

Portare in scena il conflitto: Palestina, Israele e Stati Uniti nel teatro arabo-americano

Cinzia Schiavini

Dialoghi fra le due sponde dell'Atlantico

Mentre sulla scena teatrale statunitense il conflitto israeliano-palestinese è solo marginalmente entrato nelle produzioni di drammaturghi *mainstream*,¹ esso è da tempo, ed è divenuto sempre più negli ultimi anni, uno dei punti focali della produzione teatrale arabo-americana, grazie anche alla significativa componente medio-orientale nel movimento, con diversi esponenti, come Ishmail Khalidi, Betty Shamieh, Lameece Issaq e Mona Mansour, di origine palestinese. Espressione di un gruppo che si trova all'intersezione tra presenza aggressiva militare nei luoghi di origine da un lato e ambizioni (e limiti) di un modello multiculturale dall'altro, la produzione dei drammaturghi arabo-americani si è rivelata un terreno di indagine fertile per investigare strategie di affermazione e negoziazione, sociali e culturali, in risposta al conflitto e alla sua rappresentazione nei media, e alle forme di discriminazione risalenti agli anni Sessanta e acuitesi dopo l'Undici settembre.²

Per questi drammaturghi, l'appartenenza diasporica si è sovente tradotta in esperienza transnazionale, con l'appartenenza ai due contesti vissuta come pratica, tanto individuale quanto artistica. Negli Stati Uniti, le loro opere sono state messe in scena sia nel network della *MENA Theatre Makers Alliance*, che riunisce dal 2019 realtà teatrali che promuovono drammaturghi di origini medio-orientali e nord africane,³ sia all'esterno di essa, trovando spazio nelle pro-

1 Ad esempio Karen Hartman e soprattutto Naomi Wallace, di cui si dirà più oltre.

2 Per un discorso più esteso sulla produzione arabo-americana e la sua relazione con la dimensione nazionale e transnazionale, si veda Carol Fadda Conrey, *Contemporary Arab-American Literature: Transnational Reconfigurations of Citizenship and Belonging*, New York University Press, New York 2014, p.7.

3 Le più importanti delle quali sono il Golden Thread Productions, il primo spazio interamente dedicato al teatro medio-orientale (fondato nel 1996 da una delle anime del movimento, Torange Yeghiazarian drammaturga armeno-americana) a San Francisco; il Silk Road Rising, attivo dal 2003 a Chicago, che promuove opere di drammaturghi medio-orientali e asiatici; il Noor Theatre, attivo a New York dal

grammazioni fra gli altri del New York Theatre, del LAByrinth Theatre e del Public Theatre a New York, dell'Alliance Theatre di Atlanta, del Pangea World Theatre di Minneapolis e del Mosaic Theatre di Washington, oltre che in diversi festival europei.

Una componente significativa di questi drammaturghi ha visto le proprie opere messe in scena anche in Medio Oriente, grazie a iniziative come quella promossa, a partire dal 2018, da Catherine Coray, che ha prima curato e co-prodotto la rassegna *Arab Voices: Stories of Palestine*, che ha portato i lavori dei drammaturghi arabo-americani al Dar el Nimer Center for Palestinian Art and Culture di Beirut, interpretate da attori libanesi e palestinesi, e al NYU Abu Dhabi Theatre, per poi far conoscere negli Stati Uniti drammaturghi emergenti palestinesi.⁴ A queste si affiancano le tante iniziative di compagnie teatrali palestinesi in *turné* in Europa e nelle Americhe, che oltre a raccogliere fondi, sensibilizzare sulla condizione palestinese e invitare l'audience a fare pressioni affinché i singoli governi agiscano a livello diplomatico e politico, instaurano collaborazioni internazionali con altre *troupe*, e creano così reti di pratica teatrale e di attivismo transnazionali. Tali forme di incontro, scambio e attivismo non solo ribadiscono l'importanza del dialogo, dentro e fuori dal palcoscenico,⁵ ma rinsaldano la funzione di cui il teatro è stato investito dalla componente araba, negli Stati Uniti così come nei territori palestinesi: riunire e rendere visibile una comunità, ribadirne l'esistenza e dunque la legittimità, culturale e politica, nonché fornirle strategie di resistenza a pressioni sociali o militari.⁶

2010; il New Arab American Theater Works, un collettivo di drammaturghi, musicisti e performer con base a Minneapolis fondato nel 2015.

4 Si vedano tra gli altri Hala Khamis Nassar, "Stories from under Occupation: Performing the Palestinian Experience", *Theatre Journal*, 58, 1 (2006), pp. 15-37, qui p. 16; Ismail Khalidi, Erin B. Mee e Naomi Wallace, "Creation Under Occupation", *American Theatre*, 2 (2012), pp. 28-31, qui p. 84.

5 Non sono mancate iniziative che hanno cercato di promuovere incontri e scambi che andassero oltre l'appartenenza etnica, come nel viaggio promosso nel 2003 da Naomi Wallace, drammaturga da sempre attenta alle dinamiche fra Stati Uniti e mondo arabo (e che annovera collaborazioni a più mani con autori palestinesi), che grazie al finanziamento del McArthur Genius Award è stata promotrice di un viaggio in Palestina con i colleghi Kia Corthron, Tony Kushner, Robert O'Hara, Betty Shamieh e Lisa Schlesinger, da Ramallah a Hebron, a Betlemme e poi Gaza, incontrando drammaturghi palestinesi e israeliani progressisti e dando avvio a collaborazioni artistiche e sociali. Da questo viaggio nascerà la collaborazione di Wallace e Schlesinger con Abdelfattah Abusrour, autori di *Twenty One Positions: A Cartographic Dream of the Middle East* (2008).

6 Proprio la finalità politica di tale teatro e delle conseguenze dell'occupazione militare ha portato Nassar a definire il teatro palestinese un esempio di esperienza postcoloniale, nella lotta per ricreare una identità nazionale. Si veda Nassar, cit., 15-16.

Questa rete teatrale transnazionale ha anche permesso ai drammaturghi di origine palestinese di investigare dialettiche di potere e forme di marginalizzazione che corrono trasversali alle diverse geografie e accomunano “qui” e “altrove”, nonché di dare voce alle tante forme che il conflitto medio-orientale e la questione palestinese assumono fuori e dentro i confini statunitensi.

Il risultato, come scrive Karen Hartman nell'introduzione a *Double Exposure*, antologia sul teatro ispirato al conflitto, sono opere che sfuggono al binarismo del sé e altro da sé e si fanno “prismatiche”, in termini di identità e sguardi, proprio per la loro capacità di articolare le plurime prospettive e diversità come alternativa a una modalità polarizzata propria del conflitto: “Each writer presents a multiplicity of characters who tangle with questions of perspective: How does one make definitions, and in what language? How does one delineate space, time, names of places, foundational myths?”⁷

Lo stretto legame fra la questione palestinese e le sue ripercussioni nel tessuto statunitense si coglie anche nelle diverse declinazioni che assume sul palcoscenico. Il teatro arabo-americano che mette in scena la Palestina non è ambientato solo in Palestina o in Medio Oriente: se parte delle opere riguarda il conflitto vero e proprio o l'esperienza nei campi profughi, altre raccontano come i segni del conflitto si incidano nei contesti della diaspora oltre che sui corpi e nelle menti di chi è sopravvissuto. Si pensi a un'opera come *Precious Stones* di Jamil Khoury (2003), in cui il tentativo di due donne, una di origine israeliana e una di origine palestinese, di dare vita a un dialogo femminile interreligioso sulla questione medio-orientale finirà per portare entrambe ai margini delle rispettive comunità, nell'apparente contesto progressista statunitense; o ancora a *Roar* (2005) di Betty Shamieh, in cui a essere rappresentati attraverso la famiglia Yacoub, palestinesi immigrati a Detroit, sono i lasciti e gli strascichi

