatro italiano come *La Locandiera*, *La serva amorosa*, *La vedova scaltra*, *Le donne di buon umore* di Goldoni, *Sei personaggi in cerca d’autore* di Pirandello, e *L’augellino belvedere* di Gozzi. Egli approfondisce, grazie al contatto con molti giovani di origine italiana, lo studio del fenomeno migratorio schierandosi a favore della difesa dei diritti delle minoranze etniche e dei quebecchesi francofoni, temi che ritroviamo ampiamente trattati nelle sue opere. Micone è certamente una voce autorevole della letteratura allofona in Québec, attento e appassionato interprete delle attualissime problematiche inerenti l’incontro fra culture diverse.

Novelle:

Le figuier enchanté, Montréal, Éditions Boréal, 1992.

Poesie:

Speak what, Montréal, VLB, Coll. “Poésie”, 2001.

Teatro:

Gens du silence, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1982 ; Montréal, Guernica, coll. “Voix 12”, 1991.*

Addolorata, Montréal, Guernica, 1984.*

Déjà l’agonie, Montréal, L’Hexagone, coll. “Théâtre”, 1988.*

Two Plays, Montréal, Guernica, 1988.

Beyond the Ruins, Toronto, Guernica, 1995.

Trilogia, Montréal, VLB éditeur, 1996.*

Silences, Montréal, VLB éditeur, coll. "Théâtre", 2004.*

Migrances suivi de *Una Donna*, Montréal, VLB éditeur, coll. "Théâtre", 2005.*

Traduzioni:

La Locandiera, Montréal, Boréal, coll. "Théâtre", 1993.

La serva amorosa.

La veuve rusée.

Les femmes de bonne humeur, Montréal, VLB, coll. "Théâtre", 2000.

Sei personaggi in cerca d'autore.

L'augellino belvedere.

Saggi e articoli:

De l'assimilation à la culture immigrée, "Possibles", vol. 14, n. 3, été 1990, p. 62.*

Intégration et transformation culturelle, "Québec français", été 1993, n. 90, pp. 99-101.*

Hospitalité et réciprocité (Le partage des imaginaires et des mémoires), in GAUVIN Lise, Pierre L'HÉRAULT et Alain MONTANDON, (textes réunis par), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 217-221.*

L'italianité: une voie vers l'universel, FERRARO Alessandra e Anna Pia DE LUCA (a cura di), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*, Udine, Forum editrice Universitaria Udinese, 2006, pp. 15-20.*

Premi letterari e onorificenze:

- 1989 Grand Prix de Théâtre du Journal de Montréal per *Déjà l'agonie*.
- 1992 Prix des Arcades de Bologne per *Le figuier enchanté*.
- 1993 Prix des Masques de la meilleure traduction per *La Locandiera*.

MOUAWAD Wajdi

Nato in Libano nel 1968, è emigrato, con la propria famiglia, dapprima in Francia e successivamente in Québec. Diplomatosi all'École nationale de théâtre au Canada, cofondatore del Théâtre Ô Parleur, è attore, autore e regista teatrale e cinematografico. Figura di spicco del teatro quebecchese contemporaneo, Mouawad è impegnato nella messa in scena di testi drammatici per i più noti teatri di Montréal. La creazione di *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes* è eletta dall'Association québécoise des critiques de théâtre come migliore produzione artistica del 1998. Nel 1996-1997 è autore ospite al Théâtre Artistique Athévains di Parigi, al Théâtre Parminou e al Théâtre l'Arrière Scène di Montréal. Nel 1998 Wajdi Mouawad trionfa a Limoges con *Littoral* in occasione del Festival des Francophonies en Limousin, mentre nel 2002 il governo francese gli conferisce il titolo di Chevalier de l'Ordre National des Arts et des Lettres per la sua produzione letteraria. Dal 2000 al 2004 è direttore artistico del Théâtre de Quat'Sous di Montréal.

Romanzi:

Visage retrouvé, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2003.

Teatro:

Alphonse, Montréal, Leméac, 1996.

Les mains d'Edwige au moment de la naissance, Montréal, Leméac, 1999.*

Littoral, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999.*

Pacamambo, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2000.

Rêves, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2002.*

Incendies, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.*

Willy Protogoras enfermé dans les toilettes, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2004.*

Forêts, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2006.

Assoiffés, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2007.

Entretiens:

Je suis le méchant!, Montréal, Leméac, 2004.*

Opere inedite:

Teatro:

Journée de noces chez les Cromagnons, Cead, 1992.*

La mort est un cheval, Cead, 2002.

Un obus dans le cœur, Cead, 2004.

Lettre d'amour d'un jeune garçon (qui dans d'autres circonstances aurait été poète, mais qui fut poseur de bombes), à sa mère morte depuis peu, Cead, 2005.

Scritture radiofoniche:

Loin de chaises, réalisation François Ismert R.C.

Wilfrid, réalisation François Ismert R.C.

William M., réalisation François Ismert R.C.

Le chevalier, réalisation François Ismert R.C.

Dans la cathédrale, réalisation François Ismert R.C.

Scritture drammatiche radiofoniche:

Les trains hurlent quand on tue, réalisation Claude Godin, R.C.

Les étrangers du bord du monde, réalisation Danielle Bilodeau, R.C. Avec la collaboration de Jean-François Caron et Lise Vaillancourt.

Premi letterari e onorificenze:

- 2000 Prix du Gouverneur général per *Littoral*.

NIQUAY Jean-Marc

Nato a Wemotaci (Mauricie) nel 1955, si occupa, inizialmente, di sistemi audio-visivi a Shawinigan (1970-1971) e diviene promotore del progetto Jeunesse Canada Travail per lo sviluppo dell'artigianato nella sua città natale (1972-1973). Animatore per la SOCAM (radiodiffusore nei centri amerindiani), coordinatore dell'ufficio del Conseil

de bande de Wemotaci (1985-1987) è agente per lo sviluppo economico per lo stesso Conseil. Insegnante presso la scuola primaria di Manawan (1996), Jean-Marc Niquay diviene, negli ultimi anni, attore in diverse opere teatrali prodotte dalla Compagnia Ondinnok di Montréal, con la quale collabora per la realizzazione di tre pièces, *Opitowap*, *Sakipitcikan*, *Mantokasowin*, rappresentate a Manawan.

Teatro:

Recueil de pièces de théâtre: Opitowap / Sakipitcikan / Mantokasowin, Manawan, Production Mikisiw, 1999.*

RETAMAL Miguel

Nato a Santiago del Cile, lavora in vari settori della creazione e della produzione teatrale dal 1966: attore, regista e insegnante, scrive pièces per ragazzi e per adulti. Dal 1980 al 1985, è direttore artistico della compagnia di teatro sperimentale Volcan di Montréal. Nel 1986 è borsista al Conseil des Arts du Canada, e dal 1988 tiene dei corsi in arte teatrale presso il Département des lettres de l'Université du Québec a Rimouski.

Teatro:

“La espera” ou l’attente, Québec, Éditions Éditeq 1997.*

Opere inedite:

Teatro:

Michou, Cead, 1993.

Rosita ou les cuisinières du bout du monde, Cead, 1986-1993.

Entre ici et Allah, ADEL inc., 2003.

SIQUI Georges Émery

Nato nella riserva del Village-des-Hurons a Wendake (Québec) nel 1948, consegue un dottorato in storia presso l'Université Laval nel 1991 che gli consente di ricoprire il ruolo di professore al Saskatchewan Indian Federated College dell'Università di Regina, primo *college* universitario ad essere direttamente gestito dalle *Premières Nations*. Sioui scrive, nel 1989, una *autohistoire amérindienne* con l'intento di riscrivere la storia dell'America del Nord privilegiando le fonti autoctone. È redattore della rivista

culturale “Tawow” del Ministero degli Affari Indiani e assistente-direttore generale del Conseil cri de la santé et des services sociaux de la Baie James, a Chisasibi. I suoi studi in campo storico e filosofico sono pubblicati in periodici e giornali scientifici in America e all'estero. Da gennaio 1999 a dicembre 2000, è presidente de l'*Institute of Indigenous Government* di Vancouver. Nel 2004 diventa coordinatore del nuovo programma di studi autoctoni e professore associato all'Université di Ottawa. Georges Sioui è poliglotta, conferenziere internazionale, poeta, saggista e cantante, assiduo difensore dei diritti e della conservazione della tradizioni e della spiritualità autoctone.

Racconti e novelle:

Chansons du nouvel An, “Rencontre”, vol. 4, n. 2, 1982, pp. 8-9.

Le loup et le porc-épic, “Liberté”, vol. 33, n. 4-5, 1991, pp. 163-164.

Poesia:

Dac Houandatey, “The Native Perspective”, vol. 2, n. 8, 1978, p. 47.

Voyage au cœur du monde indien, “The Native Perspective”, vol. 2, n. 8, 1978, p. 48.

La Baleine, “The Native Perspective”, vol. 2, n. 8, 1978, p. 48.

La vie de ma mère, “Liberté”, vol. 33, n. 4-5, 1991, p. 165.

A mon fils Miguel, Paul Sioui Sastaretsi, “Liberté”, vol. 33, n. 4-5, 1991, p. 166.

Teatro:

Le compte aux enfants, Wendake, manuscrit, 1979.*

Racconti e testimonianze :

Lettre au premier ministre de l'Inde, “Liberté”, vol. 33, n. 4-5, 1991, pp. 158-162.

Le racisme est nouveau en Amérique, dans collectif *Écrire contre le racisme: le pouvoir de l'art*, Montréal, Les 400 coups, 2002, pp. 18-24.

Saggi:

Pour une autohistoire amérindienne. Essai sur les fondements d'une morale sociale, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.*

Les Wendants, une civilisation méconnue, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997 [1994].*

SIOUI DURAND Yves

Nato a Loretteville, nella riserva del villaggio urone di Wendake, Yves Sioui Durand riceve una formazione in musica classica – composizione e violoncello – all'Université Laval. Nel 1971 scrive una pièce musicale per uno spettacolo organizzato dal Conservatorio. Dal 1984 inizia un percorso in qualità di autore, attore e regista che lo vede impegnato nella creazione di opere fondate sulla ricerca di un teatro mitologico amerindiano che interroghi l'identità degli autoctoni e ricordi, nel contempo, la potenza spirituale del territorio immaginario ancestrale. Nel 1985, fonda, assieme alla compagna Catherine Joncas, la compagnia Ondinnok. L'originalità della sua opera ha suscitato l'interesse di drammaturghi e registi quebecchesi, tanto da portarlo a collaborare, nel 1991, con Jean-Pierre Ronfard e il NTE, nel 1992, con Robert Lepage, e, nel 1999, con il direttore di Momentum, Jean-Frédéric Messier. Yves Sioui Durand è il primo regista amerindiano a organizzare, nel 2004, a Parigi, un atelier di teatro a l'ARTA (Association de recherche des traditions de l'acteur), con l'intento di far conoscere il teatro Ondinnok e la cultura irochese in Europa.

