





**IL MITO**  
Voci dal presente

*Collana diretta da*  
Filippomaria Pontani, Anna Santoni

*Comitato scientifico*  
Alessandro Grilli, Sotera Fornaro, Ida Merello, Flavio Gregori,  
Martina Treu, Christos Bintoudis

Wajdi Mouawad

Il sole e la morte  
non si possono guardare in faccia

*traduzione e cura di*  
Filippomaria Pontani

*visualizza la scheda del libro sul sito [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)*



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*Questo volume è stato realizzato con il contributo del  
Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università Ca' Foscari Venezia*

*Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* © 2008, Leméac éditeur, Montréal.  
Actes Sud, pour la France, la Belgique, la Suisse, le Luxembourg et les DOM-TOM  
© 2023, Edizioni ETS pour la traduction italienne pour l'Italie

© Copyright 2023  
Edizioni ETS  
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa  
info@edizioniets.com  
www.edizioniets.com

*Distribuzione*  
Messagerie Libri SPA  
Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

*Promozione*  
PDE PROMOZIONE SRL  
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884676577-2

## INTRODUZIONE

1. Quando nel 1961 il giovane Jack Lang, futuro ministro della cultura di Francia, mise in scena i *Sette contro Tebe* di Eschilo nel piccolo villaggio di Rachana, dietro suggerimento dei leggendari fratelli scultori Basbous, la cultura libanese viveva la sua scintillante ed effimera Età dell'Oro: il *Cénacle Libanais*, la cantante Fayrouz, la rivista poetica *Shi'r* di Adonis, e un panorama artistico all'avanguardia che faceva di Beirut il faro del Medio Oriente. Lang non poteva forse immaginare che di lì a 7 anni, pochi chilometri più a sud, sarebbe nato un uomo destinato a frequentare, amare e reinventare la tragedia greca antica sui palcoscenici di mezzo mondo.

Come molti Libanesi, Wajdi Mouawad (Deir-el-Qamar 1968) dovette fuggire a soli 10 anni dalla sua patria in seguito allo scoppio della guerra civile destinata a martoriare il Paese per lungo tempo (1975-1990): dopo un breve periodo a Parigi, nel 1983 la famiglia (cristiana) lo portò in Québec dove, da giovane e geniale *déraciné*, maturò la sua ambizione di attore e autore teatrale, fondando a Montréal il Théâtre Ô parleur, poi nel 2000 il Théâtre de Quat'Sous. Giunto alla fama con la tetralogia *Le sang des promesses* ("Il sangue delle promesse": sono i quattro drammi *Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*, prodotti in varie tappe dal 1999 al 2009), alla metà degli anni Zero tornò in Francia dove realizzò altri drammi importanti (*Seuls* nel 2008; *Temps* nel 2011; dal 2015 al 2022, tra gli altri, *Soeurs*, *Tous des oiseaux*, e *Mère*), esibendosi anche come attore e regista di numerose opere altrui, nonché come romanziera (*Il volto ritrovato*, 2002; *Anima*, 2012: entrambi editi in italiano da Fazi), e come indefesso agitatore di progetti culturali per i giovani<sup>1</sup>. Fu così che a soli 34 anni venne nominato Cavaliere dell'Ordine Nazionale di Arti e Lettere: nel 2016 fu chiamato dall'allora Presidente della Repubblica François Hollande a dirigere il prestigioso Théâtre de la Colline, cui ha saputo imprimere una vera svolta, ponendosi sempre anzitutto – sin dal manifesto – il problema del pubblico: a chi parla il teatro contemporaneo? come può evitare di rimanere patrimonio di pochi *intellos* e farsi ascoltare da coloro che vorrebbe "salvare"?

Negli intervalli di questa sedula attività creativa, Wajdi Mouawad ha dichiarato più volte di voler "morire sulle spiagge di Sofocle"<sup>2</sup>, sentendosi preda di un "tropicisme", di uno stile espressivo più greco che non persiano o arabo (mondi, questi due ultimi, che pure sente come propri)<sup>3</sup>. Egli ha poi insinuato che "blu" e "azraq"

<sup>1</sup> Un buon *précis* biografico in Valenti 2019.