7 Karen Hartman, “Introduction”, in Stephen Orlov e Samah Sabawi, a cura di, *Double Exposure: Plays of the Jewish and Palestinian Diaspora*, Playwrights Canada Press, Toronto 2016, p. xix. Oltre che negli incontri e negli scambi transnazionali, sul e fuori dal palcoscenico, la funzione del teatro come strumento di dialogo è evidente anche nelle principali antologie dedicate al tema, in cui opere e prospettive fra drammaturghi israeliani e palestinesi si intrecciano e confrontano, a cominciare dal già citato *Double Exposure. Plays of the Jewish and Palestinian Diasporas* (2016) a cura di Stephen Orlov, ebreo-americano, e Samah Sabawi, palestinese australiano, fino a *Six Plays of the Israeli/Palestinian Conflict* (2018) a cura di Jamil Khoury, Michael Malek Najjar e Corey Pond, che insieme a *Inside/Outside Six Plays from Palestine and the Diaspora* (2015) a cura di Ishmail Khalidi e Naomi Wallace, costituiscono le antologie di riferimento dedicate alla diaspora e al conflitto.

della guerra e della sua violenza, che riaffiorano con il ritorno di quel passato e mandano in frantumi i precari equilibri domestici. Apparentemente ai margini del conflitto, tali opere dimostrano invece la pervasività di quest'ultimo, l'impatto che ha sulle comunità diasporiche e immigrate statunitensi e come gli Stati Uniti non siano solo un agente politico, ma divengano a loro volta un terreno di scontro, familiare o sociale. Nelle loro messe in scena essenziali, esse danno corpo a quella condizione di sradicamento e straniamento che gli esuli si trovano ad affrontare quando si trovano "spiritually orphaned and alienated", come scrive Edward W. Said in *Reflections on Exile*,⁸ opere che mostrano l'interdipendenza e talvolta lo scontro fra i diversi agenti e geografie, insieme alla pervasività dei conflitti negli scenari globali.⁹

Senza ignorare gli echi della guerra che si riverberano negli spazi lontani disegnati dalla diaspora, ci si concentrerà qui sulle opere che guardano direttamente la Palestina e quei margini divenuti rifugio temporaneo perenne, in particolare il Libano con i suoi campi profughi, raccontati come vedremo in un costante dialogo fra presente e passato, fra il "dentro" e il "fuori" dei territori, del conflitto e dei loro precari confini. Rimarcando i legami, le connessioni e interdipendenze che solcano le fratture (storiche, politiche e sociali) di cui la Palestina è divenuta specchio e terreno di scontro, queste opere mettono in scena opposte dualità in dialogo fra loro, siano esse identitarie, geografiche o divergenti per immaginari e desideri. In particolare, ci si focalizzerà su come, attraverso il tropo del doppio in senso identitario (declinato sia come alter ego, sia come scissione interna) e geografico (la complementarità e la specularità fra qui e altrove) queste

8 Edward Said, *Reflection on Exile and Other Essays*, Harvard University Press, Cambridge 2000, p. 137.

9 Oltre che per la composita geografia, il teatro arabo-americano che parla di Palestina si distingue anche per la sua eterogeneità formale, includendo ad esempio *solo performances* sull'esperienza personale della vita nei territori: da Maysoon Zahid, *stand-up comedian* disabile di origine palestinese che si fa interprete delle plurime forme di marginalità di cui è voce e corpo; a Jennifer Jajeh, che con *I ♥ Hamas and Other Things I Am Afraid to Tell You* (2008) racconta il tentativo di trasferirsi a vivere nei territori e l'amaro ritorno negli Stati Uniti dopo aver assistito alle violenze durante l'Intifada. Per la natura stessa del genere, queste *solo performances* pongono l'accento sull'individualità del vissuto, relativizzando o rifiutando (nel caso di Jajeh) di essere voci della comunità, scavando nello scarto fra ordinarietà ed extra-ordinarietà del quotidiano nei due contesti, e mostrando anche grazie all'ironia e al sarcasmo i paradossi del reale. A queste *solo performances* si dovrebbe aggiungere anche il monologo di Laila Farah, studiosa e performer, che con "Living in the Hyphen-Nation", racconta la sua storia di "Middle Eastern Euro-American war survivor", di palestinese in Libano e poi negli Stati Uniti. Laila Farah, "Living in the Hyper-Nation", in Sandra Jackson e Ann M. Russo, a cura di, *Talking Back and Acting Out: Women Negotiating the Media Across Cultures*, numero speciale di "Counterpoints", vol. 169 (2002) pp. 179-195.

opere teatrali si articolino tematicamente e performativamente come strumenti per andare oltre la frattura del conflitto e scardinare le dicotomie e le contrapposizioni su cui si innestano gli scenari di guerra e i loro linguaggi.

Palestina e Israele, il doppio come sé e altro da sé

Anche se non mancano nel teatro arabo-americano opere che esplorano la genesi del conflitto, ovvero come la Palestina sia stata oggetto di desiderio e terreno di scontro fin dai tempi antichi, dalle Guerre Sante all'impero ottomano e poi durante il mandato britannico,¹⁰ la maggior parte della drammaturgia oltreoceano si concentra sulle tensioni e i conflitti dalla metà del Novecento in poi, e sul ruolo che gli Stati Uniti hanno avuto e hanno, come agente politico e militare nei territori, ma anche come eco e magnete, sia culturale sia geografico, per chi sogna l'altrove.

La presenza statunitense nei territori e nelle zone limitrofe, qui solo evocata, fa da sfondo a *Sabra Falling* (2017) di Ishmail Khaliidi, ambientato nel campo per rifugiati di Sabra, nella periferia sud di Beirut, fra l'agosto e il settembre del 1982, e si conclude con il massacro del 17 settembre, in cui più di mille e trecento fra uomini, donne e bambini vennero uccisi in meno di quarantotto ore.¹¹ Nato a Beirut due mesi dopo l'invasione del Libano e fuggito coi genitori negli Stati Uniti prima di compiere un anno, Ishmail Khalidi visse i massacri di Sabra e Shatila sia come trauma familiare, sia come racconti "constantly swirling about me; recounted at dinner tables or at bedtime; recalled in moments of sadness, in heated political discussions, in sober historical and political analyses, or in bursts of laughter at shared memories a relative or journalist from the Beirut days would share during a visit to our Chicago home."¹² In *Sabra Falling* Khalidi immagina la sorte di un pilota israeliano, espulso dal proprio velivolo e precipitato nel campo profughi di Sabra; che farne è il dilemma della famiglia che vive nella baracca di cui il pilota ha sfondato il tetto precipitando. Complice la perdita di memoria pro-

10 Basti qui ricordare *Tennis in Nablus* (2010) di Ishmail Khalidi; *The Black Eyed* (2005) e *Territories* (2008) di Betty Shamieh.

11 Insieme a quello del campo profughi di Shatila, il massacro di Sabra fu uno degli eventi più cruenti dell'invasione israeliana del Libano, in cui morirono circa ventimila palestinesi.

12 Ishmail Khalidi, "Historical note", in Orlov, Sabawi, *Double Exposure*, cit., p. 265.

vocata dalla caduta (che, insieme alla “caduta del campo di Sabra” per mano delle forze israeliane, è una delle due possibili letture del titolo), il pilota diviene metaforicamente lo schermo su cui si proiettano le speranze e le paure del nucleo familiare: per Sofyan, il padre, innamorato del teatro, sua ancora di salvezza nel campo, il pilota è il figlio perduto (probabilmente morto in battaglia) Eyad. Per l’altro figlio Hani, combattente del PLO, è “a human bomb. An enemy human”;¹³ per Leena, la madre, è un ferito da curare; mentre Dalia, la fidanzata di Eyad, è combattuta fra il pragmatico intento di usarlo in uno scambio fra prigionieri e i ricordi del fidanzato che il pilota evoca. Oltre alla somiglianza fisica, come Eyad anche il pilota parla arabo, ama scrivere, ma quando lo fa, è in ebraico, e la sua scrittura ricopre le pareti dell’abitazione, su cui viene proiettata. Nelle mente del pilota affiorano via via i ricordi: della madre Mira (arrivata in Israele con il padre, uno scrittore originario di Baghdad), che lo chiama Eyal e gli ricorda che è un *Sabra*, ovvero un pioniere esemplare, “the name given to the new Jews, to make them tough and prickly on the outside. Make them feel they belong, that they can survive in this place.”¹⁴ Il pilota inizia a ricordare anche i dettagli della sua missione, i momenti prima della caduta e soprattutto il generale, il volto più crudele e spietato della guerra, che gli dà ordini ed evoca l’appoggio statunitense:

A fiddle, a fiddle, an American fiddle / I play it soft, I play it hard / Making music like a bard
/ But I prefer the sound of tanks, / The sound of bullets / The marching ranks. / So I play
my fiddle / To the tune of war / And the Americans dance / While my eagles soar. / Peace is
coming. Prepare for the battle.¹⁵

Anche nella mente sempre più offuscata di Sofyan iniziano ad affiorare ricordi di violenza: l’espulsione della sua famiglia dal villaggio natale in Palestina, gli uomini uccisi e le donne stuprate; lo stesso villaggio dove Mira e il pilota sono stati trasferiti a vivere. Quando giunge la notizia che gli americani se ne sono andati da Beirut dopo avere appoggiato l’invasione israeliana e che il campo sta per essere invaso, il pilota deve decidere che fare: Leena gli restituisce l’unifor-

13 Khalidi, *Sabra Falling*, in Orlov e Sabawi, *Double Exposure*, cit., p. 199.

14 Ivi, p. 219.

15 Ivi, pp. 232-233.

me, nonostante questa “smells only of death to me boy”,¹⁶ e mentre si sentono colpi di arma da fuoco qualcuno bussa alla porta. Il sipario cala sul protagonista che punta la pistola verso Dalia e la coppia; con l’interrogativo di Sofyan in chiusura, “If this were your story Eyad, how would it end?”¹⁷ che potrebbe avere come risposta il commento amaro di Leena nel primo atto, “There are no happy endings. Not here. So what’s the difference.”¹⁸

Khalidi sceglie qui di articolare il confronto fra Israele e Palestina innanzitutto attraverso il doppio al centro della *pièce*, Eyad/Eyal (e delle rispettive compagne, Leena e Hani, entrambe le coppie interpretate dai medesimi attori), epiloghi di due strade diverse disegnate dalla storia: il primo, Eyad, solo evocato, come profugo del campo di Sabra, ma anche scrittore e poeta, che la guerra ha (forse) trasformato in ribelle armato, e il suo legame così forte con un villaggio natale, che non ha mai visto, da spingerlo a imbracciare le armi. Il secondo, Eyal, che in quel medesimo villaggio è stato insediato con la sua famiglia, in fuga dalle persecuzioni e dallo sterminio in Europa, un diverso altrove segnato da altrettanta violenza. Entrambi arabi, entrambi per questo discriminati (l’uno senza diritti in quanto profugo, l’altro *Sabra* e comunque diverso in quanto ebreo arabo (*Mizrahi*)), entrambi innamorati della scrittura, in cui trovano in vario modo una forma di appartenenza. Una scrittura che è soprattutto unica altra grammatica in grado di contrapporsi a quella della guerra. In una delle opere più metateatrali della produzione arabo-americana, l’arte si dispiega come unico strumento di dialogo, unica alternativa agli orrori del presente: il teatro è ciò che salva Sofyan quando arriva al campo, e che dà all’uomo, fino ad allora un barbiere, una identità e uno scopo; è la scrittura ad aver dato a Eyad una identità diversa da quella di combattente e a legarlo a Eyal, che ne assume, recitando una poesia del primo, anche la voce. Il teatro e la scrittura sono ciò che permette di immaginare e immaginarsi altro, e forse di immaginare un finale diverso all’interrogativo sul “come finire la storia” che chiude la *pièce*.

Sé e altro da sé si ritrovano e sovrappongono non più in un gioco di specchi, ma in una identità divisa, nell’opera successiva di Kha-

16 Ivi, p. 260.

17 Ivi, p. 262.

18 Ivi, p. 206.

lidi, *Returning to Haifa* (2018), in cui con Naomi Wallace adatta per il palcoscenico l'omonima novella del 1969 di Ghassan Kanafani, lo scrittore palestinese ucciso a Beirut in un attentato nel 1972.¹⁹ Il ritorno del titolo è quello di una coppia, Said e Safyya, nel quartiere di Chalisa, ad Haifa, durante una apertura temporanea dei valichi alla vigilia della Guerra dei sei giorni, nella casa dove avevano vissuto e che avevano dovuto lasciare in maniera precipitosa durante l'occupazione del 1947-48. La coppia vive ora a Ramallah con il figlio Khalid, diciassettenne, che i genitori cercano di dissuadere dal proposito di unirsi ai ribelli. Con la visita ad Haifa tornano anche i ricordi di venti anni prima: il ritiro degli inglesi, il bombardamento della città e l'attacco delle forze israeliane, l'uscita di casa di Safyya per cercare Said e l'impossibilità di fare ritorno, anche solo dopo pochi passi, trascinata dalla folla. Casa dove è rimasto Khaldun, il loro figlio di cinque mesi ed è ora abitata da Miriam, una donna anziana originaria della Polonia, che ha conservato l'abitazione com'era quando la coppia l'ha lasciata e che si aspetta il loro arrivo. I tre ripercorrono i mesi successivi all'invasione, l'insediarsi dei nuovi coloni, la propaganda israeliana e le sue omissioni, ma anche la storia familiare di Miriam, il padre deportato ad Auschwitz, il fratello di dieci anni freddato dai nazisti. E la ragione per cui la donna non ha lasciato Israele dopo aver compreso l'atto di violenza che la creazione dello stato aveva comportato: l'assegnazione immediata della casa a patto che con il marito Iphrat adottasse il bambino che lì era stato trovato, ribattezzato Dov, da loro cresciuto come fosse loro, e a cui avevano rivelato la verità solo molti anni dopo. Un figlio che si dichiara figlio di Israele, per cui Said e Safiyya sono "the other side",²⁰ come dice loro al ritorno a casa in uniforme militare, nonostante le tante somiglianze con Said che affiorano durante l'incontro. Tradendo le speranze, o piuttosto le illusioni, della coppia, Dov non conserva alcuna traccia o memoria "del sangue" e invano Safiyya gli accenna la ninna nanna che gli cantava nella culla. Per Said, il distacco e l'ostilità di Dov divengono quelle del luogo stesso, Haifa, così cambiato per mano israeliana da mettere in discussione l'idea, oltre che la sensazione, di appartenervi: con il ritorno Said sente come Haifa

19 L'opera rimane così attuale e controversa da avere incontrato ostacoli per la sua messa in scena: commissionata dal New York Public Theatre, a causa di pressioni politiche, la produzione fu abbandonata, per poi debuttare a Londra nel 2018.

20 Ishmail Khalidi, Naomi Wallace, *Returning to Haifa*, Faber&Faber, London 2018, p. 61.

stessa “ignored me, Safiyya. It ignored us”.²¹ Haifa non può più essere casa, o nazione: “What is home, Safiyya? Or a homeland?”,²² si chiede Said, concludendo che “it’s where none of this can happen.”²³ La Palestina può essere solo ricordo per i genitori e speranza di una patria per i figli, ma nulla nel presente. Nell’acceso scontro fra Said e Dov, dove personale e politico diventano indistinguibili, padre e figlio danno voce alla prospettiva palestinese e israeliana sull’occupazione e al senso di perdita e abbandono provati a livello familiare e sociale: un confronto che non conduce a una riconciliazione, ma che prospetta un conflitto fratricida – suggerito dall’auspicio di Said che l’altro figlio, Khalid, sia disposto a combattere per rivendicare la sua terra, come Dov / Khaldun è disposto a fare per difendere Israele.²⁴ Il percorso del doppio di *Returning to Haifa* è per molti versi speculare a quello di *Sabra Falling*: laddove i due opposti Eyad / Eyal convergevano nel pilota conteso sulla scena; qui l’identità divisa di Khaldun / Dov finisce per sdoppiarsi nella preannunciata contrapposizione (armata) fra Dov e Khalid.