Poesia:

Les Chants de la suerie, "Rencontre", vol. 6, n. 3, 1985, p. 15.

Teatro:

Le porteur des peines du monde, Montréal, Leméac, 1992.*

La Conquête de Mexico, Montréal, Éditions Trait d'Union, 2001.*

Racconti e testimonianze:

Le sentiment de la terre, "Liberté", vol. 33, n. 4-5, 1991, pp. 29-41.*

Opere inedite:

Teatro:

Atiskenandahate – Le voyage au pays des morts, Montréal, Ondinnok, 1988.*

Ononharoi'wa ou le renversement de cervelle, pièce présentée à Québec durant la semaine dédiée à la culture autochtone *L'été Indien*.

Iwouskèa et Tawiskaron, Cead, 1999, texte collectif dirigé par Yves Sioui Durand.*

Kmùkamch l'Asierindien, (adaptation libre des légendes et des récits tirés de *L'histoire secrète des Mongols, chronique mongole du XIII siècle*), Cead, 2002.*

Hamlet le malécite, texte inédit, troisième version, mars 2006.*

Premi letterari e onorificenze:

- 1985 Prix de l'Américanité au Festival de théâtre des Amériques per *Le Porteur des peines du monde*.

SIUI WAWANOLOATH Christine

Nata a Wendake nel 1952, ha origini wendat da parte di padre e abénaquises da parte di madre. In seguito alla morte del padre, che avviene poche settimane dopo la sua nascita, la madre decide di tornare, con i suoi tre figli, a Odanak, villaggio abénaquis. Christine Sioui Wawanoloath riceve una formazione in ambito fotografico, artistico e storico a Montréal e a Manitou (1973), che le consente di lavorare in qualità di fotografo e di grafico per alcune pubblicazioni autoctone a Ottawa, Frobisher Bay e Val-d'Or. Nel 1985, è direttrice dei programmi per il Centre d'amitié autochtone di Val-d'Or. Coordinatrice, dal 1992 al 2002, del programma sulla non-violenza nei confronti delle donne amerindiane, ha ideato e realizzato numerosi progetti orientati alla sensibilizzazione e al coinvolgimento dei membri delle comunità autoctone del Québec. Oggi è mediatrice in comunicazione per Terres en vues, società che mira alla diffusione della cultura delle *Premières Nations*, oltre che pittrice e illustratrice.

Racconti e novelle :

La légende des oiseaux qui ne savaient plus voler, in Christine Sioui Wawanoloath, Clotilde Pelletier, dir., *Dépasser la violence*. Précédé de *La légende des oiseaux qui ne savaient plus voler*, Montréal, Femmes autochtones du Québec, 1995, pp. 9-37.

Ola ne savait par où commencer, "Terres en vues", vol. 3, n. 4, 1995, p. 16.

Toloti, "Présence autochtone", 2003, pp. 40-42.

Teatro:

Femme et Esprit, “Terres en vues”, vol. 2, n. 4, 1994, pp. 14-17.*

Racconti e testimonianze:

Fleurs de vie, “Liberté”, vol. 33, n. 4-5, 1991, pp. 81-86.

Des souvenirs danseurs, “Présence autochtone”, 2003, p. 26.

Opere inedite:**Teatro:**

Femme, homme et esprits, manuscrit, 1998.*

2. Indice delle opere degli autori *Migrants* e *Amérindiens* analizzate nella tesi⁶²⁶

ASSINIWI Bernard, *Il n’y a plus d’Indiens*, Montréal, Leméac, coll. “Théâtre Leméac”, 1983.

BOUYOUCAS Pan, *Nocturne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 1998.

Traduzione: *Notturmo*, Pasian di Prato (UD), Campanotto Editore, 2002.

Rappresentazione: Théâtre d’Aujourd’hui di Montréal, 11 settembre 1998.

_____, *Le Cerf-Volant*, Montréal, Éditions Trait d’union, 2000.

Traduzione: *The Paper Eagle*, 1993.

Rappresentazione: Théâtre d’Aujourd’hui, 5 febbraio 1993.

ESCOMEL Gloria, *Tu en reparleras ... et après?*, Laval, Éditions Trois, 1989.

Rappresentazione: Presentata come testo radiofonico nel 1979 presso l’emissione Radio-Canada nel 1979, in occasione del programma *Premières*, la pièce è successivamente trasmessa presso Radio Suisse-Romande nel 1981, e, in traduzione, presso la Japan Broadcasting Corporation (1982), la Norks Riksskrinkasting – Norvegia – (1984), e la Radio Beograd – Jugoslavia – (1988).

FARHOUD Abla, *Apatride*, Cead, 1992.

Traduzione: *Apatride*, traduzione in lingua inglese di Shelley Tepperman, 1997.

⁶²⁶ In ordine alfabetico per autore e cronologico per opera.

Lettura pubblica: Cead, 9 aprile 1993; a Radio-Canada, in francese, e a Radio CBC, in inglese, nel 1997 (gli stessi attori bilingui hanno declamato l'opera una sera in francese e il giorno seguente in inglese).

_____, *La Possession du Prince*, Cead, 1993.

Rappresentazione: *Lecture-spectacle* al Festival International des Francophonies en Limousin, settembre 1993.

_____, *Quand j'étais grande*, Solignac, Le bruit des autres, 1994.

Traduzione: *When I was grown up*, in "Women & Performance", vol. 5, n. 1, New York, 1989. Traduzione di Jill Mac Dougall.

Rappresentazione: Creazione del Théâtre Expérimental des Femmes, presentata a Montréal nel 1983.

_____, *Les filles du 5-10-15 ¢*, Carnières, Éditions Lansman, 1993. Seconda edizione 1998.

Traduzione: *The Girls from the Five and Ten*, Ubu Repertory Theater Publications, New York, 1988. Traduzione di Jill Mac Dougall.

Rappresentazione: Théâtre de Quat'Sous di Montréal, novembre 1986, per la regia di Lorraine Pintal; Théâtre International de Langue Française, Espace Noriac, di Limoges, in occasione del Festival International des Francophonies en Limousin, settembre 1992, per la regia di Gabriel Garran. Il testo tradotto in lingua inglese è stato presentato all'Ubu Repertory Theatre di New York, marzo 1986.

_____, *Jeux de patience*, Montréal, VLB éditeur, 1997.

Traduzione: *Game of patience*, traduzione di Jill Mac Dougall, in *Plays by Women 2*, Ubu Repertory Theater Publications, New York, 1994.

Rappresentazione: *Game of patience* è stata presentata in lettura pubblica all'Ubu Repertory Theater di New York il 9 maggio 1994 e al InterAct Theatre Compagny di Filadelfia il 19 giugno 1994. Inoltre la pièce è stata portata in scena al Shattered Globe Theatre di Chicago nel novembre 1995. *Jeux de patience* è stata presentata in lettura pubblica durante la "Semaine de la dramaturgie" del Cead, il 14 aprile 1992, e rappresentata, per la prima volta, al Théâtre de La Manufacture nel mese di marzo 1994.

_____, *Quand le vautour danse*, Carnières, Éditions Lansman, 1997.

Traduzione: *Birds of Prey*, traduzione di Jill Mac Dougall.

Rappresentazione: di una prima versione del testo è stata offerta lettura pubblica dal Cead, con il titolo *La camisole rouge*, 9 febbraio 1989. *Quand le vautour danse* è stata rappresentata il 17 settembre 1997 al Théâtre d'Aujourd'hui di Montréal.

_____, *Maudite machine*, Trois-Pistoles, Trois-Pistoles, 1999.

Rappresentazione: Coproduzione delle Productions théâtrales des Trois-Pistoles e del Théâtre 4X4, 29 giugno 1999.

_____, *Les rues de l'alligateur*, Montréal, VLB éditeur, 2003.

Rappresentazione: la pièce è stata rappresentata per la prima volta il 13 gennaio 1998 al Théâtre La Licorne di Montréal.

MICONE Marco, *Gens du silence*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1982; Montréal, Guernica, coll. "Voix 12", 1991.

Traduzione: *Voiceless People*, traduzione di Maurizia Binda, in *Two Plays*, Montréal, Guernica, 1988.

Rappresentazione: è stata rappresentata per la prima volta nel novembre 1984 presso il Théâtre La Licorne di Montréal, per la regia di Lorraine Pintal.

_____, *Addolorata*, Montréal, Guernica, 1984.

Traduzione: *Addolorata*, traduzione di Maurizia Binda, in *Two Plays*, Montréal, Guernica, 1988.

Rappresentazione: *Addolorata* è stata rappresentata al Théâtre La Licorne di Montréal nel 1983, nel 1984 e nel 1996, per la regia di Lorraine Pintal. L'opera tradotta in inglese è stata presentata in lettura pubblica dall'Ubu Repertori Theater di New York l'11 ottobre 1984.

_____, *Déjà l'agonie*, Montréal, L'Hexagone, coll. "Théâtre", 1988.

Traduzione: *Beyond the Ruins*, traduzione di Jill Mac Dougall, Toronto, Guernica, 1995.

Rappresentazione: *Déjà l'agonie* è stata rappresentata al Théâtre La Licorne di Montréal nel 1986, per la regia di Daniel Valcourt, con il titolo di *Bilico*.

_____, *Trilogia*, Montréal, VLB éditeur, 1996.

Traduzione: *Il fico magico*, Isernia, Cosmo Iannone Editore, 2005. Traduzione di Marco Micone. Il volume raccoglie anche la traduzione del racconto *Le figuier enchanté* dello stesso autore.

_____, *Silences*, Montréal, VLB éditeur, coll. "Théâtre", 2004.

_____, *Migrances* suivi de *Una Donna*, Montréal, VLB éditeur, coll. "Théâtre", 2005.

MOUAWAD Wajdi, *Journée de noces chez les Cromagnons*, Cead, 1992.

Traduzione: *Wedding Day at the Cro-Magnons'*, traduzione di Shelley Tepperman, Playwrights Canada Press, 2001.

Rappresentazione: la pièce è stata presentata in lettura pubblica il 14 aprile 1992 e rappresentata dal 14 gennaio al 6 febbraio 1994 al Théâtre d'Aujourd'hui. *Wedding Day at the Cro-Magnons'* è stata invece presentata in lettura pubblica durante l'Interact 93-94 di Toronto, nel 1994; coproduzione del Cead e del Factory Theatre.

