

Alessandra Rollo

Università del Salento

Il teatro di José Pliya tra erranza, identità e complessità dell'essere umano

*Contrairement à la Légende, il n'y a
pas de malédiction
Il n'y a pas de fatalité
Il n'y a que nous, hommes et femmes
luttant, combattant et vivants.
Nous sommes définitivement
responsables de nos vies/sergo
(José Pliya, Mémoires d'Anophèle)*

Abstract

One of the most successful and appreciated playwrights in the contemporary Francophone world is José Pliya, a French-language writer of Beninese origin. "Auteur du Tout-monde", as he likes to be known, he writes to express his feelings and his inner vision of the world, and to investigate the evil and the violence that call out to be addressed. His interest centres on human beings and their complexities and sufferings, transcending geographical borders. As we shall see in this contribution, Pliya's characters live from conflict – personal, inner conflict against a backdrop of external, collective conflict (world wars, Rwandan genocide, etc.). Le Complexe de Thénardier and Une famille ordinaire are two of his most representative works in this regard. With Lettres à l'humanité, a voice is given to those who are normally unheard – be they colonised peoples, pieds-noirs, sans papiers or banlieusards – men and women caught between two lands, two continents, who aspire to change their lives and find happiness.

Keywords: *theatre; wandering; identity; belonging; exclusion; conflict; human complexity*

1. Introduzione

«Fils de l’Afrique et citoyen du monde» (Richter 2004), José Pliya, scrittore beninese di espressione francese, è una figura di spicco della scrittura teatrale nel Benin e nei Caraibi, annoverato tra i più affermati drammaturghi del panorama francofono contemporaneo. Da oltre 20 anni il poliedrico artista tiene alti i colori della Francofonia, attestandosi come uno strenuo difensore della cultura francofona.

Nel presente articolo, dopo un excursus sulla formazione artistica del drammaturgo, delineeremo a grandi linee le peculiarità del teatro di Pliya che vanta una produzione ricca e variegata – *Le Complexe de Thénardier* e *Une famille ordinaire* sono solo due tra le *pièces* più pregnanti in cui l’autore indaga l’animo umano nelle sue complesse e contraddittorie sfumature. Soffermeremo poi la nostra attenzione su *Lettres à l’humanité*.

Nelle dieci lettere che compongono la raccolta, Pliya ripercorre la storia del XX secolo toccando la questione delle origini; lo fa attraverso la penna di personaggi sconosciuti, figure di «esclusi» che rivolgono una richiesta o un auspicio ai rispettivi interlocutori che occupano invece posizioni autorevoli o superiori nella gerarchia sociale (fa eccezione solo la *Lettre 10*). «Tous ces êtres se sont recueillis dans l’intimité de l’écriture pour se dévoiler et dire leur espoir en l’homme, en l’humanité» (Akrich, in Pliya 2008b). E come lettori, ci sentiamo interpellati e coinvolti nel rapporto mittente/destinatario, sul filo di quell’*entre-deux* che connota la drammaturgia di Pliya.

2. Traiettorie biografica e artistica

Il contesto familiare concorre senz’altro a creare l’humus propizio allo sviluppo del talento di José Pliya. Il padre, Jean Pliya, è stato un’alta personalità della vita politica, intellettuale e

letteraria in Africa¹. Alla figura paterna, cooperante francese in Togo, Niger e altri paesi, José deve la sua infanzia itinerante all'insegna del nomadismo, puntellata da viaggi e spostamenti in numerosi paesi, «une enfance “vagabonde”», come si legge sulla quarta di copertina di *José Pliya. Écrire sur le fil ténu des frontières...* (Lansman 2011).

La sua famiglia torna stabilmente in Benin quando lui ha compiuto dieci anni, può allora conoscere il paese d'origine.

Ce seront mes années les plus belles, celles des odeurs, des couleurs, des sons qui te marquent à vie. Des amitiés... qui se sont prolongées jusqu'à ce jour. C'est *mon* Bénin que je découvre. Ma mère jouera un rôle central durant cette période... (Pliya, in Lansman 2011, p. 12)

Con l'ammissione all'università, riprende la sua «errance», dapprima in Francia per motivi di studio² e poi in Guinea equatoriale, Cameroun, Dominica, Martinica e Guadalupa.

Un'eredità ingombrante per José Pliya, che non ha però voluto seguire pedissequamente le orme del padre ma ha trovato una sua identità nella drammaturgia, scrivendo *pièces* tradotte e rappresentate in tutto il mondo, dalla Francia alle Antille al

¹ Celebre drammaturgo e scrittore di racconti del Beninese, è stato professore di storia e geografia in Francia, Benin e Togo, Rettore dell'Università del Benin e ha ricoperto diverse funzioni pubbliche (tra l'altro, Capo di Gabinetto del Ministero dell'Istruzione nazionale).

² Dopo il diploma liceale in studi letterari, si laurea alla Sorbonne in Lettere Moderne e consegue il DEA con una tesi sul teatro di Paul Claudel. Frequenta corsi di teatro, fa esperienze di regia e recitazione a Parigi, affiancate alla pratica della scrittura (diari, storie, racconti e prima opera teatrale). Accantonerà ben presto l'idea di diventare attore per dedicarsi totalmente alla drammaturgia, poi alla direzione di produzioni e istituzioni, sino alla regia teatrale.

continente africano (Festival de théâtre des Amériques in Quebec, Act French a New York,...). Proprio grazie al teatro riesce ad affrancarsi dalla figura paterna, conquistando un suo spazio come uomo e artista a tutto tondo, con un profilo ben definito. Il prezzo da pagare per questa sofferta emancipazione sarà l'uccisione dell'opera del padre messa in scena in *Konda le Roquet* (1997), rappresentazione metaforica della ribellione alla sempre incombente presenza paterna³: «Mon drame est total car

³ *Konda le Roquet* (Konda il Mastino) è un vecchio autore drammatico che deve la sua celebrità a un unico ruolo interpretato in tutta la sua vita: Kondo le Requin (Kondo lo squalo), eroe della resistenza alla penetrazione coloniale, divenuto poi personaggio teatrale (*Kondo le Requin* è anche il titolo della celebre *pièce* di Jean Pliya, la più apprezzata e rappresentata in Africa nera). Ma ecco che la sera dell'ultima rappresentazione, quando il sovrano deve pronunciare il suo discorso dinanzi al popolo per il quale è pronto a sacrificarsi, Konda decide di spezzare le catene che lo hanno tenuto legato a lui sino a quel momento. Dopo aver dato corpo e voce a Kondo per 30 anni, prende la parola per raccontare la sua storia, scardinando così le regole teatrali, con grande sgomento degli altri attori, della regista e dell'Autore di *Kondo le Requin* che lo accusa di tradire il suo personaggio dopo una vita trascorsa in simbiosi. Il confronto dialettico tra i due autori – di *Kondo le Requin* e di *Konda le Roquet* – ripropone la vecchia *Querelle des Anciens et des Modernes* che vede opposti da un lato i ferventi sostenitori della tradizione (concezione eroica e nazionale del teatro), dall'altro i promotori di una creazione in itinere (teatro all'insegna della sperimentazione). Riecheggia l'innovazione del teatro pirandelliano, in particolare i *Sei personaggi in cerca di autore* che sembrano volersi sottrarre alla mano del loro creatore. «Le dramaturge, lui, sait que l'essentiel ne peut être écrit: c'est son drame. Le plus beau échappe à la parole et demeure rêve. Seul le metteur en scène qui a la foi peut donner à vivre l'intégralité du songe. Il s'agit pour lui de restituer cet essentiel égaré dans le sentier du rêve au manuscrit» (Pliya 1997, p. 81), proclama Konda nella Scena II. Con la sua morte si chiude la *pièce*.

l'AUTEUR de KONDO le REQUIN, c'est mon père. Pour que mon œuvre prenne vie il me fallait tuer celle du père. Abominable mais indispensable crime» (Pliya 1997, p. 99), confessa l'Autore di Konda.

Nato in una famiglia di letterati, Pliya si nutre del teatro letterario, privilegiando il rapporto con il testo («un théâtre de texte»); solo più tardi si incuriosisce al teatro rurale, popolare, un teatro che si regge per lo più sull'improvvisazione, come la Commedia dell'Arte.

Direttore di Alliances françaises in vari paesi, nel 2003 viene insignito dall'Académie Française del prestigioso Prix du Jeune Théâtre André Roussin per *Le Complexe de Thénardier* e l'insieme della sua opera. Dal 2005 al 2015 riveste il ruolo di direttore generale dell'*Artchipel, Scène nationale de Guadeloupe*, dove dirige due importanti progetti artistici: *Nouvelles Écritures Scéniques* e *Mythologies actuelles de la Guadeloupe*. Il primo progetto, in particolare, ha favorito l'apertura della scena nazionale a discipline poco note nel dipartimento d'oltremare francese (ad es. il circo) e una maggiore commistione artistica (teatro, danza e musica) in nome di quella transversalità che contraddistingue l'estetica caraibica ed è così cara a Pliya (Bérard 2010, p. 1⁴).