Questa polarizzazione finale è tuttavia accompagnata da altri due movimenti su cui si articola la drammaturgia, che “aprono” il qui e ora con rimandi e parallelismi con altri tempi e geografie di violenza e oppressione. Se la medesima coppia di attori interpretava Eyad / Eyal e le rispettive compagne in *Sabra Falling*, qui Khalidi e Wallace optano per una messa in scena simultanea di passato e presente, con uno sdoppiamento di Safiyya e Said in due attori ventenni per i flashback ambientati nel 1947-48 e due quarantenni che li interpretano alla vigilia della Guerra dei sei giorni, a sottolineare la stretta interrelazione fra gli eventi (e le responsabilità) di quella violenza. I parallelismi temporali si rivelano anche tematici, con il dolore e lo

21 Ivi, p. 53

22 Ivi, p. 67

23 Ivi, p. 71.

24 Un finale anticipato nel racconto di Said a Safiyya mentre attendono il ritorno di Khaldun, su come anche il vicino di casa Faris al-Lubda, tornato a Jaffa qualche giorno prima, avesse ritrovato la propria casa come l’aveva lasciata; a vivervi c’era però un palestinese arabo che era riuscito ad affittarla, e che aveva trovato compagnia e ispirazione nel ritratto del fratello martire di Faris appeso alla parete. Se in un primo tempo Faris sembra riconciliarsi col suo passato decidendo di portare con sé la foto del fratello, la sera torna a restituirla, per un motivo che il palestinese che abita la casa capisce: “‘After you left I realized... If you want the picture back you must also reclaim Jaffa. The house. Us. The picture doesn’t solve your problem, Faris, but it’s a bridge, your bridge to us, and ours to you. Do you understand?’ Faris returned to Ramallah. Without his brother’s picture. Left in Jaffa. He understood, see. Faris carries arms now, Safiyya. He is with the Fedayeen. He chose. Or it chose him, maybe...” Ivi, p. 58.

stradicamento di Said e Safijja da un lato e di Miriam dalla Polonia dall'altro; gli orrori del conflitto medio-orientale e dell'Olocausto, con l'uccisione a sangue freddo del fratello di Miriam da parte di soldati nazisti rievocata insieme alla vista e all'orrore di quest'ultima del cadavere di un bambino palestinese, probabilmente per mano di soldati israeliani.

In entrambe le opere Khalidi compie un processo di riumanizzazione dei palestinesi, strappandoli alla bidimensionalità degli stereotipi: sono rifugiati ma anche combattenti, scrittori, genitori, figli, essi stessi siti di conflitto emotivo e ideologico. Al contempo, la drammaturgia di Khalidi e di Wallace, pur guardando all'epicentro dello scontro, cerca di trascendere la contrapposizione politica e militare mettendo in dialogo identità divise, contrapposte nel presente ma con esperienze simili anche se non sovrapponibili nel passato, e suggerisce analogie che riposizionano il conflitto in un contesto geografico e politico più ampio, che chiama in causa dinamiche trasversali di violenza e oppressione e al contempo interroga su diritti e libertà, individuali e collettive, e sulla loro negazione.

Il doppio come bivio, partire o restare: Mona Mansour, *The Vagrant Trilogy*

La libertà come diritto politico, per un popolo; o la libertà come possibilità di scelta per un individuo, quando quel diritto non viene garantito. "I don't really know what we mean when we say 'choice'. Choice – implies you have agency. Choice is an illusion."²⁵ La possibilità di scegliere e le conseguenze della scelta nello scenario di guerra fra Israele e Palestina sono al centro della trilogia di Mona Mansour, *The Vagrant Trilogy*, portata in scena nella sua versione completa nel 2018 e a oggi uno dei testi più celebri del teatro arabo-americano; un viaggio attraverso "the displacement and permanent impermanence"²⁶ dedicato da Mansour al padre Nabih, "who had the freedom to leave". Nata a San Diego da padre libanese e madre statunitense, Mansour racconta di essere cresciuta ascoltando i racconti sulla Palestina e sulla crisi dei rifugiati, soprattutto dopo l'arrivo dei parenti

25 Mona Mansour, *The Hour of Feeling*, in *The Vagrant Trilogy: Three Plays by Mona Mansour*, Methuen, London 2023, p. 18.

26 Hala Baki e Michael Malek Najjar, "Introduction", in Mona Mansour, *The Vagrant Trilogy*, cit., p. 1.

in fuga dalla guerra civile in Libano. Attraverso l'espedito delle "sliding doors",²⁷ la trilogia introduce e segue i due possibili percorsi che si prospettano a un giovane studioso palestinese di letteratura inglese, Adham, che nel 1967, alla vigilia della Guerra dei sei giorni, viene invitato a tenere una conferenza a Londra sull'opera di Wordsworth "Lines Composed a Few Miles above Tintern Abbey" (1798) e che, allo scoppio della guerra, deve decidere se tornare o rimanere in Inghilterra. Le tre parti, *The Hour of Feeling*, *The Vagrant* e *Urge for Going* disegnano rispettivamente il prologo e, in sequenza, le vite possibili del protagonista: la prima in Inghilterra all'inizio degli anni Ottanta; la seconda in un campo profughi nel Libano dei primi anni Duemila.

The Hour of Feeling segue i preparativi di Adham per il viaggio, che inizia nel piccolo villaggio rurale poco distante da Ramallah, di cui il giovane rappresenta l'orgoglio e la speranza. Lì la madre l'ha cresciuto da sola, dopo essere fuggita da un campo profughi nella West Bank, dove ha lasciato il marito e l'altro figlio, per garantire ad Adham un futuro migliore. Segue poi l'arrivo a Londra insieme alla neosposa Abir, la conferenza, l'incontro coi colleghi inglesi e la notizia dello scoppio del conflitto: Abir vorrebbe tornare per stare con la sua famiglia, mentre Adham è riluttante, attratto dall'offerta di una borsa di studio e da una carriera accademica a Londra. *The Vagrant* e *Urge for Going* raccontano le conseguenze delle due possibili scelte. Nella prima, Adham lavora come lettore in una università londinese e aspira a diventare professore. La scelta della sicurezza e di una possibile carriera, lontano dal conflitto e dalla povertà, ha però profonde ripercussioni a livello personale: il divorzio da Abir dopo pochi anni; l'abbandono della madre nel villaggio vicino a Ramallah e del fratello Hamzi nel campo profughi. Il passato che Adham vuole lasciarsi alle spalle diviene anche l'ostacolo principale in ambito accademico: nonostante le pressioni del suo dipartimento, Adham rifiuta di mettere da parte le ricerche su Wordsworth per dedicarsi ai nascenti studi postcoloniali e divenire, come l'accademia auspica, la "voce del suo popolo". Questo, insieme a un commento ambiguo sugli attentati dell'IRA durante una discussione con alcuni studenti, fa sì che Adham non ottenga la promozione. La crisi professionale si somma a quella emotiva; dopo la scoperta della morte del fratello

27 Mansour, *The Hour of Feeling*, cit., p. 17.

nei massacri dei campi profughi di Sabra e Shatila, il sogno londinese si trasforma in incubo di radicamento e solitudine.

Mentre *The Hour of Feeling* e *The Vagrant* costituiscono una riflessione amara sull'intellettuale palestinese in esilio (in cui non mancano echi delle riflessioni di Edward Said), *Urge for Going*, ambientato nel 2003, racconta l'altra possibile vita di Adham. Qui la protagonista è Jamila, che vive col fratello Jul (ex studente di medicina che ha subito un danno cerebrale dopo uno scontro con un soldato libanese), i genitori Adham e Abir e gli zii Hamzi e Ghassam in un campo profughi nel sud del Libano, in quel limbo che non permette loro di diventare cittadini libanesi e dunque di lavorare, ma nemmeno di fare ritorno in Palestina. Jamila vuole essere promossa con buoni voti all'esame di maturità per andare a studiare all'estero, seguendo le orme del padre, che trentasei anni prima aveva avuto questa opportunità e che allo scoppio della guerra aveva deciso di tornare. Davanti alle difficoltà incontrate dalla figlia, Adham è restio ad aiutarla; sarà Abir a permetterle di ottenere i documenti necessari per studiare a Damasco. A differenza del padre, spinto a tornare dalla speranza di una liberazione della Palestina, Jamila non riesce a immaginare il suo futuro nella terra di origine – una disillusione fondata, come lascia intuire la chiusura della *pièce*, con Jul e Jamila che recitano dati e statistiche sui rifugiati palestinesi. Anche la partenza di Jamila per Damasco, tuttavia, si tinge indirettamente di tinte cupe, considerando che l'opera è stata scritta nel 2012, l'anno dell'inizio della Guerra Civile siriana.