_____, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, 1999.

Rappresentazione: la prima rappresentazione pubblica ha avuto luogo il 16 gennaio 1999 al Théâtre d'Aujourd'hui di Montréal.

_____, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999.

Traduzione: *Tideline*, traduzione inglese di Shelley Tepperman, Playwrights Canada Press, 2002.

Litoral, traduzione spagnola di César Jaime Rodriguez e Boris Scoemann. Coproduzione di Tapioca Inn e di Los Endebles al Teatro La Papilla, Messico, luglio 2005.

Rappresentazione: la prima rappresentazione pubblica di *Litoral* ha avuto luogo a Montréal, il 2 giugno 1997 al Théâtre d'Aujourd'hui di Montréal durante il 7° Festival di Théâtre des Amériques.

_____, *Rêves*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2002.

Rappresentazione: la pièce è stata messa in scena il 3 giugno 1999 all'Agora de la danse di Montréal durante il Festival de théâtre des Amériques, e il 23 settembre 2000 al Théâtre de l'Union durante il Festival International des Francophonies en Limousin.

_____, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.

Rappresentazione: *Incendies* è stata rappresentata in Francia il 14 marzo 2003 a l'Hexagone Scène Nationale di Meylan, e in Québec il 23 maggio 2003 al Théâtre de Quat'Sous durante la decima edizione del Festival de théâtre des Amériques.

_____, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2004.

Rappresentazione: la pièce è stata messa in scena il 26 maggio 1998 durante il Quatrième carrefour international de théâtre de Québec.

NIQUAY Jean-Marc, *Recueil de pièces de théâtre*:

Opitowap/Sakipitcikan/Mantokasowin, Manawan, Production Mikisiw, 1999.

Rappresentazione: *Opitowap*, *Sakipitcikan* e *Mantokasowin* sono state rappresentate per la prima volta alla Salle Communautaire di Manawan, rispettivamente il 27 maggio 1995, durante l'estate del 1996 e il 27 giugno 1997.

RETAMAL Miguel, *La Espera ou l'Attente*, Québec, Éditeq, 1997.

Rappresentazione: Carré-Théâtre del Vieux-Longueuil nel novembre del 1994, per la regia di Guy Beausoleil.

SIOUI DURAND Yves, *Atiskenandahate – Le voyage au pays des morts*, Montréal, Ondinnok, 1988.

Rappresentazione: dramma-rituale presentato alla Salle Alfred Laliberté dell'Université du Québec à Montréal nel 1988 e successivamente trasmesso nel programma televisivo *Les Beaux dimanches* di Radio-Canada.

_____, *Le porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992.

Rappresentazione: messa in scena a Montréal il 30 maggio e il 1° giugno 1985 durante il primo Festival du théâtre des Amériques, per la regia di Yves Sioui Durand.

_____, *Iwouskèa et Tawiskaron*, Cead, 1999, texte collectif dirigé par Yves Sioui Durand.

Rappresentazione: dal 1° al 19 giugno 1999 a Montréal durante il Festival de Théâtre des Amériques organizzato da Présence Autochtone.

_____, *La Conquête de Mexico*, Montréal, Éditions Trait d'Union, 2001.

Rappresentazione: 9 aprile 1991 a l'Espace libre di Montréal, per la regia di Jean-Pierre Ronfard.

_____, *Kmùkamch l'Asierindien*, (adaptation libre des légendes et des récits tirés de *L'histoire secrète des Mongols, chronique mongole du XIII siècle*), Montréal, Cead, 2002.

Rappresentazione: la pièce è stata presentata dalla compagnia Théâtre Ondinnok al Jardin botanique di Montréal dal 24 aprile al 5 maggio 2002, per la regia di Yves Sioui Durand.

_____, *Hamlet le malécite*, texte inédit, troisième version, mars 2006.

SIUI WAWANOLOATH Christine, *Femme et Esprit*, "Terres en vues", Vol. 2, n. 4, 1994, pp. 14-17.

Rappresentazione: Montréal, 5 novembre 1994, all'hôtel du Parc in occasione della festa per il 20° anniversario dell'Association des Femmes autochtones du Québec, per la regia di Silvie-Anne Sioui-Trudel.

_____, *Femme, homme et esprits*, manoscritto, 1998.

Rappresentazione: la pièce è stata rappresentata una sola volta nel 1998 durante un convegno sulla diffusione della non violenza nelle comunità autoctone.

3. Indice delle opere del *Québécois de souche* che implicano la figura dell'Immigrato⁶²⁷

BIENVENUE Yvan, *Règlement de contes*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995.

CHAMPAGNE Dominic, *Lolita*, Cead, 1995.

DANIS Daniel, *Nuages de terre*, Montréal, Leméac, 1994.

DUPUIS Gilbert, *Les transporteurs de monde*, Montréal, Éditions coopératives de la Mêlée, 1984.

MONTY Michel, *Prise de sang*, Cead, 1994.

TURP Gilbert, *Loup Blanc*, Cead, 1994.

4. Indice delle opere del *Québécois de souche* che implicano la figura dell'Amerindiano

CARON Jean-François, *Saganash*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 1995.

CHAREST Marie-Renée, *Cuatro Palmas*, Cead, 1994.

DANIS Daniel, *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001.

DANIS Daniel, *E, roman-dit*, Paris, L'Arche, 2005.

DORE Marc, *Kamikwakushit*, Ottawa, Leméac, 1978.

DUPUIS Gilbert, *Kushapatshikan*, Montréal, VLB éditeur, 1993.

GOULET Pierre, *Pontiac*, Montréal, Québec/Amérique, 1982.

⁶²⁷ Gli indici delle opere del *Québécois de souche* che implicano le figure dell'Immigrato e dell'Amerindiano seguono l'ordine alfabetico per autore.

Bibliografia critica

1. Studi generali sul teatro quebecchese

HAMELIN Jean, *Le théâtre au Canada français*, Québec, Ministère des Affaires Culturelles, 1964.

BÉLAIR Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973.

DASSYLVA Martial, *Un théâtre en effervescence*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1975.

COTNAM Jacques, *Le théâtre québécois instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.

WYCZYNSKI Paul, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (sous la direction de), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, 1976 (tome V des "Archives des Lettres canadiennes").

FORTIER André, *Le texte et la scène*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979.

DAGENAIS Angèle, *Crise de croissance: le théâtre au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1981.

GRUSLIN Adrien, *Le théâtre et l'État au Québec*, Montréal, VLB éditeur, 1981.

AUBRY Suzanne, *Le théâtre au Québec*, Québec, Centre québécois de l'institut international du théâtre, Montréal, 1983.

DORSINVILLE Max, *Théâtre et identité au Québec*, in *Le Pays natal. Essais sur les littératures du Tiers-Monde et du Québec*, Dakar, Les Nouvelles Éditions Africaines, 1983, pp. 133-148.

BEAUCHAMP Hélène, *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1985.

GODIN Jean-Cléo et Laurent MAILHOT, *Le Théâtre Québécois*, La Salle, Hurtubise HMH, 2 vol., 1988 [1970-1982].

LEGRIS Renée, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le théâtre au Québec. 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

WEISS Jonathan, *Le théâtre québécois : une histoire de famille*, "L'Annuaire théâtral", automne 1988/printemps 1989, pp. 131-140.

BRISSET Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

BOUCHARD Mario, *Catalogue de l'Exposition nationale de scénographie*, Montréal, APASQ, 1991.

Répertoire du Centre des auteurs dramatiques, Montréal, VLB éditeur, 1994.

RONFARD Jean-Pierre et Claudine RAYMOND, *Cahier VIII. Jeux tragiques et nuits conviviales. Mars 1991-décembre 1992*, Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, 1995.

L'HÉRAULT Pierre, *Figures de l'immigrant et de l'Amérindien dans le théâtre québécois moderne*, "International journal of Canadian Studies/Revue internationale d'études canadiennes", 14 Fall/Automne, 1996, pp. 273-288.

BEDNARSKI Betty et Irène OORE, (sous la direction de), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur, 1997.

BELZILE Patricia et Solange LÉVESQUE, *L'Album du Théâtre du Nouveau Monde*, Montréal, éd. Jeu, 1997.

GODIN Jean Cléo, *Le théâtre. Les années 70: l'affirmation identitaire*, in HAMEL Réginald, (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin éditeur, 1997, pp. 187-207.

GREFFARD Madeleine et Jean-Guy SABOURIN, *Le théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 1997.

RIENDEAU Pascal et Bernard ANDRÈS, *La dramaturgie depuis 1980*, in HAMEL Réginald, (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin éditeur, 1997, pp. 208-239.

PICCIONE Marie-Lyne, *Le théâtre*, in CORZANI Jack, Léon-François HOFFMANN et Marie-Lyne PICCIONE, *Littératures francophones II. Les Amériques : Haïti, Antilles-Guyane, Québec*, Paris, Éditions Belin, 1998, pp. 261-281.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Les écrans sur la scène*, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme, 1998.

GODIN Jean Cléo et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Ottawa, Leméac Éditeur, 1999.

DESMEULES Georges et Christiane LAHAIE, *Les personnages du théâtre québécois*, Québec, Les éditions de L'instant même, 2000.

NUTTING Stephanie, *Le tragique dans le théâtre québécois et Canadien-Français, 1950-1989*, Lewiston, The Edwin Mellen Press, 2000.

TRÉPANIÉRIER Michel et Claude VAILLANCOURT, *Le Théâtre québécois*, Laval, Éditions Études Vivantes, 2000.

COLLECTIF, *Le théâtre québécois : 1975-1995*, (sous la direction de LAFON Dominique), Montréal, Fides, 2001.

PRZYCHODZEN Janusz, *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L'Harmattan, 2001.

MAGNAN Lucie-Marie et Christian MORIN, *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*, Québec, Éditions Nota bene, 2002.

BEAUCHAMP Hélène et Gilbert DAVID, (sous la direction de), *Théâtres québécois et canadiens-français. Trajectoires et territoires*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003.

GARAND Caroline, *Histoire et théâtre québécois : un panorama*, in MOSSETTO Anna Paola (sous la direction de), *Théâtre et histoire – Dramaturgies francophones extraeuropéennes*, Torino, L'Harmattan Italia, 2003, pp. 63-74.

GREIF Hans-Jürgen et François OUELLET, *Le théâtre*, in *La littérature québécoise 1960-2000*, Québec, L'instant même, 2004, pp. 81-100.

HÉBERT Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, (sous la direction de), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004.

MARRA Giulio, *Teatro canadese degli ultimi trent'anni. Itinerari, tecniche, tematiche*, Fasano, Schena Editore, 2004.

MOSSETTO Anna Paola, *De quelques mariages sur la scène québécoise: la mouvance de l'esprit mythique*, in "Ponts", Milano, Cisalpino, vol. n. 6, 2006.