<sup>2</sup> Rubira 2014.

<sup>3</sup> Diaz-Mouawad 2017, 77.

siano colori simili ma non identici, perché sulle diverse sponde del Mediterraneo “l’occhio ha un sanguinamento più bruciante, la lingua crea una diversa pigmentazione delle cose”<sup>4</sup>. In questa mistica del “vedere” e della “luce”, che tanta parte ha nel testo che qui si presenta, proprio Sofocle – il Sofocle caro anche al vate di Palestina Mahmoud Darwish, in quella sorta di testamento che è *Nous choisisons Sophocle* (1992) – rimane l’autore prediletto: poeta dell’accecamento e della cecità, egli evita sia l’implacabile rigore di Eschilo sia il sostanziale cinismo di Euripide, offrendosi allo spettatore come “uno che aiuta gli uomini senza dimenticare la potenza degli dèi”<sup>5</sup>. Perché “Sofocle dubita, perché dice che siamo dinanzi a un mondo complicato, perché in lui tutti i personaggi si misurano con la rivelazione della loro essenza, che ciò cavi loro gli occhi o li induca a uccidere il proprio figlio”<sup>6</sup>.

Da questa predilezione discende nel 2011-2013 la laboriosa e ambiziosa messa in scena di un “Tutto Sofocle” tradotto dal grecista e amico Robert Davreu (dedicario della *pièce* che qui si presenta) e articolato in tre diverse unità sceniche: *Delle donne* (con *Trachinie*, *Elettra*, *Antigone*); *Degli eroi* (con *Aiace* ed *Edipo Re*); e poi nel 2016, dopo la scomparsa di Davreu, *Dei morti* (con *Infiemmazione del verbo vivere* e *Le lacrime di Edipo*, tratti rispettivamente da *Filottete* ed *Edipo a Colono*, e di fattura alquanto diversa). A dispetto delle attese e del dispendio di mezzi (in particolare nella musica e nella strutturazione dei cori: suscitò polemiche, tra l’altro, l’inclusione come musicista del reprobato Bertrand Cantat), l’impresa non ha fortuna né di critica né di pubblico. Non era evidentemente la “riscrittura” o la semplice messa in scena la forma più congeniale all’autore: d’altra parte non è mai stata nelle sue corde l’idea di diventare un “nuovo Anouilh”, magari proteso ad “avvicinare” il dramma antico a noi; né egli ha mai inteso integrare la pattuglia di autori medio-orientali che ancorano le vicende del mito nelle realtà a loro contemporanee<sup>7</sup>.

Vertice dell’impresa sofoclea, per quanto irrisolta, fu forse solo la riscrittura postmoderna dal titolo *Le lacrime di Edipo*, nata dopo un viaggio nella Grecia della crisi e di Alexis Tsipras tra ottobre 2014 e aprile 2015: un tentativo, squisitamente politico, di acclimatare la saga tebana nell’Atene contemporanea<sup>8</sup>. È infatti il mitico Corifeo, in strofe ad alto contenuto lirico, a dare a Edipo e Antigone, esuli da Tebe verso l’Attica, l’annuncio della morte del dimostrante quindicenne Alexis Grigoròpulos nel centro di Atene per mano di un poliziotto. Una morte ahimè reale (risale agli scontri di Exàrchia del dicembre 2008, e segnò come pochi altri

<sup>4</sup> Mouawad-Davreu 2011, 20, dove si aggiunge anche che il mondo dei Greci ha risonanze simili a quelle mediorientali perché è “ancorato nell’infanzia e nel sole del Mediterraneo”. Si veda anche il giudizio di V. Baudriller in Mouawad – Archambault – Baudriller – de Baecque 2009, 88: “Alla confluenza di un Oriente in cui i racconti e le storie sono il pane quotidiano della cultura collettiva e di un Occidente mediterraneo in cui le leggende sono diventate miti vivi ed effettivi, lui [WM] divora e reinventa quelle influenze”.