The Vagrant Trilogy costituisce una sintesi potente sulla questione palestinese e la diaspora, anche grazie all'espedito delle due diverse vite – elemento strutturale che rimarca non solo il dramma della scelta, ma che, mettendo in sequenza e dunque in dialogo i due possibili scenari, evidenzia come la guerra, l'altrove e il senso di perdita e smarrimento siano elementi sempre presenti nell'esperienza palestinese, sia essa l'esilio o il ritorno.

Come in *Sabra Falling*, anche in *The Vagrant Trilogy* il racconto del reale si intreccia con la componente metanarrativa, in cui la letteratura rappresenta sia l'alternativa, sia il riflesso della vita del protagonista. L'amore di Adham per la letteratura inglese rappresenta inizialmente un rifugio e una strada per allontanarsi dagli orrori del presente e della guerra, avvicinandosi al mondo del sapere a cui av-

verte di, e vuole, appartenere: "to have other scholars, people you respect, say, 'Yes, I've heard of you. I've read your work.' It's an imprimatur, you see."²⁸

Le affinità che Adham sente con il poeta – la lontananza da un luogo amato, che per Wordsworth è Tintern Abbey e per Adham è la Palestina, e la volontà, nella distanza, di custodire il luogo nella mente e nel cuore, sono però solo parziali: come nota Diya Abdo, a dividere poeta e studioso è proprio la libertà e la possibilità della scelta:²⁹ mentre Wordsworth può tornare sulle sponde del fiume Wye, Adham non può tornare sulle rive del Giordano.³⁰ Una differenza che Adham non vuole riconoscere, nemmeno quando un futuro collega gli chiede del paesaggio intorno a Gerusalemme e verso la costa, che l'inglese sogna di (e potrebbe) visitare, mentre ad Adham è precluso.³¹ Scegliere di custodire gli affetti nella mente e nel cuore significa per Adham anche abbandonare le persone care, come è evidente allo scoppio della guerra, quando Adham rifiuta di tornare dalla madre sostenendo come "I don't need to be with her, you see. It's here – Points to his head."³² Una volta intrapresa, da questa strada Adham non tornerà più indietro, come mostra poi *The Vagrant* nella scelta di non fare ritorno nemmeno per il funerale della madre – decisione che per Abir è prova del distacco emotivo e dell'egoismo di Adham.

Mentre Adham si indentifica con il poeta, i colleghi inglesi lo legano fin da subito a una delle figure apparentemente marginali in "Tintern Abbey", "the vagrant", il nomade, che secondo loro Adham dovrebbe comprendere, in quanto palestinese e rifugiato.³³ Il rifiuto iniziale da parte di Adham di leggere Wordsworth in ottica politica è anche il rifiuto dell'accettazione di quanto lo separa non solo dal poeta, ma anche dall'appartenenza piena a una comunità accademica che tanto agogna. Inoltre, voler far parte di quel mondo significa adottarne anche la prospettiva (colonialista ed elitaria), che lo porta a concludere, pensando alla propria comunità, "We're backwards! While we've been fighting over this and that scrap of desert, cry-

28 Ivi, p. 20.

29 Diya Abdo, "Conditional Texts, Conditional Lives: Mona Mansour's *The Vagrant Trilogy*", in Mona Mansour, *The Vagrant Trilogy*, cit., pp. 147-153.

30 Si vedano anche Baki e Najjar, cit., p. 155.

31 Mansour, *The Hour of Feeling*, cit., p. 31-32.

32 Ivi, 51.

33 Ivi, 38.

ing over the last assassination, they've been living with the great thoughts. We've wasted so much time"³⁴, concludendo: "we're not designed for success, we. Arabs. From Palestine. It's – we're good at packing up, and leaving places, and waiting"³⁵.

Il divario (e l'ostacolo) fra le aspirazioni di Adham e la sua piena appartenenza al mondo universitario inglese riguarda anche il suo ruolo e la sua possibilità di scelta: mentre il protagonista desidera non solo essere parte *di* quella tradizione, ma anche aver voce *su* quella tradizione (interpretando Wordsworth), l'accademia, che lo vuole voce del suo popolo, lo relega a elemento esotico che prova il liberalismo dell'istituzione, ma su cui di fatto quest'ultima iscrive il segno della differenza. Privandolo del diritto all'autodeterminazione, l'università mira a oggettivizzare tale alterità, depotenziandola e depoliticizzandola. Un processo evidente nel secondo ostacolo incontrato da Adham verso la promozione: il sospetto di simpatizzare per gli attentatori dell'IRA, che mostra come Adham rimanga imprigionato nelle categorie della differenza – qui quella di terrorista che sostiene altri terroristi. Il tentativo di Adham di fare parte di una tradizione eurocentrica non può che relegarlo inevitabilmente ai margini, nella prospettiva di Mansour: prima come studioso straniero che ha come strumenti "theories that took fifteen years to trickle down to us",³⁶ e poi confinato nel ruolo di *vagrant* e accettato fino a quando la sua alterità rimane circoscritta in ambito letterario e non diviene voce sociale e politica.

La vita di Adham può rispecchiarsi nell'opera di Wordsworth solo se l'esule accetta di essere oggetto e non soggetto di narrazione, e riconosce analogie e affinità con chi è ai margini, non solo per geografia, come indica il passaggio, negli studi di Adham, da "Tintern Abbey" a "The Ruined Cottage" con cui si chiude *The Hour of Feeling* e si apre *The Vagrant*. Componimento su "loss, war and landscape",³⁷ "The Ruined Cottage" inizia con l'incontro di Wordsworth con un nomade nei pressi di un cottage in rovina. Il nomade racconta la storia della famiglia che lì viveva: una donna con il marito e i due figli, i tre uomini uccisi in guerra in due stagioni diverse e la donna morta sola e in povertà. La critica Diya Abdo legge le due stagioni di guerra in Wordsworth come riferimenti alla *Nakba* e alla *Naksa*: la prima

34 Ivi, 42.

35 Ivi, 61.

36 Ivi, 42.

37 Mona Mansour, *The Vagrant*, in Mona Mansour, *The Vagrant Trilogy*, cit., p. 67.

divide Adham e la madre dal padre e dal fratello, che moriranno poi nel campo profughi (il fratello proprio negli attacchi del 1982 su cui *The Vagrant* si chiude); la seconda che conduce Adham all'esilio nel 1967 e la madre a morire sola a Ramallah – tutti e quattro vittime, in modi diversi, del conflitto.

Se l'infelicità sembrerebbe essere l'unico esito possibile nella trilogia, "in which all roads lead to pain",³⁸ l'infelicità data dalla solitudine o dalla mancanza di prospettive in cui Adham vive nel rimpianto della strada non presa nel campo profughi, va anche notato come Mansour declini questa infelicità al maschile, o meglio al maschile individuale. Non dissimile dall'Adamo americano a cui il nome rimanda, Adham è dall'inizio un individuo in fuga, ancora prima di partire per Londra, fin da quando scappa dalla festa in suo onore nel villaggio nativo che sta per lasciare; un uomo che crede nel nuovo inizio altrove e che vede nel ritorno una sconfitta.