GUAY Hervé, *Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires. Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 120, septembre 2006, pp. 96-104.

BOVET Jeanne, *Du plurilinguisme comme fiction identitaire : à la rencontre de l'intime*, "Études françaises", n. 43, été 2007, pp. 43-62.

2. Studi monografici su opere e autori analizzati

ASSINIWI Bernard

BLAIS Marie-Josée, *Il n'y a plus d'Indiens de B. Assiniwi*, in Aurélien Boivin (dir.), *Dictionnaire des Œuvres Littéraires du Québec*, vol. 7, Saint-Laurent, Fidès 2003, p.453.

KLAUS Peter, *Il n'y a plus d'Indiens, de Bernard Assiniwi ou y a-t-il une littérature autochtone au Québec?*, AFI, colloque 2003.

www.nativelynx.qc.ca/fr/litterature/assiniwi.html

BOUYOUCAS Pan

COSSETTE Gilles, *Fuites et poursuites*, "Liberté", n. 162, déc. 1985, pp. 63-72.

LECOMTE Anne-Marie, *Le Cerf-volant. La tête dans les nuages*, "Voir", 28 janvier 1993, p. 29.

DAVID Gilbert, *Différemment "pure-laine"*, "Le Devoir", 30 janvier 1993, p. C6.

LÉVESQUE Robert, *Un pays sur le toit*, "Le Devoir", 16 février 1993, p. B8.

LECOMTE Anne-Marie, *Le Cerf-volant. Grâce en tics*, "Voir", 18 février 1993, p. 23.

BEAUNOYER Jean, *Le Cerf-volant. Un sympathique métissage gréco-québécois*, "La Presse", 20 février 1993, p. E12.

BEAUNOYER Jean, *Nocturne: l'amour et la passion*, "La Presse", 12 septembre 1998, p. D3.

BERNATCHEZ Raymond, *Nocturne: noire perception des baby-boomers*, "La Presse", 17 septembre 1998.

BOULANGER Luc, *Nocturne. Un zoo la nuit*, "Voir", 24 septembre 1998, p. 50.

LÉVESQUE Solange, *Pour le courage du risque*, "Cahiers de theatre Jeu", déc. 1998, pp. 35-36.

MONTPETIT Caroline, *Quitter son île*, "Le Devoir", 24 février 2001, p. D1.

BERNIER Silvie, *Pan Bouyoucas: À la frontière des identités*, in *Les héritiers d'Ulysse*, Montréal, Lanctôt, 2002, pp. 165-188.

MONTPETIT Caroline, *Drame insulaire*, "Le Devoir", 14 février 2004, p. F1.

FARHOUD Abla

BERNATCHEZ Raymond, *Les Filles du 5 – 10 – 15 ¢. Deux adolescentes « enfermées » dans leur destin de filles d'un émigrant*, "La Presse", 9 novembre 1986, p. 80.

DIONNE André, *Le théâtre qu'on joue*, "Lettres québécoises", n. 45, printemps 1987, p. 47.

DAVID Gilbert, *Écrire pour surmonter son impuissance*, "Le Devoir", les samedi 26 et dimanche 27 février 1991, p. C6.

O' SULLIVAN Dennis, *Jeux de patience*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 71, mars 1994, pp. 147-150.

L'HÉRAULT Pierre, *Brouillages identitaires*, "Spirale", 134, été 1994, pp. 18-19.

BURGOYNE Lynda, *Abla Farhoud: l'œuvre de la mémoire et de l'oubli*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 73, décembre 1994, pp. 88-92.

LARUE-LANGLOIS Jacques, *Un texte riche porté par des comédiennes intenses*, “Le Devoir”, 24 avril 1995, p. B8.

VAÏS Michel, *Jeux de patience*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 75, juin 1995, pp. 150-153.

BERTIN Raymond, *Dramaturgie québécoise: saison 95 – 96*, “Théâtre Québec”, décembre 1995, p. 2.

LAVOIE Pierre, *Les derniers mots : la dernière réplique de l’auteur*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 80, sept. 1996, pp. 211-221.

BERNATCHEZ Raymond, *Abla Farhoud: “S’il n’y avait pas la mort, je n’écrirais pas”*, “La Presse”, 13 septembre, 1997, p. D5.

BÉRARD Sylvie, *Espace-temps*, “Lettres québécoises”, n. 88, hiver 1997, pp. 34-35.

CAMPION Blandine, *Le corps ardent de la compassion*, Entrevue avec Abla Farhoud, “Le Devoir”, samedi 18 et dimanche 19 juillet 1998, pp. D 1-D 2.

CAMPION Blandine, *Les mots pour le dire*, “Spirale”, juillet-août 1998, p. 20.

BERNATCHEZ Raymond, *Un « alligator » longuet*, “La Presse”, dimanche 18 janvier 1998.

PURKHARDT Brigitte, *Bec de charognard contre carapace de tortue*, “Arcade”, n. 42, 1998, p. 103.

MAC DOUGALL Jill, *La voix de l’autre: réflexions sur le théâtre migrant, l’œuvre d’Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine*, “L’Annuaire théâtral”, n. 27, printemps, 2000, pp. 134-146.

FORSYTHE Louise H., *La représentation dramatique de rapports dis-joints dans le théâtre d’Abla Farhoud*, in LEQUIN Lucie et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l’imaginaire au féminin*, Paris, L’Harmattan, 2001, pp. 367-379.

VERDUYN Christl, *Femme(s) sans lettres*, in LEQUIN Lucie et Catherine MAVRIKAKIS (dir.), *La francophonie sans frontière : une nouvelle cartographie de l’imaginaire au féminin*, Paris, L’Harmattan, 2001, pp. 295-306.

BERNIER Silvie, *Abla Farhoud: le nom secret*, in *Les héritiers d’Ulysse*, Montréal, Lanctôt, 2002, pp. 141-164.

VERDUYN Christl, *Écrire l’invisible : éthique et écriture dans Les filles du 5 – 10 – 15 et Jeux de patience d’Abla Farhoud*, in LÉQUIN Lucie et Irène OORE (Études réunies par), *Littérature et éthique*, Dalhousie French Studies, Spécial Issue, Volume 64, Fall 2003, pp. 33-38.

ROBERT Lucie, *Dramaturgie. Humiliés et offensés*, “Voix et Images”, vol. XXX, n. 88, automne 2004, pp. 149-151.

ROBERT Lucie, *Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes*, in HÉBERT Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, (sous la dir. de), *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2004, pp. 61-85.

MOSSETTO Anna Paola, *La pazienza delle parole nel teatro di Abla Farhoud*, publif@rum 2005.

LAURIN Danielle, *Écrire pour se reconstruire*, "Le Soleil", 27 mars 2005, p. C5.

FORTIN Marie Claude, *La folie c'est l'exil*, "Le Droit", 23 avril 2005, p. A 22.

MAROIS Sylvain, *Abla Farhoud. Sublimation spleenétique*, "Nuit Blanche", n. 100, automne 2005, pp. 17-20.

MICONE Marco

DIONNE André, *Le théâtre qu'on joue*, "Lettres québécoises", n. 30, été 1983, p. 32.

GRUSLIN Adrien, *Addolorata*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 27, 1983, pp. 140-143.

SIMON Sherry, *Il n'y avait pas d'or à Montréal-Nord*, "Spirale", n. 40, févr. 1984, p. 17.

BLOUIN Jean, *Le silence parle italien*, "L'Actualité", 9, n. 7, juill. 1984, pp. 68-73.

DIONNE André, *Le théâtre qu'on joue*, "Lettres québécoises", n. 34, été 1984, p. 44.

SIMON, Sherry, *Écrire la différence. La perspective minoritaire*, "Recherches sociographiques", vol. 25, n. 3, septembre-décembre 1984, pp. 457-465.

BOURASSA André, *Le théâtre des Italiens*, "Lettres québécoises", n. 36, hiver 1984-1985, pp. 39-41.

CACCIA Fulvio, *La parole immigrée*, in CACCIA Fulvio, *Sous le signe du Phénix. Entretiens avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985, pp. 260-272.

FORNI Lorenza, *Emargination*, "Canadian Literature", n. 106, Fall 1985, pp. 82-83.

SIMON Sherry, *Speaking with authority. The theatre of Marco Micone*, "Canadian Literature", n. 106, Fall 1985, pp. 57-63.

ROBERT Véronique, *Culture sans frontières. Expliquer les immigrants*, "Forces", n. 73, hiver 1986, p. 32.

SIMON Sherry, *Tous nos villages*, "Spirale", n. 67, févr. 1987, p. 18.

DIONNE André, *Le théâtre qu'on joue*, "Lettres québécoises", n. 45, printemps 1987, p. 48.

- PAVLOVIC Diane, *Bilico*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 42, 1987, pp. 149-150.
- POPOVIC Pierre, *Déjà l'agonie*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 52, sept. 1989, pp. 218-219.
- AMPRIMOZ, Alexandre L., *Féminisme italo-québécois au masculin: Addolorata de Marco Micone*, “Italian Canadiana”, vol. 6, 1990, pp. 30-40.
- ROBERT Véronique, *Marco Micone. L'immigration comme métaphore*, “Le Devoir”, 20 juin 1992, pp. D1-D4.
- L'HÉRAULT Pierre, *Addolorata, Giovanni et Jimmy*, “Spirale”, n. 148, mai-juin 1996, p. 28.
- GREIF Hans-Jürgen, *La littérature allophone au Québec : écrire en terre d'accueil*, “Québec français”, n. 105, printemps 1997, pp. 61-65.
- LACHANCE André, *Marco Micone. L'immigration – Ni traduire ni trahir*, “Recto Verso”, mai-juin 1999, <http://www.vigile.net/99mai/micone.html>.
- PUCCINI Paola, *Luogo e non luogo. Spazio ed identità nell'opera di Marco Micone*, in DE LUCA Anna Pia, Jean-Paul DUFUET e Alessandra FERRARO (a cura di), *Palinsesti culturali : gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 20-22 maggio 1998), Udine, Editrice Universitaria Udinese, 1999, pp. 219-228.
- GAUVIN Lise, *La langue déterritorialisée ou le risque du no man's langue*, in *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, pp. 195-202.
- MAGNAN Lucie-Marie et Christian MORIN, *Addolorata*, in *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, pp. 67-70.
- CECCON Jérôme, *Les codes littéraires chez M. Micone et A. D'Alfonso*, “Studi francesi”, hiver 2003.
- GAUVIN, Lise, *Manifester la différence. Place et fonctions des manifestes dans les littératures francophones*, “Globe : revue internationale d'études québécoises”, vol. 6, n. 1, 2003, pp. 23-42.
- PUCCINI Paola, *L'imaginaire miconien au clair de la lune. Du récit autobiographique à la mythisation du vécu*, “Ponts”, Milano, Cisalpino, Istituto Editoriale Universitario, 2004, pp. 393-407.
- MATA BARREIRO Carmen, *Identité urbaine, identité migrante*, “Recherches sociographiques”, vol. 45, .1, janvier-avril 2004, pp. 39-58.
- SIMON Sherry, *Marco, Leonard, Mordecai et les autres*, “Spirale”, n. 195, mars-avril 2004, p. 5.
- ROBERT Lucie, *Drammaturgie. Humiliés et offensés*, “Voix et Images”, n. 88, automne 2004, pp. 155-156.