Dopo aver fondato l'associazione ETC Caraïbe (Écritures Théâtrales Contemporaines), volta alla promozione delle scritture teatrali di quella parte del mondo, il drammaturgo viene nominato, nel 2016, direttore generale dell'Agence Nationale de promotion des Patrimoines et de développement du Tourisme

⁴ Per l'articolo di Bérard e per quelli di Chalaye, la numerazione delle pagine nei rimandi bibliografici in parentesi si riferisce alle versioni in PDF scaricate dal sito africultures.com.

(ANPT)⁵ nel Benin e, quattro anni dopo, riceve il mandato di inviato diplomatico del Presidente Patrice Talon.

«Aux Antilles, on nous appelle les Négropolitains⁶», dichiara in un'intervista rilasciata a *Le Point Afrique* qualche anno fa (Pliya, in Forson 2018). Ebbene, al di là delle critiche, legittime purché costruttive, Pliya è consapevole di quanto sia importante valorizzare l'enorme potenziale del Benin, un patrimonio che, quale autore di teatro, si sente chiamato a portare in scena. «Au Bénin, le tourisme est une fiction qu'il faut rendre réelle»: queste le parole del presidente Talon (cit. in Forson 2018) quando gli assegna ufficialmente l'incarico di promuovere a livello internazionale il piccolo paese dell'Africa occidentale, culla del vudù e di tradizioni tanto antiche quanto misteriose.

Un prestigioso riconoscimento al talentuoso artista franco-beninese è stato tributato lo scorso 22 ottobre 2022 presso la Résidence de France a Cotonou, dove ha ricevuto l'onorificenza di Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres da Marc Vizy, ambasciatore francese nel Benin (Ambassade de France au Bénin, 2022).

3. José Pliya, «auteur de l'entre-plusieurs»

Alla domanda se si consideri ancora uno scrittore africano, José Pliya risponde affermativamente senza alcun indugio:

⁵ Questo organismo si propone di assegnare un'identità come destinazione turistica al Benin, un paese che ignora ancora il suo posto «dans l'océan du tourisme mondial» (Pliya, in Forson 2018), sebbene vanti una storia e una cultura sufficientemente ricche per non soffrire di un 'mal d'identité'.

⁶ 'Mot-valise' risultante dalla fusione di *nègre* e *métropolitain*, con il significato di «nato in Francia, di origine franco-caraibica»; il termine designa coloro che hanno costruito la loro vita altrove.

Oui, oui, absolument, je ne renie pas du tout cette part de moi, je suis un écrivain d'origine africaine, de nationalité française, qui s'intéresse à des thématiques universelles. Je préfère le titre d'écrivain de théâtre tout simplement, mais si on me demande de spécifier, en général, je dis d'origine béninoise et de nationalité française. J'y tiens beaucoup. (Pliya, in Richter 2004)

A tal proposito, Pliya ricorda di essere stato spesso biasimato, al pari di altri scrittori della sua generazione (come Kossi Efoui) appena giunti nel contesto francese, poiché le rispettive opere non apparivano abbastanza «africaines». Ora, pur rivendicando le proprie origini che non ha mai rinnegato, non sente il dovere di provarlo a tutti i costi. La sua «africanité» impregna, anche inconsciamente, la sua scrittura sul piano del linguaggio, della musicalità, ma l'autore rifugge da definizioni o etichette limitanti che rischiano di ingabbiarlo in una rappresentazione statica. «Je me sens tout autant africain, européen qu'aujourd'hui caribéen d'Amérique» (Pliya, in Lansom 2011, p. 36).

Di fatto, le molteplici sfaccettature della sua formazione fanno sì che, più che «un auteur de l'entre-deux», egli si senta «un auteur de l'entre-plusieurs»:

Deux est une mesure trop courte pour mon parcours, pour mon histoire. Je suis d'origine béninoise, de nationalité française, de culture francophone, de sympathie hispanophone, de parcours anglophone, mon histoire est faite de tous ces chemins qui m'enrichissent, qui enrichissent mon univers, mon imaginaire et qui enrichissent aussi ma langue d'auteur. (Pliya, in Chalaye 2003b, p. 1)

La definizione che predilige e che sembra calzargli a pennello è «auteur du Tout-monde» (Pliya, in Chalaye 2003b, p. 1), in quanto l'oggetto principale della sua indagine è l'essere umano con le sue luci e ombre, le sue frustrazioni, a prescindere dall'origine o dal colore della pelle. Indubbiamente il bagaglio esperienziale multiculturale del drammaturgo gli assicura una prospettiva ben più ampia sulla realtà, trovando nella lingua lo strumento più efficace per interrogare e raccontare il mondo: «Quand on me demande d'où je suis, je réponds que je suis de la géographie de ma langue. Et ma question centrale est celle-là: quelle langue pour dire le monde?» (Africine.org). E la sua estetica teatrale non può che riflettere questa visione.

Un'opportunità preziosa nel suo ricco percorso drammaturgico è la direzione della Compagnia Nazionale *Caravelle. Diffusion Production Internationale* a Marsiglia da gennaio 2016:

J'entends y poursuivre la réalisation d'un théâtre de «la complexité» fruit de mon parcours de vie et de mon rapport singulier au langage.

[...] ma langue première a été celle de l'exil. J'ai passé mon enfance et une partie de ma jeunesse dans l'entre deux, dans l'entre multiple au carrefour de langues et de cultures diverses: africaines, européennes et plus tard dans ma vie professionnelle, anglo-saxonnes, sud-américaines, caribéennes...

Fort de ce brassage et pour paraphraser Derek Walcott, j'ai pour habitude de dire que «soit je ne suis personne, soit je suis un théâtre».

C'est pour rendre compte de cette complexité du monde que j'ai commencé à écrire. (<https://www.josepliya.com/>)

Pliya costruisce la sua opera non tanto sulla descrizione della realtà quanto sui silenzi dei personaggi, sulle loro intenzioni che prevalgono sugli atti e lasciano così la strada aperta al dubbio. La capacità di cogliere e trasmettere la profondità dei silenzi gli viene dalla sua educazione religiosa, scandita dal tempo della preghiera e del raccoglimento (Pliya, in Lansman 2011, pp. 32-33). Così, la musicalità del verbo si interseca con la potenza del silenzio, la cui carica semantica concorre a veicolare ciò che provano i personaggi. La sua è una scrittura poetica in cui si respira l'afflato di un'esistenza pulsante, attraversata da innumerevoli influssi culturali: lo stesso Pliya rivendica «il titolo di poeta drammatico» (Pliya, in Rizzo 2007, p. 385).

Ma un altro elemento fondamentale sottende la sua produzione: il principio di responsabilità, che trova espressione in figure di uomini e donne che devono fare i conti con se stessi e con scelte cruciali della loro vita, posti dinanzi a un bivio tra comportamenti eroici o abietti; personaggi solitari e disorientati, «confrontés à une identité vacillante par des déplacements incessants»⁷. Eppure, non vi è mai nell'autore un atteggiamento giudicante ma di semplice presa di coscienza: «Je ne porte jamais de jugement sur mes personnages, je dis seulement qu'on est responsable, qu'il faut assumer cette responsabilité telle quelle» (Pliya, in Richter 2004).

⁷ «Le Théâtre-Monde de José Pliya» par Stéphanie Berard, 2015 (<https://www.josepliya.com/>).

4. *Come tradurre in scena la complessità delle relazioni umane e i rapporti con la storia: Le Complexe de Thénardier e Une famille ordinaire*

Scandagliare le relazioni tra uomini e donne, i rapporti dialettici, spesso ostili, in seno alla famiglia, sullo sfondo di avvenimenti storici e di conflitti identitari e culturali, costituisce l'aspetto saliente del teatro di José Pliya. Le vicende narrate non rappresentano però l'elemento primario, o quanto meno, non l'elemento di originalità rispetto ad opere del passato, lo è invece la lingua attraverso cui esprime il suo sentire. E in questo risiede probabilmente la linea di demarcazione tra Pliya padre e Pliya figlio: se quello di Jean Pliya è un «*théâtre de l'engagement social*», un teatro impegnato con una finalità educativa e pedagogica, dove ciò che conta è il messaggio volto a risvegliare le coscienze e a formare i giovani, dal canto suo, José Pliya scrive per dar voce alle sue personali riflessioni: «*l'intérieur qui m'habite, un questionnement sur le mal, la violence qui m'interpelle, et je travaille mon outil comme un artisan qui reprend et reprend encore la forme*» (Pliya, in Chalaye 2003b, pp. 2-3).