Nonostante Adham rimanga il protagonista, *The Vagrant Trilogy* lascia emergere anche altri possibili percorsi, e diverse forme di incontro e dinamiche fra il qui e l'altrove, fra individuo, cultura e comunità. Il contraltare allo sguardo di Adham sul mondo europeo e sulla decisione di partire o restare che emerge già in *The Hour of Feeling* è quello della giovane moglie Abir, il cui percorso è per molti versi speculare a quello di Adham. Mentre quest'ultimo finisce per perdere sé stesso nella profonda crisi che segna la sua possibile vita londinese e nel rimpianto che caratterizza il ritorno, Abir sembra progressivamente raggiungere un equilibrio fra identità personale e identità sociale e fra diverse culture. Membro di una famiglia divisa, la cui madre già vive in America con un fratello, Abir arriva in Inghilterra senza sapere l'inglese, fatto salvo per il titolo di un film (e dell'omonima canzone) che adora, "To Sir With Love".³⁹ Abir è tuttavia già in grado di comunicare attraverso linguaggi diversi: con l'ex studentessa inglese di letteratura, scavalcando la barriera linguistica grazie alla curiosità e all'empatia, oltre che all'amore per Julie Christie; e soprattutto in arabo con un collega inglese di Adham che studia quella lingua. La capacità di Abir di invertire il senso, dall'inglese all'arabo e con esso le relazioni di potere della comunicazione, si prospetta in *The Vagrant* come una vera e

38 Peter Marks, "'The Vagrant Trilogy' is a Night of Revelation, a Glimpse of the Middle East we Rarely See", *Washington Post*, 12.6.2018.

39 Film del 1967 di James Clavell; l'omonima canzone è interpretata da Lulu, cantante di origini scozzesi.

propria professione, quella che sta per intraprendere come traduttrice di poesia araba in inglese.

A differenza di Adham che, come commenta Mansour, "is a character whose life is infused with a huge sense of ego, and the hope that his success in the world will help him transcend where he is from",⁴⁰ Abir mette al centro della propria vita i legami e gli affetti, come già il titolo della sua canzone preferita indica: seguendo Adham in Inghilterra, auspicando il ritorno allo scoppio della guerra, tenendo contatti con le famiglie nella scelta di Adham dell'esilio e fornendogli presenza e supporto emotivo anche dopo la separazione; e, nel caso del ritorno, divenendo agente del cambiamento per la figlia e centro e sostegno della famiglia, senza dunque dividerla, come invece fu per la madre di Adham. Senza nette contrapposizioni di genere dunque, il femminile sembra tuttavia rappresentare il contraltare della rescissione dei legami di cui il maschile si fa agente. L'importanza del femminile già emerge nei titoli delle parti che compongono la trilogia: a eccezione di *The Vagrant*, il maschile wordsworthiano che identificherà Adham, *The Hour of Feeling* è parte di un verso di un componimento che Wordsworth scrisse nello stesso anno per la sorella Dorothy, "To My Sister" (1798); mentre *Urge for Going* è una canzone del 1966 di Joni Mitchell. Se già le prime due parti della trilogia prefiguravano parabole inverse dei due generi, *Urge for Going* segna il passaggio definitivo dall'agency maschile a quella femminile. La figlia Jamila è per molti aspetti costruita come doppio di Adham, anche se, come nota Abdo, le due figure, più che antitetiche, sono da considerarsi in continuità, dal momento che, affinché Jamila nasca, è necessario che Adham ritorni. Come il padre, Jamila sogna di diventare una rispettata accademica; mispronuncia come il padre il titolo *Tithounus*⁴¹ e come il padre riesce a ottenere una borsa di studio per l'estero. La direzione di Jamila però va ben oltre quella del padre Adham. Nelle fantasie a cui dà voce, in un immaginario *talk show* a cui prende parte a Londra, Jamila diviene la voce (acclamata) che racconta la condizione palestinese, grazie anche ai successi accademici immaginati in Europa. Se, come dice il fratello Jul, "I will think of you when I look at the night sky. You are the direction I

40 Baki e Najjar, cit., p. 156

41 Mansour, *The Hour of Feeling*, cit., p. 30; Mona Mansour, *Urge for Going*, in Mona Mansour, *The Vagrant Trilogy*, cit., p. 114.

want to go"⁴², la strada di Jamila è (ancor più) verso ovest, e prende forma attraverso i tanti riferimenti culturali e materiali che costellano *Urge for Going*, dai cartonati pubblicitari in arabo della Schweppes e di *Matrix* usati per rinforzare i muri dell'abitazione, al *talk show* a cui i due ragazzi immaginano di prendere parte, fino alla puntata del programma preferito del fratello, *Baywatch*, in cui a essere salvato dai bagnini in costume rosso è addirittura (e significativamente) il presidente degli Stati Uniti. Una direzione, in Europa prima e forse oltreoceano poi, suggerita anche dalla colonna sonora, in cui gli echi della musica inglese fanno via via spazio a quelli americani: da "To Sir With Love", il titolo della canzone amata da Abir, e "Don't Sleep in the Subway" di Petula Clark,⁴³ a "Night in the City" e "Urge for Going" di Joni Mitchell, con cui cala il sipario della trilogia.

La permeabilità e l'impermeabilità dei confini, geografici e culturali, l'impossibilità di tenere separati passato e presente, qui e altrove, le responsabilità delle decisioni e delle loro conseguenze non riguardano solamente la vicenda di Adham, Abir e Jamila, ma nelle intenzioni della drammaturga interrogano anche il contesto in cui l'opera viene messa in scena e gli Stati Uniti in particolare. Pensando alle storie di guerra portate sulla scena americana, Mansour commenta come "there's an erasure involved, an avoidance [...] to anything that implicates us as Americans. It's like we want to experience the *resilience* in those stories, and sometimes the torture / war porn of them, without seeing that there's any connection to us here. And that leaves us off the hook. We're not implicated. Great theater should move us and implicate us at the same time".⁴⁴ Così, sebbene i recensori abbiano suggerito come sia stata probabilmente la mancanza di una esplicita politicizzazione ad aver reso la trilogia più appetibile per un pubblico statunitense⁴⁵ (tanto da restare in scena per cinque settimane al Public Theatre al suo debutto nella versione integrale di quasi quattro ore), anche qui la politica, sia essa militare, culturale, accademica, è direttamente chiamata in causa, vicino o lontano dai campi profughi e dal luogo del conflitto.

42 Mansour, *Urge for Going*, cit., p. 143.

43 Mansour, *The Hour of Feeling*, cit., p. 29.

44 Baki, Najjar, "'Great theater should move us and implicate us at the same time': An Interview with Mona Mansour by Hala Baki and Michael Malek Najjar", in Mona Mansour, *The Vagrant Trilogies*, cit., pp. 154-7, qui p. 155.

45 Baki, Najjar, "Introduction", cit., p. 2.

Palestina-Stati Uniti e ritorno / o partenza

Anche se non presenti direttamente sulla scena, echi dell'America sono già disseminati nelle opere finora prese in esame sotto forma di *hard* e *soft power*: risuonano in *Sabra Falling* nelle parole di Delia che rievoca l'invasione, quelle "endless columns of armour, with their one hundred forty thousand feet and their seven hundred thousand toes on the ground they marched northward supported from the skies by the best fire Washington could provide. To disappear us";⁴⁶ echeggiano nelle parole del generale israeliano, che giustifica il massacro dei palestinesi come unico modo "to protect us, to protect democracy",⁴⁷ così come sono suggeriti nei sogni dell'altrove in *Urge for Going*, dai programmi televisivi preferiti, dalle fantasie di Jul e Jamila e dalla colonna sonora stessa.