SCHÖNTHALER, Gertrud, *Entretien avec Marco Micone*, “Nouvelles études francophones”, vol. 19, n. 1, 2004, pp. 149-164.

CARRIÈRE, Marie, *Parole du refus, exil mélancolique: trois textes migrants du Québec contemporain*, “Nouvelles études francophones”, vol. 20.2, automne 2005, pp. 143-158.

MOUAWAD Wajdi

DAVID Gilbert, *Les trois enfances de Wajdi Mouawad*, “Le Devoir”, 8-9 janvier 1994.

DENANCE Michel, *Journée de noces chez les Cromagnons*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 70, mars 1994, pp. 198-200.

RICHARD Hélène, *Alphonse*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 71, mars 1994, pp. 153-155.

LÉPINE Stéphane, *Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 73, décembre 1994, pp. 80-87.

L'HÉRAULT Pierre, *La scandaleuse actualité de Gorki*, “Spirale”, 132, avril 1994, pp. 23-24.

BELZIL Patricia, *Littoral*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 84, juin 1997, pp. 122-124.

BERTHELET Myriam, *Wajdi Mouawad : le joyeux penseur*, “La Presse”, dimanche 29 mars 1998, p. C5.

BAILLARGEON Stéphane, *Rivage à l'abandon*, “Le Devoir”, samedi 28 et dimanche 29 novembre 1998, p. B-7.

BAILLARGEON Stéphane, *Wajdi Mouawad. Le survenant*, “Le Devoir”, 31 mai 1999, B - 1.

GODIN Diane, *Wajdi Mouawad ou le pouvoir du verbe*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 92, sept. 1999, pp. 99-110.

LAZARIDÈS Alexandre, *Solitaires ou Solidaires? Spiritualité et théâtre engagé*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 92, sept. 1999, pp. 111-122.

GODIN Diane, *La guerre et nous: tragédies récentes*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 94, mars 2000, pp. 92-99.

GODIN Diane, *La tentation autobiographique*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 96, sept. 2000, pp. 29-35.

ROUILLARD Pierre-Étienne, *En quête de sens*, “Ressources”, novembre 2000, pp. 11-13.

L'HÉRAULT Pierre, *Les mots engendrant les personnages*, “Spirale”, n. 175, nov. - déc. 2000, p. 36.

BOULANGER Luc, *Québec New York 2001: opération séduction*, “Voir Montréal”, vol. 15, n. 23, 7 juin 2001, p. 53.

BOULANGER Luc, *Wajdi Mouawad: quand les hommes vivront d’amour*, “Voir Montréal”, vol. 15, n. 40, 4 octobre 2001, p. 18.

L’HÉRAULT Pierre, *Wajdi Mouawad: l’échange entre le visible et l’invisible*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 100, septembre 2001, pp. 132-134.

BOURDAGES Étienne, *L’épreuve du sang*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 109, décembre 2003, pp. 130-133.

BÉLAIR Michel, *Wajdi Mouawad brûle-t-il encore ?*, entretien, “Le Devoir”, 4-5 octobre, 2003, p. E4.

L’HÉRAULT Pierre, *Mémoire en scène*, “Spirale”, n. 192, sept.-oct. 2003, pp. 61-62.

PICARD Lucie, *L’histoire de l’autre : la guerre civile libanaise dans Littoral de Wajdi Mouawad et Le collier d’Hélène de Carole Fréchette*, “L’Annuaire théâtral”, n. 34, automne 2003, pp. 147-159.

PICARD Lucie, *La thématique de la guerre dans Littoral de Wajdi Mouawad: pour un tragique contemporain*, in MOSSETTO Anna Paola (sous la direction de), *Théâtre et histoire*, Torino, L’Harmattan Italia, 2003, pp. 113-121.

L’HÉRAULT Pierre, *Littoral de Wajdi Mouawad: l’hospitalité comme instance dramatique*, in GAUVIN Lise, Pierre L’HÉRAULT et Alain MONTANDON (textes réunis par), *Le dire de l’hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 179-187.

L’HÉRAULT Pierre, *De Wajdi ... à Wahad*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 111, juin 2004, pp. 97-103.

L’HÉRAULT Pierre, *Impitoyable consolation*, “Spirale” 198, septembre – octobre 2004, pp. 54-55.

LOISELLE Marie-Claude, *Au pays du silence*, “24 Images”, n. 119, octobre-novembre 2004, pp. 12-13.

LOISELLE Marie-Claude, (propos recueillis et transcrits par), *Rencontre : Wajdi Mouawad et Rodrigue Jean*, “24 Images”, n. 119, octobre-novembre 2004, pp. 15-21.

CÔTÉ Jean-François, *Architecture d’un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Ottawa, Leméac, 2005, 146 p.

OUELLET François, *Au delà de la survivance : filiation et refondation du sens chez Wajdi Mouawad*, “Annuaire Théâtral”, n. 38, automne 2005, pp. 158-172.

BLAIS Geneviève L., *Wajdi Mouawad. Regard vers un ailleurs troublant*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 117, déc. 2005, pp. 154-160.

GAGNON Lise, *Imaginaire quantique. Chantier autour de Forêts*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 117, déc. 2005, pp. 57-58.

GAZAILLE Geneviève, *Il faut assumer sa poésie ou se pendre*, entrevue, le 27 décembre 2005, www.mont-royal.net.

CACHON Sophie, *Langue de feu. Portrait*, Supplément à Télérama, n. 2930, 8 mars 2006, p. 24.

CLOUTIER Patricia, *Déchirure et promesses non tenues*, "Le Soleil", 16 mai 2006, p. 29.

ST-HILAIRE Jean, *Incendies, une pièce d'une grande pureté théâtrale*, "Le Soleil", 20 mai 2006, p. 7.

RETAMAL Miguel

RIVARD J.-Claude, *Le théâtre en région : Miguel Retamal abat les clichés*, "Le Soleil", lundi 6 août 1990, B-7.

LECLERC Marthe, *"Entre ici et Allah". Une pièce amusante et divertissante*, "Écho-dimanche", Dimanche 10 juillet 1994 - 45.

O' SULLIVAN Dennis, *La Espera: la tragédie de l'exil*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 73, décembre 1994, pp. 143-146.

L'HÉRAULT Pierre, *Retrouver le temps*, "Spirale" 139, février 1995, pp. 18-19.

ST-HILAIRE Jean, *La belle et le fou du vélo*, "Le Soleil", mardi 23 juillet 1996.

SIOUI Georges E.

ANCELOVICI Marco et Francio DUPUIS-DÉRI, (dir.), *L'archipel identitaire: recueils d'entretiens sur l'identité culturelle*, préface de Georges Leroux, Montréal, Boréal, 1997, pp. 97-111.

SIOUI DURAND Yves

MAILHOT José, *Une mythologique moderne de l'amérindianité*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 38, 1986, pp. 72-79.

DUMAS Lucie, *Spectacle amérindien (Le porteur des peines du monde d'Yves Sioui Durand)*, "Rencontre", vol. 9, n. 1, septembre 1987, p. 19.

BOULANGER Luc, *Le voyage au pays des morts sans réserve*, "Voir", 20-26 octobre 1988.

BEAUNOYER Jean, *Atiskenandahate ou Voyage au pays des morts : "Un questionnement sur l'humanité entière"*, "La Presse", 25 octobre 1988, p. E1.

PONTAUT Alain, *Un très vivant voyage au pays des morts*, “Le Devoir”, 26 octobre 1988.

BEAUNOYER Jean, *Le théâtre indien est aujourd’hui tellement nécessaire ... et pourtant, quelle déception*, “La Presse”, samedi 29 octobre 1988, p. E6.

BEAUCAGE Pierre, *La Conquête de Mexico*, “Recherches amérindiennes au Québec”, vol. XXI, n. 3, 1991, pp. 87-89.

TRUDEL Clément, *Yves Sioui, la force de la mythologie aztèque*, “Le Devoir”, 6 avril 1991.

LABRECQUE Marie, *Le rouge et le blanc*, “Voir”, 11-17 avril 1991.

BOUDREAU Diane, *La mémoire huronne*, “Liberté”, 196-197, vol. 33, n. 4-5, août-octobre 1991, pp. 69-70.

MASSOUTRE Guylaine, *La Conquête de Mexico*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 60, sept. 1991, pp. 153-156.

DAVID Gilbert, *Un hymne vibrant à la sagesse autochtone*, “Le Devoir”, lundi 14 septembre 1992.

LABRECQUE Marie, *Sauvez mon âme*, “Voir”, 10-16 septembre 1992.

DUDEMAINE André, (propos recueillis par), *Ni le ciel ni la terre ne sont muets. Rencontre avec Yves Sioui Durand*, “Terres en vues”, vol. 1, n. 1, 1993, pp. 4-6.

WICKHAM Philip, *Le Désir de la reine Xoc*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 73, décembre 1994, pp. 141-143.

WICKHAM Philip, *Le corps et l’espace, territoires de l’imaginaire*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 74, mars 1995, pp. 113-119.

TERRES EN VUES, *Théâtre au pays atikamekw. Le mariage de l’homme-poisson. Rencontre avec Yves Sioui Durand et Catherine Joncas*, “Terres en vues”, vol. 4, n.2, 1996, pp. 6-7 e pp. 20-21.

ST-HILAIRE Jean, *Théâtre de guérison*, “Le Soleil”, 19 mai 1997.

GIRARD François, *Iwouskéa et Tawiskaron*, “Recherches amérindiennes au Québec”, vol. XXIX, n. 2, 1999, pp. 111-112.

BLAIS Marie-Christine, *Amérindiens de l’an 2000*, “La Presse”, vendredi 21 mai 1999, p. B 11.

THIBEAULT Pierre, *Je suis un mythe*, “Ici”, 27 mai – 3 juin 1999.

SAINT-HILAIRE Jean, *Iwouskéa et Tawiskaron : rituel pour naufragés identitaires*, “Le Soleil”, 6 juin 1999, p. B9.

L'HÉRAULT Pierre, *Asierindiens*, "Spirale", n. 186, sept.-oct. 2002, pp. 10-11.