Si pensi a *Le Complexe de Thénardier* (2001), una variazione sul tema 'padrone-schiavo' in cui è messo in scena un incontro-scontro tra due donne – la padrona-matrigna e la figlia adottiva – che si contrappongono l'una all'altra in una tensione crescente (Chalaye 2003c, p. 1), un dialogo serrato che si traduce in realtà in due monologhi. Nel titolo riecheggia il nome della perfida coppia di locandieri, i Thénardier, antagonisti del capolavoro di Hugo *Les Misérables*, a cui Pliya rende omaggio; il rapporto di servitù tra La Madre e Vido riprende appunto quello fra i Thénardier e Cosette.

Pliya parte da un'esperienza personale legata alla sua infanzia, ossia il rapporto che la madre aveva con le ragazze giunte dal villaggio per svolgere i lavori domestici in cambio di un'istruzione che, nella maggior parte dei casi, si risolveva in un autentico rapporto di servitù; una pratica tradizionale in Benin, nota come *Vidomington* («enfant placé»)⁸. Nella quotidianità i ruoli di «maître» e «esclave» finiscono talora con l'essere ribaltati; nella fattispecie, dopo la partenza dei figli, la madre si era ritrovata in una condizione di dipendenza domestica nonché affettiva dalle ragazze provenienti da contesti sociali molto lontani.

Nella *pièce* in un atto unico, la Madre salva la giovane Vido dal genocidio durante i rastrellamenti per farne poi la sua schiava domestica, inventando una guerra permanente e costruendo per la ragazza un mondo asettico, chiuso a ogni contatto con l'esterno. Quell'atto iniziale di 'umanità' cela in effetti un desiderio egoistico di ricomporre, in tempo di guerra, i frammenti di un'infanzia perduta, lei che, pur di sopravvivere insieme ai suoi figli, ha dovuto accettare qualunque sacrificio e bassezza, sino alle peggiori mostruosità. L'idea che la giovane possa ora allontanarsi da lei le appare quindi intollerabile.

⁸ Nata e diffusa soprattutto nell'Africa occidentale, questa pratica prevedeva inizialmente l'affidamento dei figli di famiglie povere ad una comunità allargata al fine di garantirne una migliore educazione. È via via degenerata a causa dell'impovertimento delle famiglie di origine e si è trasformata in un'autentica piaga sociale: le bambine sono vendute per pochi soldi e diventano manodopera gratuita per le famiglie benestanti di adozione. Una volta cresciute, le ragazze sono cacciate dai tutori, non più disposti ad affrontare le spese per mantenerle; si ritrovano così senza formazione e senza legami sociali. Il Governo del Benin, con la collaborazione dell'UNHCR (Alto Commissariato delle Nazioni Unite per i Rifugiati), ha messo in atto vari progetti per contrastare tale fenomeno.

Assistiamo così alla messa in campo di ogni pretesto e ogni forma di ricatto morale per trattenere la sua protetta nel bunker, con motivazioni che vanno dalla sua incolumità alla promessa fatta ai genitori (che la ragazza spera ancora di ritrovare, ignorando che sono stati deportati e uccisi), alla più utilitaristica prospettiva di una solida sistemazione che le consenta di mettere radici e sfuggire all'erranza dopo la guerra. In un'alternanza di ruoli 'vittima-carnefice', Vido, pur combattuta tra il dovere di gratitudine e il desiderio di libero arbitrio, dimostra altrettanta caparbia nel rincorrere il sogno di una vita altrove, insieme al suo «soldat bleu», personaggio dalla duplice valenza semantica – reale (i caschi blu dell'ONU impegnati in missioni di pace nei territori martoriati dalle guerre) e immaginaria (il principe azzurro delle fiabe che le fanciulle sognano e aspettano). Un desiderio a cui si aggrappa con ostinazione e a nulla valgono le parole della Signora, la quale ammetterà infine che la guerra è finita e niente può più trattenerla, se non la sua richiesta di restare. Ma le vite delle due donne, come i loro monologhi in quell'apparente scambio dialogico su cui si regge l'opera, sono due rette parallele destinate a non incrociarsi. E anche quando Vido si renderà conto che il misterioso principe-soldato in cui ha riposto speranze e aspettative non c'è, forse solo un sogno, forse un Godot invano atteso, manterrà la ferma intenzione di partire per sfuggire a una vita di reclusa, nonostante si sia nel frattempo consumato il tragico epilogo (che, in realtà, apre la *pièce*): il suicidio della Madre che Vido tenta di negare, mentendo a se stessa. Non è dato sapere al lettore o allo spettatore se le sue intenzioni si tramutino poi in fatti, in quanto alle sue parole non segue alcun movimento sulla scena.

Benché affondi le sue radici nel contesto locale e nei ricordi dell'autore, il complicato rapporto tra le protagoniste della *pièce*

– un intreccio di affetto, devozione, generosità, potere, sottomissione – può riguardare tanto una famiglia hutu quanto una famiglia dell'Europa occupata o dell'ex-Yugoslavia:

Le «complexe de Thénardier» existe.

On a pu le rencontrer au cours du siècle dernier, dans l'Europe occupée, au Rwanda, dans l'ex-Yougoslavie, ...

Et chez moi, dans la maison de mon enfance. (Pliya 2001, p. 10)

Gli Hutu sono, insieme ai Tutsi, uno dei due gruppi etnici che formano la popolazione autoctona della Regione dei Grandi Laghi africani, tra il Burundi e il Ruanda (a parte una piccola minoranza di pigmei twa): i primi, prevalentemente agricoltori, costituiscono l'etnia preponderante; i secondi, giunti in seguito nella regione, sono storicamente allevatori e si affermano come elite economica e sociale. Dopo una convivenza più o meno pacifica sotto l'amministrazione coloniale tedesca e belga, i processi di indipendenza acutizzano le rivalità tra le due etnie, fino a sfociare nel tragico genocidio ruandese.

La collocazione temporale nonché geografica resta, a dire il vero, indefinita: i riferimenti ai campi di sterminio e alle truppe americane lasciano immaginare che si tratti della Seconda Guerra Mondiale, ma l'allusione alle «mille colline» rimanda al Ruanda, soprannominato *le pays des mille collines*, e all'emittente radiofonica RTLM (Radio Télévision Libre des Mille Collines), stazione radio del Ruanda in onda dall'8 luglio 1993 al 31 luglio 1994, che ha avuto un peso decisivo nel genocidio tra l'aprile e il luglio 1994, in quanto colpevole di aver istigato all'odio contro i Tutsi e di aver dato il segnale d'inizio al massacro (Lepidi 2019).

Come rimarca Vincent Colin, che guida la regia teatrale della *pièce*, *Le Complexe de Thénardier* si discosta dal romanzo di Hugo nella misura in cui non è un'opera incentrata sull'abuso di potere o sull'ingiustizia sociale, ma si configura come «une pièce sur l'inextricable malentendu affectif qui préside à certains comportements humains» (*Notes de mise en scène*, 2005⁹).

Sul piano formale, la sfida per Pliya è stata quella di tradurre in francese, lingua di scrittura del testo, l'oralità dell'Africa e la musicalità del fon¹⁰, lingua atonale, senza punti interrogativi o esclamativi, di cui sono intrisi i suoi ricordi d'infanzia. È appunto attraverso la lingua che si esprime «l'impossibilità del dialogo e il fallimento della parola» (Rizzo 2007, p. 215).

Se è un dramma collettivo quello che imperversa all'esterno, esso fa in realtà da specchio, se non da amplificatore di un dramma individuale, più intimo, tra due donne: l'eterno conflitto con se stessi. Nella follia di una guerra che porta con sé vittime, più che vinti o vincitori, entrambe tentano, ciascuna a suo modo, un percorso di liberazione interiore.

Altra opera teatrale tra quelle di maggiore impatto del repertorio di Pliya e in cui si evoca «la noirceur de l'humain» (Chalaye 2003a, p. 5) è *Une famille ordinaire* (2002), ambientata in Germania in pieno periodo nazista, all'epoca della promulgazione delle leggi razziali (introdotta da un Prologo e chiusa da un Epilogo, la scena si snoda lungo un lasso di tempo che va da settembre 1939 a maggio 1945). È la storia di una 'normale' famiglia luterana della piccola borghesia tedesca che attraversa la Guerra in modo 'ordinario': la famiglia Abraham, originaria di Amburgo, con le sue tradizioni, i suoi riti quotidiani, i suoi segreti, le speranze per il futuro. Malgrado una

⁹ *Fiche événement* (cfr. Sitografia finale).