Fino a qui evocati come presenza militare o come altrove che prende forma attraverso la cultura materiale e i media, gli Stati Uniti si materializzano sul palcoscenico anche come emigrati che nei territori fanno ritorno dopo avere scelto una vita altrove e si trovano a confrontarsi con la strada non presa. Come già *The Vagrant Trilogy*, anche *Food and Fadwa* (2012) di Lameece Issaq e Jacob Kader mette in scena le conseguenze della decisione se partire o restare: da un lato le vite di chi abita in Cisgiordania, dall'altro chi ha abbracciato la vita oltreoceano; nel mezzo chi sta per scegliere fra i due mondi. L'opera, fra le più celebri sul conflitto (non da ultimo per la varietà di toni e il suo umorismo, "part cynicism, part absurdism, and mostly anger")⁴⁸ e fra le più rappresentate nel circuito Off-Broadway, è ambientata nella cucina della famiglia Faranesh, a Betlemme, durante un copri-fuoco non annunciato e la mancanza di elettricità e di acqua. La protagonista del titolo, Fadwa, che ha deciso di restare e non seguire il fidanzato oltreoceano per continuare a prendersi cura del padre malato, ha come passione la cucina e il cibo, che rappresentano il collante fra la donna, la famiglia e la terra. Fadwa racconta di come la nonna abbia partorito il padre sotto un ulivo secolare durante il periodo del raccolto, e come lo abbia lì allattato per quaranta giorni perché il neonato urlava appena veniva allontanato da quelle fronde. Sarà

46 Ishmail Khalidi, *Sabra Falling*, cit., p. 251.

47 Ivi, p. 253.

48 Michael Malek Najjar, *Middle Eastern American Theatre. Communities, Cultures, and Artists*, Methuen, London 2021, p. 140.

proprio l'esproprio e la distruzione di quell'uliveto a portare l'uomo alla demenza. L'unica evasione di Fadwa dalle difficoltà quotidiane è attraverso l'immaginazione: mentre cucina fantastica di condurre uno show televisivo, nel quale spiega la preparazione di una serie di piatti arabi, dal *baba ghanoush* al *tabulé*, condendola di aneddoti e ironia. Quando si alza il sipario Fadwa sta cucinando per gli ospiti in arrivo dagli Stati Uniti – la cugina palestinese-americana Hayat e Youssif, l'ex fidanzato di Fadwa (e, come Fadwa scoprirà, ora fidanzato con Hayat), invitati al matrimonio della sorella di Fadwa. Hayat ha fatto fortuna a New York aprendo un ristorante, scrivendo libri di ricette in cui rivisita la tradizione culinaria palestinese per creare una cucina "fusion", che Fadwa trova offensiva. La contrapposizione fra le due donne, per geografia, cultura gastronomica (e poi per amore) riguarda anche come curare il padre di Fadwa: Hayat vorrebbe portare lo zio a New York, dove avrebbe le migliori cure possibili, mentre per Fadwa il trasferimento del padre sarebbe uno sradicamento, simile a quello di un ulivo dalla terra. I dieci giorni di convivenza forzata a causa del coprifuoco costringono tutti a confrontarsi con le difficoltà del vivere sotto scacco costante delle forze israeliane, e con una violenza che passa anche attraverso le privazioni. La mancanza di cibo e la sparizione dello sposo, impossibilitato a tornare a casa, rischiano di far saltare il matrimonio, salvato grazie all'inventiva di Fadwa e all'aiuto dei vicini. Riconciliazioni e separazioni si intrecciano nel finale: il padre Baba si allontana da casa per andare a morire sotto un ulivo; i neosposi seguono Youssif e Hayat a New York per aprire un ristorante insieme, mentre Fadwa resta in Palestina con la zia e piccoli alberelli di ulivo che planterà in giardino, in ricordo del padre e come segno di una resistenza silenziosa ma tenace.

Food and Fadwa articola i legami fra cibo, cultura, terra, famiglia e individuo in chiave chiaramente politica: metafora centrale è quella dell'albero di ulivo, che rappresenta sia la famiglia Faranesh, sia i palestinesi: la distruzione di questi alberi equivale alla distruzione della memoria, come per il padre, e dunque dell'identità, individuale e collettiva, per fare spazio a una presenza, quella israeliana, ritenuta artificiale – e che non a caso prevede la sostituzione degli ulivi con coltivazioni non endemiche come le foreste di pini. L'ulivo è simbolo di pace; ha un cuore, come sottolinea Baba, e "what is a heart but the center of a man's compassion and capacity of love? A tree loves. It

has compassion for man. It gives us its breath so that we may live; teaches us to be rooted and steadfast and gives shelter to all who seek it".⁴⁹

Così come gli ulivi, anche l'olio e il cibo in generale vengono risemantizzati politicamente. Se i codici semiotici culinari sono da sempre radicati nella produzione artistica araba, come nota Hafez,⁵⁰ il cibo è cruciale nella costruzione di un retaggio culturale e di una identità nazionale⁵¹. Il culinario è politico, come sottolinea Nesrin Yavaş:

Preservation and sustainability of Palestinian food culture is inextricably related to the Palestinian claims to land and sovereignty; food heritagization in the context of Palestine/Israel conflict entails multi-level, bottom-up, anti-colonial, resistant practices conducted on a daily basis [...] safeguarding Palestinian traditional food culture in a settler-colonial context cannot be separated from other issues surrounding food: food and livelihood security, agriculture, and biodiversity that are intimately bounded up with the Zionist settler-colonial ideology which has ever since the Nakba [...] targeted to sever Palestinian ties to the land to create a people without a land and a history.⁵²

La richiesta di riconoscimento della tradizione culinaria palestinese costituisce una forma di rivendicazione politica, in quanto atto performativo di una identità nazionale che si oppone ai tentativi di appropriazione israeliani.⁵³ Oltre che all'asservimento per scopi commerciali rappresentato da Hayat, la cucina di Fatwa è così anche luogo di resistenza all'occupazione stessa e alle sue privazioni di elettricità, acqua e, a causa dei lunghi coprifuochi, anche di cibo. Una resistenza sottolineata dal racconto di Fadwa delle origini dei vari piatti, molti dei quali ora alla base della "cucina israeliana". Su tutti il *baba ghanoush*, lo "spoiled old daddy", simbolo dell'amore filiale, come spiega Fadwa, un piatto preparato perché un vecchio padre senza denti non si accontentava di mangiare melanzane arrostiti e voleva "zest-life, in his

49 Lameece Issaq, Jacob Kader, *Food and Fadwa*, in Michael Malek Najjar, a cura di, *Four Arab-American Plays. Works by Leila Buck, Jamil Khoury, Yssek El Guindi, and Lameece Issaq & Jacob Kader*, McFarland, Jefferson 2014, pp. 139-187, qui p. 182.

50 Sabry Hafez, "Food as a Semiotic Code in Arabic Literature", in Sami Zubaida e Richard Tapper, a cura di, *A Taste of Thyme. Culinary Cultures in the Middle East*, Tauris, London 2000, pp. 257-280.

51 Michaela DeSoucey, cit. in Hafez.

52 Nesrin Yavaş, "Safeguarding Traditional Palestinian Food Culture: The Case of the Arab American Play *Food and Fadwa*", *Milli Folklor*, 17, 135 (2022), pp. 148-159, qui p. 150.

53 Ivi, pp. 153-4.

food! And so began the culinary wizardry. A touch of tahini . . . zesty lemon, a clove of garlic” e “the most important ingredient in an Arab kitchen. Zeit Zaytoun. Oil of Olives. Extra virgin”.⁵⁴

Questa rivendicazione si trasforma anche in resistenza concreta, come è evidente nell’immaginaria quinta puntata del programma di Fadwa dedicata al razionamento che la famiglia deve affrontare, “How to cook when facing starvation due to military incursion: A three step guide”.⁵⁵ Attraverso le scorte, la presentazione elaborata dei piatti e l’uso parsimonioso delle materie prime Fadwa mette a frutto tutta l’inventiva di cui dispone per sfamare famiglia e ospiti contro la strategia di privazione israeliana. La decisione di Fadwa di sacrificare prima i piatti preparati per il matrimonio per motivi di deperibilità e l’esortazione di Yussif, al decimo giorno di coprifuoco, di nutrirsi con il poco olio di oliva rimasto in dispensa rendono chiari come il cibo venga trasformato da elemento di festa a arma di difesa nel conflitto.⁵⁶ La sovrapposizione fra cibo e nazione è così viscerale che la Palestina stessa e le assurde imposizioni che la regolano è paragonata alla tavola imbandita davanti a cui i personaggi sono seduti, con l’hummus come Area A, il riso come Area B, i tovaiglioli la C (non a caso l’unico elemento non naturale), e poi il sale, ovunque come i checkpoint; una tavola che rappresenta tutto il territorio fuorché Gaza, poiché Gaza è “a different menu”.⁵⁷

La cucina è politica anche rispetto all’altra nazione che compare sulla scena, gli Stati Uniti. Evidente è la contrapposizione fra Fadwa e Hayat in termini di tradizione / innovazione, tanto che se per Hayat quello che Fadwa prepara, e che Yussif adora, è “the same old boring shit”,⁵⁸ agli occhi della protagonista la cugina è come la sua filosofia di cucina, “a self-absorbed toxic agent designed to choke, irritate and manipulate [...] good for spoiling any and all joyful moments of merriment from birthdays to anniversaries”.⁵⁹ Ciò che rende Hayat invisibile agli occhi di Fadwa è la volontà di asservire la tradizione al successo individuale, agli antipodi del cibo come espressione di re-

54 Issaq e Kader, *Food and Fadwa*, cit., p. 143.

55 Ivi, p. 166.

56 Come nota Yavaş, l’olio di Tayta “provides a medium for a transitive reciprocity amongst Palestinians that regenerates nationhood fused with its land, its food and past and future generations.” Yavaş, “Safeguarding”, cit., pp.148-59, qui p. 153.