POULIOT Sophie, *Insaisissable jeunesse. La légende de Kmùkamch l'Asierindien*, "Le Devoir", jeudi 2 mai 2002, p. B8.

BÉRUBÉ Jade, *Territoires occupés*, "Voir", 27 mai 2004.

THIBEAULT Pierre, *Hamlet chez les indiens*, "Ici", 27 mai 2004.

LÉVESQUE Solange, *L'imaginaire comme territoire*, "Le Devoir", 29 mai 2004, p. 3.

GUAY Hervé, *Un Hamlet multipiste*, "Le Devoir", 7 juin 2004.

DUMAS Ève, *Être ou ne pas être indien ?*, "La Presse", mardi 8 juin 2004.

WICKHAM Philip, *Théâtre de guérison. Entretien avec Yves Sioui Durand*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 113, décembre 2004, pp. 103-112.

L'HÉRAULT Pierre, *Sioui Durand : l'espace amérindien au cœur de la cité*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 114, janvier 2005, pp. 117-125.

MOUSSEAU Sylvie, *L'urgence du développement culturel amérindien*, "L'Acadie Nouvelle", 30 avril 2005, p. 11.

THIBEAULT Pierre, *La marche dessine le chemin*, "Ici", 5 mai 2005, p. 32.

www.expressions.gc.ca/durand_f.htm

www.planete.qc.ca/chroniques/imprimer.php?planete_no_chronique=72391

www.ondinnok.org/fr/historique.php

Ondinnok 2006, *J'entends crier le ventre de la terre. 20 ans d'Ondinnok*. DVD réalisé par Philippe Laroque.

SIOUI WAWANOLOATH Christine

www.nativelynx.qc.ca/fr/litterature/siouiwawa.html

2. Strumenti critici vari

a. Studi sulla cultura della migrazione

DELEUZE Gilles et Félix GUATTARI, *Littérature qu'une minorité fait dans une langue majeure*, in *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

CACCIA Fulvio et Antonio D'ALFONSO, *Quêtes: textes d'auteurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1984.

CACCIA Fulvio, *Sous le signe du Phénix. Entretien avec quinze créateurs italo-québécois*, Montréal, Guernica, 1985.

AA.VV., *Écrire la différence. Actes du colloque sur la littérature des minorités*, "Vice Versa", vol. 2, n. 3, Mars/Avril 1985.

ZANA Danielle, *Vivre ici en venant d'ailleurs*, "Vice Versa", n. 13-14, février/avril, 1986, p. 47.

BERTRAND Pierre, *Transmigrations*, "Vice Versa", n. 16, octobre/novembre 1986, pp. 28-29.

TASSINARI Lamberto, *Sans Italie*, "Vice Versa", n. 16, octobre/novembre 1986, p. 4.

BERROUËT-ORIOU Robert, *L'effet d'exil*, "Vice Versa", n. 17, décembre 1986/janvier 1987, pp. 20-21.

LECOMTE Anne-Marie, *La transculture*, "Montréal campus", printemps, 1987.

NEPVEU Pierre, *Les créateurs ethniques et leur place dans la cité*, "Humanitas", n. 20 - 21, 1987, pp. 13-19.

KRISTEVA Julia, *Étrangers à nous-mêmes*, Paris, Éditions Gallimard, Folio Essais, 1988.

NEPVEU Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

SALVATORE Filippo, *Les écrivains italo-québécois: langue, culture et politique*, "Rivista di Studi Canadesi", n. 1, 1988, Fasano, Schena editore, pp. 31-42.

HAREL Simon, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Longueuil, Le Préambule ("L'Univers des discours"), 1989.

GRINBERG Léon et Rebeca GRINBERG, *Psicoanalisi dell'emigrazione e dell'esilio*, prefazione di Mauro Mancina, traduzione italiana di Angiolina Zucconi, Milano, Franco Angeli, 1990. Titolo originale: *Psicoanálisis de la migración y del exilio*.

LAHENS Yanick, *L'exil: entre l'ancrage et la fuite. L'écrivain haïtien*, Port-au-Prince, Éditions Henri Deschamps, 1990.

MICONE Marco, *De l'assimilation à la culture immigrée*, "Possibles", vol. 14, n. 3, été 1990, p. 62.

SIMON Sherry, (sous la direction de), *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.

BERROUËT-ORIOU Robert et Robert FOURNIER, *L'émergence des écritures migrantes et métisses au Québec*, "Québec Studies", n. 14, Spring/Summer 1992, pp. 7-22.

HAREL Simon, *La parole orpheline de l'écrivain migrant*, in NEPVEU Pierre et Gilles MARCOTTE, (sous la direction de), *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, pp. 373-389.

HAREL Simon, (sous la direction de), *L'Étranger dans tous ses états: enjeux culturels et littéraires*, Montréal, XYZ, 1992.

HAREL Simon, *L'exil dans la langue maternelle: l'expérience du bannissement*, "Québec Studies", n. 14, Spring/Summer 1992, pp. 23-30.

CAUCCI Frank, *Topoi de la transculture dans l'imaginaire italo-québécois*, "Québec Studies", n. 15, 1992/1993, pp. 41-49.

LACROIX Jean-Michel et Fulvio CACCIA, (textes recueillis par), *Métamorphoses d'une utopie*, Paris/Montréal, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions Triptyque, 1992.

KLAUS Peter G., *Littérature québécoise et écrivains immigrants*, "Lettres québécoises", n. 66, été 1992, pp. 3-13.

MICONE Marco, *Intégration et transformation culturelle*, "Québec français", été 1993, n. 90, pp. 99-101.

TASSINARI Lamberto, *Ethnicité, inaccomplissement et transculture*, "Vice Versa", n. 40, janvier-mars 1993, pp. 10-11.

ZAGOLIN Bianca, *Littérature d'immigration ou littérature tout court ?*, "Possibles", vol. 17, n. 2, printemps 1993, pp. 57-62.

GASQUY-RESCH Yannick, *Écritures migrantes*, in GASQUY-RESCH Yannick, *Littérature du Québec*, Vanves, Edicef, 1994, pp. 235-241.

LAZARIDÈS Alexandre, *Écriture(s) de l'exil*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 72, sept. 1994, pp. 53-62.

MONETTE Pierre, *L'immigrant Montréal*, Montréal, Les éditions Triptyque, 1994.

PARÉ François, *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Les Éditions du Nordir, 1994.

VAÏS Michel et Philip WICKHAM, *Le brassage des cultures. Table ronde*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 72, sept. 1994, pp. 8-38.

VIGEANT Louise, *Les dessous des préfixes ...*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 72, sept. 1994, pp. 39-48.

WICKHAM Philip, *Les multiples points cardinaux*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 72, sept. 1994, pp. 68-79.

BEAUDOIN Réjean, *Nous autres, eux autres et l'autre rive*, "Liberté", n. 216, vol. 36, décembre 1994, pp. 128-139.

ANASTASI Alessandro, *Caleidoscopio Canada*, in ANASTASI Alessandro, Giovanni BONANNO e Rosalba RIZZO (a cura di), *The Canadian vision/La vision canadienne*, Centro Studi sul Canada, Università di Messina, Edizioni Officina Grafica, 1996, pp. 7-12.

LARUE Monique, *L'arpenteur et le navigateur*, Montréal, Éditions Fides, 1996.

LEQUIN Lucie, *Quelques mouvements de la transculture*, in SIEMERLING Winfried (dir.), *Writing Ethnicity*, Toronto, ECW Press, 1996, pp. 128-144.

LEQUIN Lucie et Maïr VERTHUY (dir.), *Multi-culture, multi-écriture. La voix migrante au féminin en France et au Canada*, Paris, Montréal, l'Harmattan, 1996.

MICONE Marco, *Le palimpseste impossible*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 80, septembre 1996, pp. 20-22.

NEPVEU Pierre, *La passion du retour: Écritures italiennes au Québec*, in SIEMERLING Winfried (dir.), *Writing Ethnicity*, Toronto, ECW Press, 1996, pp. 105-115.

RAFFAELE Giovanni, *Dall'assimilazione al multiculturalismo: generazioni di italo-canadesi a confronto*, in ANASTASI Alessandro, Giovanni BONANNO e Rosalba RIZZO (a cura di), *The Canadian vision/La vision canadienne*, Centro Studi sul Canada, Università di Messina, Edizioni Officina Grafica, 1996, pp. 145-173.

BERNIER Silvie, *Récit(s) d'exil. De l'Italie à l'Amérique*, "Rivista di Studi Canadesi", n. 10, 1997, Fasano, Schena editore, pp. 15-25.

GAUTHIER Louise, *Les écritures migrantes au Québec*, in GAUTHIER Louise, *La mémoire sans frontières: Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1997, pp. 31-49.

GREIF Hans-Jürgen, *Écrire en terre d'accueil*, "Québec français", n. 105, printemps, 1997, pp. 61-65.

VAUTIER Marie et Karyn MARCZAK, *Naufrage ou navire: la mémoire dans l'écriture migrante des années quatre-vingt et quatre-vingt-dix au Québec*, "Littéralité", n. 92, automne-hiver 1997, pp. 65-78.

CESERANI Remo, *Lo straniero*, Roma, Edizioni Laterza, 1998.

BONNET Véronique, *Nommer les Autres ? Quelques catégories et mots utilisés par les critiques québécois pour désigner les écrivains venus d'ailleurs*, in AA.VV., *Nouvelles approches des textes littéraires maghrébins ou migrants*, "Itinéraires et contacts de cultures", volume 27, Paris, L'Harmattan, 1999, pp. 15-25.

FERRARO Alessandra, *Palimpsestes, métissages, frôlements: textes immigrants et littérature québécoise*, in DE LUCA Anna Pia, Jean-Paul DUFUET e Alessandra FERRARO (a cura di), *Palinsesti culturali: gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 20-22 maggio 1998), Udine, Editrice Universitaria Udinese, 1999, pp. 141-154.

L'HÉRAULT Pierre, *L'interférence des espaces immigrants et de l'espace littéraire québécois: quelques cas de figure*, in DE LUCA Anna Pia, Jean-Paul DUFUET e Alessandra FERRARO (a cura di), *Palinsesti culturali: gli apporti delle immigrazioni alla letteratura del Canada*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Udine, 20-22 maggio 1998), Udine, Editrice Universitaria Udinese, 1999, pp. 49-65.

LAROCHE Maximilien, *Du bon usage des écrivains qui viennent de loin*, "Tangence", n. 59, janvier 1999, pp. 20-25.

MICONE Marco, *De voleurs de jobs à voleurs de langue*, "Le Devoir", 16 octobre 1999.