¹⁰ Lingua veicolare parlata nel Sud del Benin, in Nigeria e in Togo.

serena convivenza con i vicini ebrei, gli Abraham precipitano gradualmente in una spirale negativa, vittime della lotta perenne tra bene e male. Così, in un quadro familiare di apparente normalità, si inserisce la narrazione degli orrori della guerra e dei crimini di cui si macchiano anche uomini insospettabili, dei «Tedeschi normali» come Julius Abraham, che da «fallito» e «mammone» diventa finalmente un «eroe» quando si arruola volontario nell'esercito tedesco e prende parte attiva ai massacri in Polonia che non risparmiano né vecchi né donne e bambini¹¹. A raccontare le vicende della famiglia è Vera, la piccola Abraham, che porta lo sguardo dell'infanzia su una pagina drammatica della nostra storia.

Prima di scrivere questa *pièce*, Pliya s'imbatte nell'opera dello storico ebreo newyorkese Daniel Jonah Goldhagen, *Hitler's Willing Executioners: Ordinary Germans and the Holocaust*¹² del 1996, dove l'autore pone la questione spinosa dei responsabili della Shoah. Nel saggio, che ha acceso un intenso dibattito in Germania e non solo, si sostiene la tesi secondo cui una tragedia immane quale l'olocausto non avrebbe potuto aver luogo senza la connivenza della gente comune, i cosiddetti 'tedeschi ordinari', non indottrinati a ideologie naziste. Una tesi dura, divisiva, ma che Pliya non può non condividere.

L'intenzione originaria del drammaturgo era quella di sviluppare una riflessione sul male che alberga in ciascun essere umano, un mistero insondabile che si manifesta in modo eclatante in uno dei più sanguinosi episodi della storia

¹¹ Cfr. Traduzione a cura di Maria Grazia La Malfa, in Rizzo 2007, pp. 219-255.

¹² Trad. fr. *Les bourreaux volontaires de Hitler. Les Allemands ordinaires et l'Holocauste*, trad. it. *I volontari carnefici di Hitler. I tedeschi comuni e l'Olocausto*.

dell'umanità del XX secolo: il già ricordato genocidio ruandese (Pliya 2006).

A scatenare l'efferato conflitto è l'odio interetnico fra gli Hutu (circa l'85% della popolazione) e i Tutsi (solo il 14%). A dispetto di una certa omogeneità linguistica, culturale e religiosa, i movimenti indipendentisti rimettono in discussione gli equilibri interni. I due gruppi si contrappongono gli uni agli altri per il controllo del potere, sotto il segno di un progressivo irrigidimento delle identità etniche a cui non sono estranee le politiche coloniali del divide et impera nella seconda metà del XIX secolo, che fomentano le divisioni tribali¹³. Le vittime del genocidio per mano dell'esercito regolare e delle milizie paramilitari hutu (*Interahamwe* e *Impuzamugambi*¹⁴) – secondo le stime, circa un milione di persone in quasi cento giorni – appartengono in gran parte alla minoranza tutsi, da sterminare indiscriminatamente in una vera e propria pulizia etnica, ma a cadere sotto i colpi di machete, asce e lance sono anche molti Hutu moderati o non originari del Nord. A partire dall'aprile 1993 inizia un lento processo di negoziazione, volto alla formazione di un governo di unità nazionale che comprenda il Fronte patriottico ruandese (Fpr), organizzazione armata, formata prevalentemente da tutsi esuli, che consegue la vittoria

¹³ Sulla scia delle ideologie razziste, si fa strada l'idea che i Tutsi abbiano una distinta origine razziale dagli Hutu, nonché una diversità culturale e comportamentale: “falsi negri” i primi, dotati di un grande talento politico e di un carisma come capi, abili nel non lasciar trapelare i propri pensieri o sentimenti; semplici agricoltori i secondi, spontanei e impulsivi, destinati a una condizione di subordinazione (Milanese 2014).

¹⁴ In lingua kinyarwanda, rispettivamente ‘coloro che lavorano insieme’ e ‘coloro che hanno lo stesso obiettivo’.

militare, e alla firma di un trattato di pace (Milanese 2014; Jourdan 2016).

«Le génocide rwandais reste pour moi un point d'incompréhension et d'interrogation sur la nature du mal», si legge nelle *Notes de l'auteur* (Pliya 2002b), ma, lungi dall'essere appannaggio del popolo ruandese, simili esempi di abominio e nefandezze costellano la storia dell'umanità. Pertanto, a fronte di un eccessivo coinvolgimento emotivo e una non sufficiente distanza storica che gli impediscono di parlare di questo specifico conflitto, Pliya decide di collocare l'asse spazio-temporale in Germania durante la Seconda Guerra Mondiale, periodo marchiato nella memoria collettiva dalle atrocità naziste e dallo sterminio degli ebrei. Il medesimo *fil rouge* accomuna le due tragedie: in un caso come in un altro, sono in gioco uomini comuni, mossi verso azioni deplorabili dal lato oscuro latente in ciascun essere umano, qualunque sia la nazionalità; ciò che Pliya intende rappresentare è la perdita della dignità umana.

Di fatto, precisa l'autore, l'opera non ambisce ad essere né un racconto storico né un racconto di guerra, bensì la sua storia e quella della sua famiglia vista sotto una luce negativa, come a voler esorcizzare il male; una narrazione intima e personale incentrata sui legami familiari in cui si può talvolta rimanere intrappolati. «Par-delà la dimension historique, il m'apparaît évident que le vrai sujet de cette pièce est là: la complexité des liens d'amour et de désamour au cœur de la famille...» (Pliya 2006).

Come ne *Le Complexe de Thénardier*, la difficoltà di instaurare una reale comunicazione e di empatizzare con l'altro, pur in seno allo stesso nucleo familiare, si manifesta sul piano linguistico nell'alternanza di dialoghi e silenzi, di detto e non

detto, nella predominanza di frasi brevi che privilegiano la costruzione paratattica. È soprattutto nel silenzio assordante che si percepiscono i moti interiori e le contraddizioni irrisolte.

Il tema ricorrente dei rapporti conflittuali all'interno della famiglia non deve però indurre a credere che si tratti di opere autobiografiche (la *pièce* con un carattere più marcatamente autobiografico resta *Konda le Roquet*). Quella di Pliya è stata nel complesso una famiglia felice. Da dove scaturisce allora la sua fonte d'ispirazione? Dal «bisogno di una catarsi per anticipazione» (Pliya, in Rizzo 2007, p. 384): il drammaturgo si interroga incessantemente su quale sarebbe stata la sua vita se fosse nato in un contesto familiare diverso e quale il destino dei suoi figli se non fosse un buon padre. Una sorta di 'sana ossessione' che alimenta il suo processo creativo ed è alla base della sua scrittura drammatica.

5. *Lettres à l'humanité: la voce degli esclusi*

Con *Lettres à l'humanité* (2008a) Pliya inaugura il teatro epistolare. Si tratta di lettere rivolte al genere umano, ma destinate a non avere risposta, poiché si tratta di fatto di monologhi, come indica il sottotitolo *Monologues*. Il termine chiave «umanità» compare sin dall'esergo con una citazione tratta da *Le Complexe de Thénardier*: «Il n'y a pas d'humanité. Il n'y a pas d'humanité».

Le lettere prendono le mosse dal desiderio di evocare in un'opera teatrale un episodio pressoché sconosciuto della Seconda Guerra Mondiale, ossia la presenza dei Neri nei campi di sterminio nazisti, di cui Pliya viene a conoscenza nel 2002 grazie al documentario *Noirs dans les camps nazis* realizzato dal giornalista ivoriano Serge Bilé. Una toccante testimonianza di superstiti africani, neri americani e haitiani, oltre a sopravvissuti

ebrei e personalità europee. Il caso vuole che, nel 2004, il quotidiano *L'Humanité*, organo ufficiale del Partito Comunista Francese, in occasione dei 100 anni dalla sua fondazione commissioni a dieci autori francofoni la stesura di brevi opere teatrali su un fatto di rilievo accaduto tra il 1904 e il 2004, attorno al tema «un siècle d'humanité». Vedono così la luce le prime sei lettere, sotto forma di *lettres monologues*, pubblicate nella raccolta *Fragments d'humanité*; gli autori delle epistole non sono più solo Neri e il periodo copre un arco temporale compreso tra la Prima Guerra Mondiale e la nascita dello Stato di Israele. Successivamente, dall'interesse della regista teatrale Sophie Akrich per le suddette lettere e dal proposito di farne uno spettacolo teatrale scaturisce la richiesta rivolta a Pliya di rievocare avvenimenti significativi più recenti, atti a fungere da *trait d'union* tra la fondazione di Israele e l'attualità più stretta. Prendono allora corpo quattro nuove lettere in cui si dà voce ad altre figure di esclusi: i *pieds-noirs*¹⁵, i giovani delle *banlieues* parigine, i *sans papiers*¹⁶. I dieci monologhi vengono definitivamente riuniti sotto il titolo di *Lettres à l'Humanité*.