57 Issaq e Kader, *Food and Fadwa*, cit., p. 162.

58 Ivi, p. 174.

59 Ivi, p. 164.

lazioni affettive che Fadwa rappresenta, e che Hayat rescinde o sacrifica: si limita a sentire per telefono la madre, che pure abita a New York, meno di quanto la sentano i parenti rimasti a Betlemme, dove Hayat non torna da almeno un decennio, e contribuisce alla fine del legame fra Fadwa e Yussif che, partito con l'intento di tornare, resta negli Stati Uniti proprio con l'aiuto di Hayat. Per questo, nonostante la madre palestinese, quella di Hayat si configura come una vera e propria appropriazione culturale, resa esplicita dalla scelta di usare il cognome della madre invece che quello del padre perché "better for PR [...] I mean, Johnson? Chef Hayat Johnson? I don't think so!"⁶⁰

All'appropriazione di Hayat si affianca, e in parte contrappone, l'appropriazione e reinvenzione dell'immaginario statunitense e delle sue forme da parte di chi ha deciso di restare. Una prima contaminazione è evidente nell'appuntamento settimanale irrinunciabile per la zia di Fadwa, *Arab Idol*, basato sull'originale format americano e sulla medesima promessa di fama e successo (ma riplasmato dalle complesse dinamiche politiche medio-orientali), che tuttavia vede la donna come passivo spettatore. Diverso è il caso di Fadwa e dello show televisivo da lei immaginato, di cui è protagonista e agente e da cui si rivolge al suo sempre immaginario pubblico, che nella realtà si traduce in quello statunitense a cui l'attrice si rivolge dal palcoscenico. Fadwa si appropria di quel linguaggio e di quei modelli, che divengono l'involucro attraverso cui veicolare oltreoceano la propria storia così come la propria cultura e i propri valori, su tutti il *sumūd*, ovvero la perseveranza e resilienza in condizioni quasi estreme, come quasi estrema è per Fadwa la decisione di restare. Come dice nell'ultima immaginaria puntata dello show a chiusura della *pièce*, mentre pianta nella terra gli alberelli di ulivo, "say goodbye with grace, and then, begin again":⁶¹ un nuovo inizio reimmaginato non seguendo gli altri personaggi oltreoceano, ma nel luogo che è sempre stato, e si vuole che resti, casa.

Conclusioni

La drammaturgia arabo-americana che guarda alla questione palestinese si configura come un dialogo fra elementi e tensioni apparente-

60 Ivi, p. 156.

61 Ivi, p. 185.

mente opposte: rivendicare una legittimità identitaria dunque politica palestinese e al contempo mostrare le contiguità e, per alcuni versi, anche l'interscambiabilità, dei due gruppi opposti nel conflitto, nel più ampio scenario dei disegni imperialistici. Nell'articolare ed esplorare la frattura, i drammaturghi palestinesi-americani mettono in dialogo lo spazio del conflitto con le sue ramificazioni ed effetti che innervano geografie transnazionali, attraverso l'esperienza di esuli e rifugiati, delineando i limiti del sogno dell'altrove e suggerendo al contempo le relazioni con altri scenari di occupazione e violenza.

La contrapposizione politica e militare si traduce così sul palcoscenico in identità al bivio: al bivio di una appartenenza non scelta, ma scritta da altri, come in *Sabra Falling* e *Returning to Haifa*; o al bivio fra partire e restare, come in *The Vagrant Trilogy* e *Food and Fadwa*, e le conseguenze della scelta. Sia la drammatizzazione del radicamento, sia quella dello sradicamento dei soggetti diasporici implicano forme diverse di elaborazione del trauma ma rappresentano entrambe atti di rivendicazione di una tradizione e una appartenenza politica negata, nella consapevolezza che "Palestine must exist primarily as a site of reconstructed memories of people killed, village razed, and memory reclaimed."⁶²

Sul palcoscenico arabo-americano questa rivendicazione passa attraverso l'umanizzazione di soggetti che sovente rimangono, a livello mediatico, numeri. Come nota Najjar,

These plays are mostly an attempt by these playwrights to re-humanize the Arab/Israeli other, despite containing characters who sometimes act out of their worst, rather than their best, instincts and intentions. These conflict plays offer audiences a glimpse into a world as it might be, rather than the world as it is. In play after play there are characters dealing with the vestiges of wars waged by those who have little concern for the civilians caught in the crossfire.⁶³

Oltre che con il reinscrivere la Palestina sulla mappa geografica e dunque chiederne il riconoscimento, la resistenza che queste opere mettono in scena si articola attraverso la ri-umanizzazione di soggetti sovente deumanizzati dai media e dalla retorica politica e militare. Il

62 Michael Malek Najjar, "Recreating Palestine. Arab American Drama and Transnational Exilic Loss", *Revue française d'études américaines*, 170, 1 (2022), pp. 69-82, qui p. 77.

63 Najjar, *Middle Eastern American Theatre*, cit., p. 150.

riconoscimento della loro “grievability”, per citare Judith Butler, costituisce tuttavia solo il primo passo: come sostiene la drammaturga Heather Raffo parlando di un altro conflitto medio-orientale, quello iracheno, e delle sue vittime, “it’s not a question of *creating empathy*, but of *creating value*. Empathy is to feel like the other, but it does not necessarily mean that you see the other as equal.”⁶⁴ Se, come sostiene Najjar, “these are works of deep empathy and understanding, not propagandistic plays that support one side or the other. Of course, they all have a definite political point of view but, overall, they are promoting peace and not a continual war”,⁶⁵ questo immaginare la pace si fonda sul *valore* dell’uguaglianza, sentito e agito sul palcoscenico, con i diritti, umani e politici, che porta con sé.

Così come nel teatro palestinese, anche in quello palestinese-americano fondamentale in tal senso è il riconoscimento del potenziale sovversivo e rigenerativo del teatro. L’“intense experiences of utopian performatives”⁶⁶ si manifesta non solo nelle comunità temporanee che il teatro forma e trasforma in spazio di discorso pubblico; il teatro e più in generale l’arte come strumento divengono in queste *pièces*, pervase di metatestualità e metanarratività, lo strumento consapevole usato dai protagonisti per vestire i panni dell’altro e di conseguenza per immaginare un mondo altro – in cui, per riprendere le parole di Mansour, la possibilità di vivere nella propria terra “is [not] a luxury.”⁶⁷

Cinzia Schiavini insegna Letteratura americana all’Università Statale di Milano. Si è occupata di *travel writing* (*Strade D’America. La narrativa di viaggio statunitense contemporanea*, 2011), di letteratura dell’Ottocento (Herman Melville, Mark Twain), di romanzo transnazionale post 9/11 (Mohsin Hamid, H.D. Naqvi, Amy Waldman, Joseph O’Neill) e di teatro arabo-americano contemporaneo (Yussef El Guindi, Heather Raffo, Betty Shamieh, Leila Buck). Fa parte della Redazione di *Ácoma*.

64 Intervista di chi scrive con l’autrice, New York 22 marzo 2024.

65 Najjar, *Middle Eastern American Theatre*, cit., p. 150.

66 Jill Dolan, *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005, p. 10.

67 Mansour, *The Vagrant*, cit., p. 79.