SIMON Sherry, *Hybridité culturelle*, Montréal, L'Île de la Tortue, 1999.

BAGOLA Béatrice, *Le Québec et ses minorités*, Tübingen, Niemeyer, 2000.

DE VAUCHER GRAVILI Anne (sous la direction de), *D'autres rêves. Les écritures migrantes au Québec*, Actes du Séminaire international du CISQ à Venise (15-16 octobre 1999), Venise, Supernova, 2000.

MOISAN Clément et Renate HILDEBRAND, *Ces étrangers du dedans. Une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Éditions Nota bene, coll. "Études", 2001.

OLLIVIER Émile, *Repérages*, Ottawa, Leméac, 2001.

BERNIER Silvie, *Les héritiers d'Ulysse*, Québec, Lanctôt Éditeur, "Essai", 2002.

CHARTIER Daniel, *Les origines de l'écriture migrante. L'immigration littéraire au Québec au cours des deux derniers siècles*, "Voix et Images", n. 80, hiver 2002, pp. 303-316.

DION Robert, (sous la direction de), *Le Québec et l'ailleurs*, Bremen, Palabras éditions, 2002.

HAREL Simon, *Une littérature des communautés culturelles made in Québec ?*, "Globe. Revue internationale d'études québécoises", vol. 5, n. 2, 2002, pp. 57-77.

PATERSON Janet, *Quand le je est un(e) Autre : l'écriture migrante au Québec*, in MAUFORT Marc et Franca BELLARSI, (sous la direction de), *Reconfigurations : Canadian Literatures and Postcolonial Identities*, Peter Lang Pub Inc, 2002, pp. 43-59.

PRUD'HOMME Nathalie, *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec (Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone)*, Montréal, Éditions Nota bene, 2002.

L'HÉRAULT Pierre, *L'intervention italo-québécois dans la reconfiguration de l'espace identitaire québécois*, in FRATTA Carla et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, pp. 179-202.

RAMIREZ Bruno, *Italiens et Québécois*, in FRATTA Carla et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Italies imaginaires du Québec*, Montréal, Fides, 2003, pp. 79-87.

MICONE Marco, *Immigration, littérature et société*, "Spirale", n. 194, janvier-février 2004, p. 4.

MICONE Marco, *Hospitalité et réciprocité (Le partage des imaginaires et des mémoires)*, in GAUVIN Lise, Pierre L'HÉRAULT et Alain MONTANDON, (textes réunis par), *Le dire de l'hospitalité*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2004, pp. 217-221.

MOISAN Clément, *L'écriture de l'exil dans les oeuvres des écrivains migrants du Québec*, in GOHARD-RADENKOVIC Aline, *Altérité et identités dans les littératures de langue française*, "Le français dans le monde", numéro spécial, juillet 2004, pp. 92-103.

HAREL Simon, *Les passages obligés de l'écriture migrante*, Montréal, XYZ, 2005.

OUELLET Pierre, *L'esprit migrateur. Essai sur le non-sens commun*, Montréal, VLB éditeur, 2005.

CHARTIER Daniel, Véronique PEPIN et Chantal RINGUET (sous la direction de), *Littérature, immigration et imaginaire au Québec et en Amérique du Nord*, Paris, L'Harmattan, 2006.

FERRARO Alessandra et Anna Pia DE LUCA (textes réunis et présentés par), *Parcours migrants au Québec. L'italianité de Marco Micone à Philippe Poloni*, Udine, Forum, 2006.

HAREL Simon, *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, 2006.

b. Studi sulla cultura autoctona

MCLUHAN T.C., *Pieds nus sur la terre sacrée*, Paris, Denoël, 1974.

ALLEN Paula Gunn, *The Sacred Hoop : A Contemporary Indian Perspective on American Indian Literature*, "Cross-Currents", vol. XXVI, n. 2, 1976, pp. 144-16.

MC DONALD Jeanne, *Nous marchons dans les traces de nos ancêtres*, "Recherches amérindiennes au Québec", vol. XII, n. 2, 1982, pp. 112-114.

BOUDREAU Diane, *Littérature et société montagnaise*, mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, Département d'études françaises, 1984.

GRAULICH Michel, *Tozoztontli, Huey Tozoztli et Toxcatl, fêtes aztèques de la moisson et du milieu du jour*, "Revista Española de antropología Americana", vol. XIV, Ed. Univ. Compl. Madrid, 1984.

DICKINSON John A., *Les Amérindiens et les débuts de la Nouvelle-France*, in CODIGNOLA Luca e Raimondo LURAGHI (a cura di), *Canada ieri e oggi. Atti del 6° Convegno Internazionale di Studi Canadesi*, III Sezione storica, Fasano, Schena, 1986, pp. 87-107.

SAVARD Rémi, *Question de territoires*, "Recherches amérindiennes au Québec", vol. XVII, n. 3, 1987, pp. 31-40.

VINCENT Sylvie, *Autochtones : le poids de l'histoire*, "Découvrir le Québec", Les Publications Québec Français, 1987, pp. 32-37.

ASSINIWI Bernard, *La littérature autochtone d'hier et d'aujourd'hui*, "Vie des arts", vol. 34, n.137, décembre 1989, p. 46.

SIOUI Georges Émery, *Pour une autohistoire amérindienne*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1989.

BOUDREAU Diane, *L'écriture appropriée*, "Liberté", 196-197, vol. 33, n. 4-5, août-octobre 1991, pp. 58-86.

DELAGE Denys, *Les Amérindiens dans l'imaginaire des Québécois*, "Liberté", 196-197, vol. 33, n. 4-5, août-octobre 1991, pp. 15-28.

DUPUIS Renée, *De l'oral à l'écrit*, "Québec français", n. 80, hiver 1991, pp. 81-82.

DUPUIS Renée, *La Question indienne au Canada*, Montréal, Boréal, 1991.

SIOUI DURAND Yves, *Le sentiment de la terre*, "Liberté", 196-197, vol. 33, n. 4-5, août-octobre 1991, pp. 29-41.

BOUDREAU Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec: oralité et écriture*, essai, Montréal, l'Hexagone, 1993.

DALLAIRE François, *Mon sauvage au Canada: Indiens et réserves*, essais critique, Paris, L'Harmattan, 1995.

COLLECTIF, *Nos familles. Un monde à découvrir*, Femmes Autochtones du Québec, Montréal, 1996.

COLLECTIF, *Vers un ressourcement*, Rapport de la commission royale sur les peuples autochtones, vol. 3, Ottawa, Publishing, 1996.

MAILHOT José, *L'écrit comme facteur d'épanouissement de la langue innue*, "Recherches amérindiennes au Québec", vol. XXVI, n. 3-4, 1996, pp. 21-27.

SIOUI Georges É., *Les Wendats, une civilisation méconnue*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1997 [1994].

SIOUI DURAND Yves, *Chasser l'Esprit*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 92, septembre 1999, pp. 90-98.

GATTI Maurizio, *Être auteur autochtone au Québec aujourd'hui*, in VIAU Robert, (sous la direction de), *La création littéraire dans le contexte de l'exiguïté*, Québec, MNH, coll. "Écrits de la francité", 2000, pp. 183-194.

SIOUI DURAND Yves, *Un nouveau monde pour les Amérindiens ?*, "Spirale", n. 171, mars-avril 2000, pp. 19-20.

ROSTKOWSKI Joëlle, *Spiritualité et affirmation identitaire*, "Recherches amérindiennes au Québec", vol. XXX, n. 1, 2001, pp. 3-7.

SIOUI DURAND Yves, *Kaion'ni, le wampum rompu*, "Recherches amérindiennes au Québec", vol. XXXIII, n. 3, 2003, pp. 55-64.

GATTI Maurizio, *Littérature amérindienne du Québec: écrits de langue française*, préface de ROBERT LALONDE, Montréal, Hurtubise, 2004.

LAVOIE André, *Théâtre autochtone: un espace d'affirmation et de création*, "Journal", n. 24, hiver 2004, p. 9.

RIGAL-CELLARD Bernadette, *Le mythe et la plume*, Paris, Éditions du Rocher, 2004.

AA.VV., *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*, Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse, Québec, 2005.

BOISVERT Mathieu, *Mythes, rites et oralité amérindiens*, in MOSSETTO Anna Paola (sous la direction de), *Paroles et images amérindiennes du Québec*, Actes du Séminaire international du CISQ à Bologne (2-3 décembre 2004), Bologne, Pendragon, 2005, pp. 83-89.

GATTI Maurizio, *La littérature amérindienne du Québec: un nouveau nomadisme*, in MOSSETTO Anna Paola (sous la direction de), *Paroles et images amérindiennes du Québec*, Actes du Séminaire international du CISQ à Bologne (2-3 décembre 2004), Bologne, Pendragon, 2005, pp. 91-110.

MOSSETTO Anna Paola, *De feu l'Indien à l'Indien de feu. Mort et renaissance dans la dramaturgie amérindienne contemporaine*, in MOSSETTO Anna Paola (sous la direction de), *Paroles et images amérindiennes du Québec*, Actes du Séminaire international du CISQ à Bologne (2-3 décembre 2004), Bologna, Pendragon, 2005, pp. 137-153.

ROY François, *De l'au-delà, en marche : l'art chamanique des amérindiens*, Année francophone internationale 2005, pp. 353-355.

GALVANO Fabio, *Indians. Storie di un popolo perduto*, Torino, Utet, 2006.

GATTI Maurizio, *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire*, Préface de François Paré, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 2006.

c. Analisi e metodologia dell'opera drammatica

GOBIN Pierre, *Le fou et ses doubles: figures de la dramaturgie québécoise*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1978.

UBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, 1978.

TODOROV Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

SARRAZAC Jean-Pierre, *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud, 1989.

ROUBINE Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas 1990.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

RYNGAERT Jean-Pierre, *Lire le Théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993.

COUPRIE Alain, *Le théâtre*, Paris, Nathan, 1995.

SAISON Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998.

LESCOT David, *Dramaturgies de la guerre*, Paris, Circé, coll. "Penser le théâtre", 2001.

MARTIN Bernard, *Dramaturgie et analyse dramaturgique*, "L'Annuaire théâtral", n. 29, printemps 2001, pp. 82-98.

FRANCŒUR Louis, *Le théâtre brèche*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 2002.

LEHMANN Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

PRUNER Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2005.

RYNGAERT Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Théâtrales, 2006.

ZARAGOZA Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

d. Altre opere e articoli citati

DUFRESNE Guy, *Les traitants*, Montréal, Leméac, 1969.

DIANO Carlo, (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni Editore, 1970.

LORANGER Françoise, *Médium saignant*, Montréal, Leméac, 1970.

KAPESH An Antane, *Je suis une maudite Sauvagesse*, Montréal, Leméac, 1971.