Tracciando il percorso di personaggi anonimi, Pliya offre, seppur in forma necessariamente concisa, uno spaccato della vita dei popoli colonizzati che, nel periodo post-coloniale ancora tristemente segnato da guerre etniche e religiose, si ritrovano alle prese con la lacerazione identitaria. Vittime di varie forme di razzismo, oppressione e segregazione, i personaggi-mittenti si devono confrontare con il problema dell'appartenenza e

¹⁵ Cittadini di nazionalità francese che vivevano in Algeria prima che la colonia conquistasse l'indipendenza (1962). Per estensione, il termine si applica a tutti gli algerini rimpatriati in Francia dopo la stessa data.

¹⁶ Immigrati clandestini, privi del permesso di soggiorno o degli altri documenti richiesti.

dell'identità minacciata, nonché la condizione di «straniero» durante i due conflitti mondiali. «Tous ces exclus, entre deux terres, entre deux continents, aspirent au changement et au bonheur» (Compagnie Les Aimants, in Pliya 2008b). La guerra, che fa da sfondo alle varie lettere, diventa parte integrante dell'esistenza e dell'agire umano.

Ma entriamo ora nel vivo della raccolta. Ogni lettera, come da prassi, si apre con un appellativo: «Monsieur le Maréchal» (*Lettre 1*, p. 7), «Monsieur le Juge du Conseil de Guerre» (*Lettre 2*, p. 11), «Husseina ma chérie» (*Lettre 3*, p. 15), «Bien à vous» (*Lettre 4*, p. 19), «Mein Führer» (*Lettre 5*, p. 23), «Monsieur le Président Ben Gourion» (*Lettre 6*, p. 27), «Monsieur le Général» (*Lettre 7*, p. 31), «Buenos dias Señor Schwarzenegger» (*Lettre 8*, p. 35), «Monsieur le Président de la République» (*Lettre 9*, p. 38) et «Mademoiselle» (*Lettre 10*, p. 43). Sebbene non menzionati esplicitamente, i destinatari delle lettere 1, 7 e 9 sono ben identificabili in virtù del periodo storico, rispettivamente il maresciallo Philippe Pétain, il generale Charles de Gaulle e il presidente Jacques Chirac. Il mittente è indicato in calce solo in quattro lettere: 1, 2, 5, 8.

Le prime tre missive sono scritte da soldati. L'autore della *Lettre 1* è un fuciliere del Senegal al servizio dell'esercito francese, Djibrill Diop Mambéty, impegnato nella spaventosa battaglia di Verdun durante la Prima Guerra Mondiale. La commovente richiesta che rivolge al superiore – con l'ennesima lettera che va ad aggiungersi alle altre senza risposta – è che le sue spoglie non restino «à Verdun, en France, en terre étrangère» (p. 8), quella stessa terra che ha sempre sentito come sua e per la quale sta combattendo con ardore al fianco dei fratelli francesi («nos frères bourguignons, alsaciens ou lorrains», p. 8):

Pardonnez-moi, Monsieur le Maréchal.

Pardonnez-moi.

L'Allemagne est en guerre contre la France.

La France est un empire.

L'empire est fait de colonies.

Les colonies sont françaises.

Le Sénégal est une colonie.

Et moi, je suis français. (p. 8)

Eppure, proprio il suo amico Fabien Jaurès, che durante le lunghe conversazioni serali gli ha trasmesso «le goût de France» (p. 9) con le varie tradizioni e specialità gastronomiche (il buon vino delle sponde della Loira, il *camembert*, i fieri guerrieri galli) che rievocano nel giovane senegalese ricordi e sapori della terra natia, ha insinuato il dubbio, minando la sua convinzione di essere un autentico francese: «les Gaulois ne sont pas sénégalais» (p. 9).

Al ragionamento precedente, costruito in modo sillogistico, fa dunque da contrappunto il passaggio che segue:

L'Allemagne est contre la France.

Le Sénégal n'est pas la France.

Nous ne sommes pas français.

Nous sommes sénégalais.

Nous sommes sénégalais. (p. 9)

Ecco quanto dicono i tiratori senegalesi in prima linea nelle trincee di Verdun. Nondimeno, Djibrill rivendica la sua

appartenenza al contesto francese: «Pour ma part, français je suis, français je reste. C'est pour la France que je me bats. C'est pour la France que je me meurs» (p. 10). E la richiesta finale è di «une sépulture en terre française, en terre française du Sénégal. Je veux rentrer au Sénégal» (p. 10).

Autore della *Lettre 2* è il soldato Michaël Houston, di stanza a Duisburg, accusato di diserzione e condannato al rimpatrio nel Mississippi. Il soldato confida di ottenere dal giudice del Consiglio di Guerra il consenso a rimanere in Renania, lì dove ha conosciuto l'amore per Eva, colei che ha dato un senso a quell'insensata guerra: «J'ai rencontré Eva et j'ai compris, comme une évidence, la seule raison valable du déclenchement de cette guerre» (p. 13). Alla donna va il merito di aver dato una nuova connotazione alla città di Duisburg, percepita dapprima come una città sporca e piovosa, priva di qualunque attrattiva, e divenuta poi «la plus belle ville du monde parce qu'elle a vu naître cette fille aux pieds si fins, si doux et qui sentent bon les caresses du petit matin» (p. 13).

Il soldato Willy Hussen è il mittente della *Lettre 3* destinata alla moglie Husseina, perché faccia tutto il possibile per farlo liberare. Ha combattuto per la Germania durante la Prima Guerra Mondiale ed è stato decorato, ma gli viene adesso negata la possibilità di arruolarsi per il secondo conflitto. L'accusa che ne ha determinato addirittura l'arresto e la condanna alla deportazione è di non essere tedesco, sebbene egli controbatta con insistenza: «Je suis allemand, citoyen allemand!» (p. 16), nato a Berlino da genitori tedeschi... nati in Tanganica, ex colonia tedesca. I tempi sono ormai cambiati: il periodo è quello della Germania nazista, le Leggi di Norimberga emanate il 15 settembre 1935, segnatamente la 'Legge per la protezione del sangue e dell'onore tedesco', non lo riconoscono più come cittadino tedesco e le parole dell'ufficiale, pronunciate in modo secco e perentorio, non lasciano scampo:

[...] vous n'êtes plus d'Allemagne. Ce pays ne vous concerne plus. Vous n'êtes plus allemand. Vous êtes en état d'arrestation. Vous allez être jugé. Accusé de porter atteinte à la race allemande en vertu des lois de Nuremberg. Vous serez déporté à Sachsenhausen. Au camp de Sachsenhausen. Vous êtes en état d'arrestation. (p. 18)

Una situazione analoga accomuna quindi Djibrill (*Lettre 1*) e Willy Hussen (*Lettre 3*): le ex colonie – rispettivamente Senegal e Tanganica – non sono considerate territori nazionali ma semplici possedimenti.

È ancora la questione della mancata integrazione a permeare la *Lettre 4*, una lettera anonima, ma di cui è facile desumere il mittente dal contesto: una donna che ha condiviso con Blanchette, «la grande Négrresse du camp de Ravensbrück» (p. 19), la dura esperienza del campo di concentramento. Neanche un nome, solo un soprannome per Blanchette¹⁷, «cette femme arrivée de nulle part et qui s'en est allée comme elle est venue: en silence. Un silence assourdissant» (p. 19). In un contesto di pura sopravvivenza, non sono mancate le piccole attenzioni e manifestazioni di «bienveillance» (p. 20) da parte delle compagne, le quali dividevano con lei il pane e le risparmiavano i lavori più gravosi, attenzioni che Blanchette ricambiava con altre mansioni (rammendi, pulizia del blocco, ...). Di grande impatto visivo ed emotivo è l'immagine

¹⁷ Un soprannome attribuitole senza intento dispregiativo dalle compagne del campo, data l'indecifrabilità del suo nome, come a sottolineare il contrasto tra questa imponente donna di colore e le tante figure di donne bianche che la attorniano, ma per le quali resta un'estranea («grande perche noire au milieu de nos blanches silhouettes», p. 19).

ossimorica che Pliya ci restituisce per descriverne la morte: «Une tache noire dans la neige du camp et qui tombe la tête la première dans les flocons cotonneux» (p. 19), ripresa poi alla fine del soliloquio: «nous qui l'avons vue s'incliner la tête la première dans le champ blanc du camp de Ravensbrück, nous pouvons témoigner qu'il n'y a rien de plus insolite qu'une femme noire effondrée dans la neige en pleine hiver» (p. 22). Una morte che sembra passare inosservata in un contesto in cui le vite umane sono solo numeri: «Blanchette est morte. Une Négrresse est morte. [...] Un mort de plus, un mort de moins en 1943, qu'est-ce que ça veut dire à l'échelle de l'humanité? Qu'est-ce que ça veut dire? Rien, absolument rien» (p. 21). Ed è proprio all'Umanità che è rivolta la formula di apertura «Bien à vous» (p. 19)¹⁸, utilizzata abitualmente in francese come formula di cortesia in chiusura di messaggio.

Apparentemente di altro tenore la *Lettre 5* indirizzata al Führer in persona, «la lumière, le guide» (p. 23), da Eva Krüger, una donna ariana della sezione NSDAP¹⁹ di Duisburg. Il monologo si apre con una dura condanna della congiura contro Hitler sfociata nell'attentato del 20 luglio 1944, un 'atto ignobile' che dimostra la bontà della causa portata avanti dal regime: «[...] la pureté de notre cause comme celle de notre race

¹⁸ È lo stesso Pliya a precisarlo (*Nota del traduttore* [Maria Cristina Pino], in Rizzo 2007, p. 371). Qui la formula equivale a «Mi rivolgo a voi con devozione» (Ivi, p. 365).

¹⁹ Dal tedesco *Nationalsozialistische deutsche Arbeiterpartei*, Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori, noto anche come Partito nazista, è il partito politico che, sotto la guida di Adolf Hitler, prende il potere in Germania nel 1933.

est une pierre précieuse qu'il nous faut protéger de nos ennemis. De tous nos ennemis, ceux de l'extérieur comme ceux de l'intérieur» (p. 23). Facendosi portavoce dell'intera sezione, la donna esprime la piena fiducia nell'imminente vittoria e nel castigo dei colpevoli, qualificati con appellativi ingiuriosi e discriminatori: «ces chiens de Tziganes, ces cafards de Juifs, ces sales Nègres» (p. 24), ed ecco ritornare il tema identitario e razzista. Ma è nel *Post-scriptum* che riaffiorano sentimenti di umanità, quando la 'devotissima' Eva esplicita la sua richiesta al Führer: ciò che spera è che questi possa aiutarla a ritrovare i suoi due gemelli, Karine e Valentin, frutto della violenza di un soldato alla fine della Grande Guerra, quando la Renania era invasa da stranieri di ogni sorta (inglesi, americani, francesi). Il registro linguistico è qui molto diverso: solo sostantivi ed epiteti positivi per descrivere fisicamente e caratterialmente i due ragazzi («ravissante, douce, volontaire, sensible, regard de velours, une bien belle jeune fille», «trempé, solide, rigoureux, un enfant-protecteur», p. 24). I suoi «*bâtards de Rhénanie*» (p. 24), come venivano chiamati all'epoca, dai tratti somatici che tradiscono le origini straniere («Tout blonds, avec à la racine des cheveux le crêpe sombre de leurs origines américaines...», p. 25), le sono stati sottratti da oltre dieci anni e pur di riaverli, la donna è stata disposta a fare qualunque cosa, come si legge in questo susseguirsi di frasi brevi, dal crescendo incalzante e drammatico:

J'ai payé pour ça.

Je me suis inscrite au parti.

J'ai milité.

J'ai fait la propagande.

J'ai endoctriné les enfants d'autrui.

J'ai dénoncé.

J'ai massacré.

Tout ça pour mes enfants. Pour qu'on me rende mes enfants.

(pp. 24-25)

Data l'epoca storica, non vi è speranza che i suoi figli possano essere riconosciuti come tedeschi, pertanto il riferimento alla presunta 'umanità' del suo Führer a cui la donna si appella non può che stridere con il sistema valoriale associato per definizione a tale concetto: «Mein Führer, j'en appelle à votre humanité pour me les retrouver, où qu'ils soient, depuis plus de dix ans. Ils sont grands maintenant. Vous saurez les reconnaître. Vous les reconnaîtrez, assurément» (p. 25).

Proseguiamo con la *Lettre 6* che ha come destinatario il Presidente David Ben Gurion, tra i fondatori dello Stato di Israele proclamato nel 1948. A scrivere è un ebreo etiope che parla a nome del suo popolo, utilizzando il pronome di prima persona plurale *nous* («Nous sommes Israël. Beta Israël», p. 27). La lettera è una dichiarazione di gioia e di speranza nella nascita del nuovo Stato che consentirà il ritorno degli ebrei nella «terre promise» (p. 27), mettendo fine a secoli di erranza e discriminazioni:

Israël pour nous, c'est la promesse de ne plus subir de discrimination. [...] Israël, c'est pour nous la fin des persécutions, des spoliations, de l'extermination et des massacres. [...] Israël, c'est ne plus avoir à nous justifier, à

nous défendre, à nous revendiquer, à prouver d'être ou de ne pas être. (pp. 27-28)

Ma questa gioia è precaria e il sogno si alterna all'incubo, «un rêve et un cauchemar collectifs» (p. 28): da un lato la speranza che la profezia si avveri, dall'altro l'incubo che la maledizione prosegua, che non si riesca ad uscire dallo stigma di «“falachah”, les étrangers, les migrants, les exilés [...] les chiens, les nègres, les moins que rien» (p. 28) e che si venga considerati «citoyens de seconde zone» (p. 29) persino sulla propria terra.

Classico esempio di diaspora in terra africana. Antica comunità di origine etiopica e di religione ebraica, i Falascia sono noti anche come Beta Israel ('Casa di Israele'), espressione da loro preferita per la connotazione negativa che il termine Falàsha ha assunto in amarico nel corso del tempo ('esiliato', 'straniero'). Benché Beta Israel traduca il forte senso di appartenenza al popolo ebraico, i Falascia sono sempre stati visti con sospetto dalle scuole rabbiniche più ortodosse, date le loro origini. Secondo la versione più ampiamente riconosciuta dai rabbini, i Falascia discenderebbero dalla tribù di Dan (quinto figlio di Giacobbe), una delle "tribù perse israelite" deportate dagli Assiri a Gerusalemme nel 722 a.C. Una tradizione orale sostiene che essi provengano da un gruppo di ebrei dissidenti, che si rifiutarono di seguire Mosè all'uscita dall'Egitto o forse scapparono in Africa dopo la distruzione del primo Tempio di Salomone. Le scritture della Torah, invece, fanno risalire la primogenitura all'unione tra la Regina di Saba e il Re Salomone che concepirono Menelik, fondatore del Regno di Etiopia. Ebbene, se l'appartenenza al popolo eletto avviene in

successione matrilineare, visto che la Regina di Saba non era ebrea, teoricamente neanche i discendenti africani dovrebbero ritenersi tali. Da qui, secondo i fautori più rigorosi dell'ortodossia ebraica, la presunta forzatura dei Falascia nel rivendicare la purezza delle loro origini (Albanese 2014; Orituro 2022).

Segue la Lettre 7, indirizzata al Generale de Gaulle da uno dei tanti *pieds-noirs* giunti in Francia con il massiccio esodo registratosi durante la guerra d'Algeria tra il 1954 e il 1962. Ricordiamo che i *pieds-noirs* avevano caldeggiato il ritorno del generale de Gaulle alla politica, quale simbolo della resistenza francese; vivono quindi come un tradimento la sua decisione di concedere l'indipendenza all'Algeria, con pesanti ripercussioni umane e sociali. Sentendosi abbandonati e vedendo in pericolo la propria incolumità – lo slogan dei nazionalisti musulmani era: *La valise ou le cercueil*, 'la valigia o la bara' (Hubbel 2008) –, lasciano il paese per ritornare in Francia. Qui, però, non hanno né famiglia né appoggi, si ritrovano così a dormire in strada o in sistemazioni di fortuna.

Nello specifico, la lettera parla della famiglia Abad arrivata a Marsiglia da Sétif, nell'Algeria nord-orientale. Ma quello che trovano non è un paese pronto ad accoglierli; a dare una spiegazione di tale ostilità è un marsigliese: i *pieds-noirs*, possessori di vasti patrimoni agricoli, hanno rifiutato di condividere il potere con la maggioranza della popolazione, rappresentata da «francesi musulmani», berberi e arabi.