BARBEAU Jean, *Joualez-moi d'amour*, Montréal, Leméac, 1972.

CLAING Robert, *Radisson*, Cead, 1976-1977.

MERCURE Marthe, *Triptyque*, Cead, 1978.

KAPESH An Antane, *Qu'as-tu fait de mon pays*, Montréal, Éditions Impossibles, 1979.

RONFARD Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, Montréal, Leméac, 1981.

DAVID Gilbert, *Pontiac*, "Cahiers de théâtre Jeu", 1982, p. 117.

GARNEAU Michel, *Petitpetant et le monde*, Montréal, VLB, 1982.

SIOUI Éléonore, *Andatha*, Val-d'Or, Éditions Hyperborée, coll. "Bribes d'Univers", 1985.

BLAIS Marie-Claire, *L'Île*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

HÉBERT Anne, *La cage* suivi de *L'île de la Demoiselle*, Montréal, Boréal, 1990.

CHAMPAGNE Dominique, *La cité interdite*, Montréal, VLB, 1992.

LEGAULT Anne, *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB, 1992.

VILLENEUVE Rodrigue et Marthe DICKMAN, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, "Cahiers de théâtre Jeu", n. 64, sept. 1992, p. 123.

PURKHARDT Brigitte, "*Kushapatschikan ... ou la Tente tremblante*", "Le Cahiers de Théâtre Jeu", n. 66, mars 1993, pp. 161-164.

FAGUY Robert, *Kamikwakushit*, in BOIVIN Aurélien, (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VI, 1976 – 1980, Saint-Laurent, Québec, Fides, 1994, p. 455.

MASSOUTRE Guylaine, *Prise de sang*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 72, septembre 1994, pp. 180-182.

L'HÉRAULT Pierre, *L'espace de la "Dame rocambolesque et désobéissante"*, “Spirale” 141, avril 1995, p.19.

LABRECQUE Marie, *Dominic Champagne*, “Voir”, 31 août 1995, p. 30.

BEAUNOYER Jean, *Un spectacle nécessaire*, “La Presse”, samedi 25 novembre 1995, p. D4.

LÉVESQUE Robert, *De Brecht à Bourvil*, “Le Devoir”, 28 novembre 1995.

PARISIEN Aurèle, *Surface scratching*, “Hour”, novembre 30, 1995, p. 20.

BELZIL Patricia, *Lolita*, “Cahiers de théâtre Jeu”, n. 78, mars 1996, pp. 189-190.

JUBINVILLE Yves, *Percer le voile du temps qui passe*, “Spirale”, mars/avril 1996, p. 30.

HAMELIN Jean et Jean PROVENCHER, *Brève histoire du Québec*, Montréal, Boréal, 1997.

MAILHOT Laurent, *Littérature québécoise*, Montréal, Éditions TYPO, 1997.

GAUVIN Lise, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000.

LAZARIDÈS Alexandre, *Île à la dérive, avec chiens*, “Cahiers de Théâtre Jeu”, n. 99, juin 2001, pp. 11-14.

MASSOUTRE Guylaine, *Cœur de roc : le lyrisme ardent de Daniel Danis*, “Cahiers de Théâtre Jeu”, n. 99, juin 2001, pp. 15-19.

OUELLET François, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene, 2002.

CÔTÉ Jean-Denis, *Les transporteurs du monde*, in BOIVIN Aurélien, (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VII, 1981 – 1985, Saint-Laurent, Québec, Fides, 2003, p. 943.

DALPÉ Jean-Marc, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, 2003.

LAFRAMBOISE Johanne, *Le petit aigle et l'enfant*, Éditions du Loup de Gouttière, Québec, 2004.

PLOURDE Élisabeth, *La clameur des chiens de roche*, “Cahiers de Théâtre Jeu”, n. 115, juin 2005, pp. 71-75.

VIGEANT Louise, *Guerre et paix : si loin, si proche*, "Cahiers de Théâtre Jeu", n. 115, juin 2005, pp. 44-48.

e. Studi di carattere storico, sociologico e antropologico

RAMORINO Felice, *Mitologia classica*, Milano, Hoepli, 1921.

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Librairie José Corti, 1942.

ELIADE Mircea, *Il mito dell'eterno ritorno – Archetipi e ripetizione*, Torino, Borla editore, 1968. Titolo originale: *Le mythe de l'éternel retour – Archétypes et répétition*, Paris, Gallimard, 1949.

SARTRE Jean-Paul, *Forger des mythes*, in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 59-64.

SCHIERSE LEONARD Linda, *La donna ferita. Modelli e archetipi nel rapporto padre-figlia*, Roma, Edizioni Astrolabio, 1985. Titolo originale dell'opera, *The Wounded Woman. Healing the father-daughter relationship*, Shallow Press.

DURAND Gilbert, *Le strutture antropologiche dell'immaginario: introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991.

BOITANI Piero, *L'ombra di Ulisse: figure di un mito*, Bologna, Il Mulino, 1992.

MASSOULIÉ François, *I conflitti del Medio Oriente*, Firenze, Giunti, 1994. Prima edizione 1993.

PONZIO Giuliana, *Crimini segreti. Maltrattamento e violenza alle donne nella relazione di coppia*, Milano, Baldini Castaldi Dalai editore, 2004.

CERINOTTI Angela, *Miti greci e di Roma antica*, Firenze, Giunti, 2005.

HIDIROGLOU Patricia, *Acqua divina. Miti, riti, simboli*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007.

f. Dizionari e repertori bio-bibliografici

DÉSY Pierrette, *Amérique du Nord. Mythes et rites amérindiens*, dans Yves BONNEFOY (dir.), *Dictionnaire des mythologies*, Paris, Flammarion, 1981, vol. 1, pp. 10-17.

CHEVALIER Jean et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982. Prima edizione 1969.

Union des écrivains québécois, Recherche et rédaction Yves Légaré, *Dictionnaire des écrivains québécois contemporains 1970 - 1982*, Montréal, éditions Québec/Amérique, 1983.

DEMOUGIN Jacques, (sous la direction de), *Dictionnaire de la littérature française et francophone*, Paris, Références Larousse, 1987.

LEMIRE Maurice (sous la direction de), avec la collaboration de Aurelien Boivin, *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome V, 1970-1975, Montréal, Fides, 1987.

HAMEL Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaire des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, Montréal, Fides, 1989.

LURKER Manfred, *Dizionario delle immagini e dei simboli biblici*, Milano, Edizioni San Paolo, 1990.

DORION Gilles, (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VI, 1976 - 1980, Montréal, Fides, 1994.

BERGERON Léandre, *Dictionnaire de la langue québécoise*, Montréal, Éditions Typo, 1997.

BOCIAN Martin, *I personaggi biblici*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

BOIVIN Aurélien, (sous la direction de), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Tome VII, 1980 - 1985, Montréal, Fides, 2003.

CHARTIER Daniel, *Dictionnaire des écrivains émigrés au Québec (1800-1990)*, Montréal, Nota Bene, 2003.

DESRUISSEAU Pierre, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Québec, BQ, 2003

MOREL Corinne, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti, 2006.

Appendice

Indice dei temi

alterità, 24-25

Amerindiano, 24-25; 27-36; 38-42; 87-88

colonizzazione, 24; 38; 42; 46; 136-139; 141; 143; 250

esilio, 27; 30; 51; 60-61; 121; 124

identità, identitario/a, 16; 21; 50; 63; 136-137; 144; 152; 154

immigrazione, 24-26; 51-53; 60-62; 71; 74-77; 79; 95-96; 98; 104-105; 115-116; 118-119;
121-123; 125; 206-207

incesto, 68; 70; 178-180; 197; 230

intolleranza, razzismo, 26; 71; 76-77; 118; 119

Madre Terra, 34; 112; 142; 148; 242-245

mito, 34-36; 38; 43; 88-91; 115; 141-142; 146-148; 168; 174; 190-191; 196; 199; 201; 220;
223-230; 239; 248-251

simbolo, 199-200; 202; 231-232; 236-239; 243-244; 246-249

spiritualità, 34; 147; 175; 190; 193-194; 196; 238-246

teatro collettivo, 18-20

théâtre de guérison, 45-46 ; 80-82

théâtre des femmes, 20

tradizione, 35; 50; 102; 105; 108; 110-111; 151

Indice dei nomi⁶²⁸

- Anguelova**, Sonia, 58
- Anishinapeo**, Catherine, 87
- Arafat**, Yasser, 182
- Armstrong**, Harvey, 88
- Blondin**, John, 44
- Bouchard**, Michel Marc, 21; 69-70
- Boucher**, Denise, 20
- Brassard**, André, 17
- Brossard**, Nicole, 20
- Chaurette**, Normand, 21
- Cortès**, Hernán, 46; 138; 140-141
- Cross**, James Richard, n 23
- D'Alfonso**, Antonio, n 54
- Delisle**, Jeanne-Mance, 70
- Desrochers**, Nadine, 20
- Dostoïevski**, Fedor Mikhaïlovitch, 224
- Dubé**, Jean-Sébastien, 25
- Dubé**, Marcel, 16
- Dubé**, Yves, 69
- Dubois**, René-Daniel, 21
- Ducharme**, Réjean, 21
- Duplessis**, Maurice, 17
- Eschilo**, 156
- Fennario**, David, 59
- Foscolo**, Ugo, 115

⁶²⁸ Sono esclusi da questo indice tutti i nomi presenti nella bibliografia.

Gélinas, Gratien, 16

Gemayel, Pierre, 180

Germain, Jean-Claude, 19

Highway, Tomson, n 48

Jonassaint, Jean, 54

Joncas, Catherine, 44

Kane, Margo, n 48

Khaldoun, Imam, 59

Kurapel, Alberto, 59

Laberge, Marie, 70

Laporte, Pierre, n 23

Leblanc, Isabelle, 64

Lepage, Robert, 19; 22; 44

Lorne-Masta, Henry, 39

Mathis, Ursula, n 54

Mc Leod, Peter, n 39

Messier, Jean-Frédéric, 44; 152

Michailoff, Eva, 57

Montezuma, **Montecuhzoma**, 46; 138; 140-141

Ollivier, Dominique, 54

Ortiz, Fernando, n 54

Parizeau, Alice, 59

Pelletier, Pol, 20

Plourde, Élizabeth, 204-205

Rossignol, Michelle, 58

Sahagun (de), Bernardino, 138 ; 248

Schäfer, Henning, 46

Serse, 156

Shakespeare, William, 43; n 152; 153

Sharon, Ariel, 182

Sioui-Trudel, Sylvie-Anne, 44

Tourangeau, Rémi, 28

Tremblay, Michel, 17 ; 21 ; 68-69

Vézina, Alain, 25