[...] pour lui, nous sommes la principale cause du déclenchement de cette guerre. Alors que des dizaines de milliers d'Algériens musulmans ont participé à la libération

de la France, que plusieurs intellectuels revendiquaient l'égalité des droits, nous nous sommes entêtés à les considérer comme des citoyens de seconde zone [...]. (pp. 32-33)

Ennesima manifestazione d'odio: un coltello piantato sulla porta del loro appartamento marsigliese con la scritta «Sales pieds-noirs, rentrez dans votre pays!» (p. 33). L'arrivo a Parigi presso alcuni parenti non è meno traumatico, permane il sentimento di privazione di una reale appartenenza geografica. Viene allora lanciato un grido di aiuto al Generale, in cui risuona il tema dell'«errance» che resta un *leitmotiv* della produzione di Pliya:

Alors dites-moi où, nous pieds-noirs, anciennement Français d'Algérie, nouvellement Français de nulle part, nous devons poser nos valises?

Dans quel désert pouvons-nous ériger nos tentes de sable et reposer nos boucles de métèques? Dites-nous quand s'arrêtera l'errance!

Dites-nous! (p. 34)

Con la *Lettre 8* l'asse spaziale si sposta sul versante americano: il mittente è il messicano Benicio del Toro, detenuto a Nogales al confine tra il Messico e l'Arizona; il destinatario è Arnold Schwarzenegger, che dopo una brillante carriera cinematografica è candidato come governatore della California. La categoria di cui si fa portavoce l'autore della lettera, inframmezzata da termini spagnoli, è quella dei «clandestins, *los imigrantes*, arrêtés au Texas, au Nouveau-Mexique, en Californie, et en attente d'expulsion» (p. 35), una fetta

importante della popolazione di *chicanos*, identità etnica rivendicata con orgoglio dalla popolazione di origine messicana residente negli Stati Uniti d'America. Attraverso il processo migratorio, i *chicanos* si riappropriano via via delle terre appartenute in passato al vasto impero *mexica*; è dunque un ritorno a quello che considerano il paese d'origine, il Southwest, laddove la società statunitense li percepisce come immigrati²⁰.

Fan del celebre attore, Benicio del Toro ha vinto lo *Schwarzy poursuite*²¹ che riconosce al vincitore il diritto di emigrare negli Stati Uniti. Nelle parole dello scrivente si avverte il senso di vicinanza con il suo mito a cui lo accomuna la medesima condizione di 'immigrato straniero':

Chaque année, le maire del Termino choisit *una estrella*, une star, une star américaine. [...] Cette année, j'ai proposé votre nom. Le maire, un imbécile, a hésité... Il a dit que vous étiez

²⁰ Il 1848, anno del trattato di Guadalupe-Hidalgo firmato dal governo americano e messicano, pone fine, con la vittoria statunitense, a due anni di violenti conflitti e ridefinisce i confini tra i due paesi. Il Messico sarà costretto a cedere agli Stati Uniti gran parte del suo territorio (Texas, California, Nuovo Messico, quasi tutta l'Arizona, una vasta porzione del Nevada, Utah e Colorado, e una parte del Wyoming). Circa 100.000 messicani si troveranno così a vivere all'interno di un nuovo Stato dove al riconoscimento formale degli stessi diritti di cui godevano i cittadini statunitensi non corrisponde una concreta attuazione nella prassi quotidiana. La nuova popolazione messicano-americana viene ben presto stigmatizzata come minoranza etnica vittima di discriminazioni e sfruttamento. Prende allora il via l'intenso flusso migratorio tra i due paesi, che porterà a una massiccia presenza di *Latinos* sul territorio statunitense (Carletti 2016).

²¹ Gioco da tavolo sul modello del *Trivial Pursuit*, in cui i giocatori misurano la propria abilità nel rispondere a domande sulla vita, la carriera e i film di una star americana.

peut-être une star, mais que vous n'étiez pas vraiment... comment dire... américain. Le maire, un idiot, dit que c'est à cause de votre accent quand vous parlez: un accent étrange... étranger... immigré... pas vraiment américain. L'imbécile!
(p. 36)

Ma la vittoria al gioco non è bastata a garantirgli la realizzazione del sogno americano, infranto dal suo arresto appena raggiunta l'Arizona, poco prima di varcare il confine con la California. Ecco dunque la sua speranza: che il futuro governatore indossi un'ultima volta i panni di supereroe che ha vestito già in passato in tanti suoi film e gli assicuri la protezione di cui ha bisogno. «Je compte sur vous pour me protéger. Je compte sur vous. *Hasta la vista, Señor Schwarzenegger*» (p. 37).

La *Lettre 9* trae spunto dal tragico incidente che ha innescato la rivolta delle *banlieues* parigine nel 2005: il 27 ottobre a Clichy-sous-Bois²², due adolescenti, Zyed Benna di 17 anni e Bouna Traoré di 15, perdono la vita folgorati da un trasformatore all'interno della centralina elettrica nella quale si erano rifugiati per nascondersi dalla polizia, credendo di essere inseguiti²³. L'autore della missiva esprime l'amarezza della folla

²² Molti residenti di Clichy-sous-Bois, cittadina a ovest di Parigi, e delle aree vicine appartengono alla prima o seconda generazione di immigrati provenienti dalle ex colonie francesi.

²³ È quanto dichiarato dal terzo ragazzo rimasto gravemente ferito nello stesso incidente e dagli avvocati delle famiglie. Stando invece alle dichiarazioni del prefetto locale e dell'allora Ministro dell'Interno Sarkozy, la pattuglia di polizia era stata chiamata sul posto per un presunto tentativo di furto in cui i ragazzi erano probabilmente coinvolti. Le prime verifiche non hanno però confermato nessun coinvolgimento degli stessi.

dinanzi al dolore dei familiari e alla sorprendente lentezza delle indagini che sembrano arenarsi, venendo meno al principio di una giustizia equa per tutti i cittadini: «la foule [...] déplore que l'affaire traîne lorsqu'elle concerne cette catégorie de Français à propos desquels on dit tout et n'importe quoi... ce qui contribue à la maintenir dans une condition inférieure» (p. 39). Quella stessa folla si appella dunque al Presidente della République, al suo «sens du droit» e alla sua «humanité pour rassurer les uns et calmer les autres» (p. 39). Il concetto di umanità si conferma il filo conduttore della raccolta epistolare, nella duplice accezione di genere umano e di sentimento di solidarietà, comprensione e benevolenza verso gli altri uomini. L'auspicio finale dell'autore, evidentemente un *banlieusard*, è che venga restituita «à nos banlieues la dignité qu'elles méritent...» (p. 39). Alla fine del messaggio sono riportate alcune reazioni riprese dal web, che rispecchiano la doppia chiave di lettura dell'accaduto: chi denuncia la xenofobia e il razzismo in Francia, per quanto si tenti di negarli, chi invoca uno Stato democratico che sia degno di questo nome, chi invece sostiene uno Stato forte che non conceda attenuanti là dove non ve ne sono, chi semplicemente richiede il silenzio...

L'ultima lettera del corpus, la *Lettre 10*, si differenzia dalle altre per l'inversione di ruoli mittente/destinatario: a scrivere qui non è un «escluso», ma il Prefetto della Gironda²⁴ che si rivolge ad una giovane donna benché se ne ignori l'identità e l'indirizzo, una dei tanti *sans papiers* espulsi dal territorio francese: «Je vous écris cette lettre [...] en supposant que vous êtes en route

²⁴ Dipartimento francese della regione Nuova Aquitania.

vers votre continent d'origine. Afrique? Asie? Je ne sais pas. Je vous écris quand même» (p. 43). Ligio al dovere, il Prefetto rivendica con orgoglio la sua rigorosa applicazione della legge: «C'est à moi que vous devez votre expulsion du territoire français. Vous étiez sans papiers. J'ai appliqué la loi. Je vous ai expulsée. [...] Vous étiez dans l'illégalité. J'ai pris mes responsabilités» (p. 43). Non può sfuggire la ripresa anaforica dell'espressione «Vous étiez sans papiers», con 4 occorrenze, di cui l'ultima a chiusura della lettera:

Vous étiez sans papiers.

J'ai appliqué la loi.

Je vous ai expulsée.

Je vous en veux. (p. 45)

In definitiva, pur in condizioni esistenziali drammatiche in cui sembra regnare la legge dell'*homo homini lupus*, un filo sottile di umanità nelle sue molteplici declinazioni attraversa le vite dei protagonisti – dall'amicizia tra commilitoni all'amore per una donna, dal sentimento materno ai piccoli gesti di solidarietà nel vissuto quotidiano, dall'attaccamento alle proprie radici al senso di fratellanza nella comunità di appartenenza. In questo è racchiuso il senso profondo dell'opera di Pliya, il cui augurio, come si legge nelle pagine di apertura della raccolta, è che lo spettacolo teatrale messo in scena non resti solo una rappresentazione ma fornisca uno stimolo di riflessione per le nuove generazioni, le quali potranno immedesimarsi in uno dei personaggi che scrive «une lettre à l'Humanité» (p. 6).

6. Conclusioni

Nel corso dell'analisi sin qui condotta, abbiamo potuto constatare come la produzione di Pliya si inserisca nel filone di opere drammaturgiche francofone che, a partire dagli anni '80, non sono più rigidamente radicate nell'area nazionale o africana, ma si innestano in contesti di più ampio respiro (Ramat 2012), sulla scia della concezione della letteratura africana e universale dello scrittore Sony Labou Tansi: «Négro-africain si vous voulez mais je me sens plutôt négro-humain»²⁵ (cit. in *Le Monde des Livres*, 2005).

Lo abbiamo visto con *Le Complexe de Thénardier* e *Une famille ordinaire*, opere che, al di là degli indiscussi rimandi al contesto d'origine e al vissuto dell'autore, non restano lì circoscritte ma possono assumere una valenza paradigmatica, proiettandosi in una dimensione universale in ciò che attiene all'essere umano *tout court*.

Le seppur rapide incursioni di carattere antropologico o etnografico che hanno accompagnato il nostro lavoro ci hanno consentito di ripercorrere insieme a Pliya le tappe salienti di taluni processi e delineare meglio il profilo umano sotteso.

Riprendendo le parole di Chalaye (2003a, p. 1), si può parlare di un «nouveau positionnement où l'appartenance à l'humanité prend le dessus sur les fixations de l'identité», una nuova ispirazione frutto della diversità culturale che i drammaturghi delle ultime generazioni – spesso autori in esilio – hanno assorbito nel corso della loro storia. Il tratto di maggiore contemporaneità risiede precisamente in questa «capacité à sortir de soi et à ne plus poser les questions comme des questions africaines, mais avant tout comme des questions

²⁵ La frase è ripresa da una delle sue corrispondenze apparse presso le edizioni *Revue Noire*, un cofanetto in 3 volumi editi da Nicolas Martin-Granel e Greta Rodriguez-Antoniotti.

humaines» (Chalaye 2003a, p. 3); in altri termini, si parte dalla singolarità dell'esperienza africana per toccare questioni che concernono l'umanità tutta, con le sue vitalità e fragilità. Le *Lettres à l'humanité* sono in tal senso un vero manifesto, sincero ed emozionante: «ces paroles d'humains qui écrivent à d'autres humains pour parler d'humanité» (Pliya 2008b, *Note de l'auteur*).

Bibliografia

1. BÉRARD Stéphanie, *Archipelique... une identité de la transversalité*. Entretien avec José Pliya, in «Africultures», 1-2 (n° 80-81), *Émergences Caraïbe(s): une création théâtrale archipelique*, 2010, pp. 75-86.
<https://africultures.com/archipelique-une-identite-de-la-transversalite-9336> (29.01.2023)
2. CHALAYE Sylvie, *Des dramaturges qui se pensent au monde*, in «Africultures», 1 (n° 54), *Afrique Tout-monde. L'Afrique et la globalisation culturelle*, 2003a, pp. 37-44.
<https://africultures.com/des-dramaturges-qui-se-pensent-au-monde-2846/> (19.02.2023)
3. CHALAYE Sylvie, «Un auteur du Tout-monde». Entretien avec José Pliya, in «Africultures», 1 (n° 54), *Afrique Tout-monde. L'Afrique et la globalisation culturelle*, 2003b, pp. 45-49.
<https://africultures.com/un-auteur-du-tout-monde-2847/> (29.01.2023)
4. CHALAYE Sylvie, *Le Complexe de Thénardier, de José Pliya. Un théâtre d'hommes et de femmes ordinaires*, in «Africultures», 1 (n° 54), *Afrique Tout-monde. L'Afrique et la globalisation culturelle*, 2003c, pp. 169-171.
<https://africultures.com/le-complexe-de-thenardier-de-jose-pliya-2861/> (29.01.2023)

5. HUBBEL Amy L., «*La valise ou le cercueil*», un aller-retour dans la mémoire des Pieds-Noirs, in «Diasporas. Histoire et sociétés», n° 12, *Dieux-valises*, 2008, pp. 199-207. https://www.persee.fr/doc/diasp_1637-5823_2008_num_12_1_1149 (31.07.2023)
6. JOURDAN Luca, *Memoria, politica e potere nel Ruanda del post-genocidio*, in BULIAN Giovanni (a cura di), *Il riflesso del tempo. Strategie della memoria nei contesti di conflitto e di pace* (Giappichelli Editore, Torino 2016), pp. 79-94.
7. LANSMAN Émile, *José Pliya. Écrire sur le fil tenu des frontières... Entretien avec Emile Lansman* (Lansman Editeur, Collection «Chemin des passions», Carnières-Morlanwelz 2011)
8. MILANESE Angelo, *Hutu contro Tutsi: le radici del conflitto*, in «Limes – Rivista italiana di geopolitica», n° 3, *Africa!*, 05/10/1997. <https://www.limesonline.com/hutu-contro-tutsi-le-radici-del-conflitto-in-ruanda/60258> (31.07.2023)
9. ORDITURO Ornella, *Gli ebrei africani, una storia lunga millenni*, in «Africa – La Rivista del Continente Vero», 07/07/2022. <https://www.africarivista.it/gli-ebrei-africani-una-storia-lunga-millenni/203919/> (01.08.2023)
10. PLIYA José, *Négrerrances* suivi de *Konda le Roquet* et de *Concours de Circonstances* (L'Harmattan, Collection Théâtre des Cinq Continents, Paris 1997)
11. PLIYA José, *Le Complexe de Thénardier* (L'avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, Paris 2001)
12. PLIYA José, *Une famille ordinaire* (L'avant-scène théâtre, Collection des quatre-vents, Paris 2002a)
13. PLIYA José, *Lettres à l'humanité* (Lansman Editeur, Carnières-Morlanwelz 2008a)
14. RAMAT Christine, *Politique grotesque et grotesque politique sur la scène contemporaine négro-africaine*, in GALLERON Ioana

(dir.), *THÉÂTRE ET POLITIQUE. Les alternatives de l'engagement* (Presses universitaires de Rennes, Rennes 2012), pp. 265-276.

Publicato su OpenEdition Books: 03/09/2018.

<https://books.openedition.org/pur/53285?lang=it#bodyftn10>

(02.02.2023)

15. RIZZO Cettina (a cura di), *José Pliya. TEATRO. Testi e traduzioni, con inediti (1990-2004)* (Polinnia, vol. XVII, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2007)

Sitografia

1. ALBANESE Giulio, *I Falasha: Figli di un Dio Minore*, in «Vita», 26/10/2014. <https://www.vita.it/i-falasha-figli-di-un-dio-minore/> (01.08.2023)
2. AMBASSADE DE FRANCE AU BÉNIN, *La France reconnaît le talent de l'auteur dramatique et metteur en scène franco-béninois, José PLIYA*, 04/11/2022. <https://bj.ambafrance.org/La-France-reconnait-le-talent-de-l-auteur-dramatique-et-metteur-en-scene-franco> (26.01.2023)
3. CARLETTI Chiara, *Nascita e storia di un movimento: il chicanismo*, Pillole di antropologia, 17/07/2016. <https://chiaracarletti.it/nascita-storia-un-movimento-chicanismo> (01.08.2023)
4. FORSON Viviane (Propos recueillis par), *Bénin - José Pliya: «Ne plus se limiter au tourisme mémoriel»*, in «Le Point», 12/02/2018. https://www.lepoint.fr/economie/benin-jose-plyia-ne-peut-plus-se-limiter-au-tourisme-memoriel-12-02-2018-2194350_28.php (27.01.2023)
5. *José Pliya*, in «AFRICINE.org. Le leader mondial (Cinémas africains & Diaspora)». <http://africine.org/personne/jose-plyia/3946> (27.01.2023)

6. *Le complexe de Thénardier. Théâtre Le Lucernaire. – Fiche événement*, in «BilletRéduc», 2005.
<https://www.billetreduc.com/3299/evt.htm> (15.02.2023)
7. LE MONDE DES LIVRES, *Limoges rend hommage à Sony Labou Tansi*, in «Le Monde», 22/09/2005.
https://www.lemonde.fr/livres/article/2005/09/22/limoges-rend-hommage-a-sony-labou-tansi_691543_3260.html (02.02.2023)
8. LEPIDI Pierre, *Au Rwanda, les funestes échos de Radio-Mille Collines*, in «Le Monde», 08/04/2019.
https://www.lemonde.fr/afrique/article/2019/04/08/au-rwanda-les-funestes-echos-de-la-radio-des-mille-collines_5447242_3212.html
(31.07.2023)
9. PLIYA José, *José Pliya. Auteur dramatique | Metteur en scène*.
<https://www.joseplya.com/> (27.01.2023)