<sup>5</sup> Diaz-Mouawad 2017, 76.

<sup>6</sup> W. Mouawad, in Mouawad – Archambault – Baudriller – de Baecque 2009, 40-41. Cfr. Pangburn 2016, 18-20.

<sup>7</sup> Cfr. Decreus-Kolk 2004; Etman 2008; Rodighiero 2012, 377 con ulteriore bibliografia.

<sup>8</sup> Mouawad 2016.

eventi la coscienza della Grecia contemporanea: lo indica tuttora il memoriale in odòs Tsavella), più volte sovrapposta nella *pièce* a quella di Laio, e pianta infine (ecco le “lacrime” del titolo) da un Edipo che riconosce negli adolescenti innocenti e arrabbiati l’unica speranza di arginare la stupida violenza degli adulti – i padri che “vogliono assolutamente sacrificare i loro figli”<sup>9</sup> “andrebbero sventrati e i loro corpi lasciati marcire al sole” perché “hanno ucciso le visioni della nostra gioventù, dei nostri miracoli più cari”<sup>10</sup>. Quegli adolescenti invece si distinguono per la genuinità, la sorpresa, la ribellione capace di sottrarsi al cinismo dei media e della società: “diventare un barbaro; sapere, a volte, non indossare i guanti bianchi, non essere concilianti; per restare in questo essenziale stupore”<sup>11</sup>. Per Mouawad lo stupore è infatti l’unico antidoto contro l’accecamento che impedisce ai personaggi di Sofocle di distinguere tra ciò che sono e ciò che presumono di essere<sup>12</sup>; ed è lo stupore il vero obiettivo di un teatro che diventi – così il Corifeo ne *Le lacrime di Edipo* – “un rifugio per gli uomini, consacrato dagli uomini, dove si piange tutti assieme il dolore degli uomini”<sup>13</sup>.

Proprio per questa adesione “molecolare” e “sostanziale” a certi aspetti del teatro antico – prima ancora che non al dettato preciso delle sue storie – riesce più sottile, e più interessante, il modo in cui miti e mitemi sofoclei operano nell’autonoma scrittura drammatica di Mouawad, sin dai suoi esordi. La storia di Edipo, in particolare, è stata rilevata un po’ ovunque nel teatro dell’autore, di certo in *Littoral* (quadro 19: Amé che uccide il padre a un crocicchio senza riconoscerlo, inducendo *de facto* il suicidio della madre), in parte in *Tous des oiseaux* (il viaggio di Eitan alla ricerca delle sue radici porta alla scoperta di legami familiari insospettati e indirettamente alla morte del padre<sup>14</sup>), e anzitutto nella complessa trama del fortunatissimo *Incendies*, poi trasposto in film dal regista Denis Villeneuve<sup>15</sup>. *Incendies* è infatti una *pièce* interamente strutturata attorno alla ricerca di un padre che poi si rivelerà anche un fratello (l’incesto inconsapevole rientra qui tra gli orrori della guerra del Libano, che condiziona anche l’avvenire dei figli così venuti al mondo): non manca un guardiano di prigione che invece di abbandonare un bimbo (anzi, una coppia di neonati) alle acque del fiume, li affida a un pastore – rispunteranno col tempo<sup>16</sup>.

<sup>9</sup> *Forêts* (Mouawad 2006), quadro 19. Si confronti nella nostra *pièce* il quadro 1: “Perché dalla notte dei tempi / i padri si intestardiscono a versare il sangue dei figli”. Un andamento quasi “pasoliniano”, come si vedrà subito *infra*.

<sup>10</sup> *Littoral* (Mouawad 2009), quadro 25.

<sup>11</sup> *Coté* 2005, 24.

<sup>12</sup> Mouawad-Davreu 2011, 18: Sofocle racconta “la perdita e la caduta dell’incanto pur rimanendo inquadro nell’orizzonte della poesia”.

<sup>13</sup> Mouawad 2016, 17.

<sup>14</sup> Si veda il saggio di S. Diaz, “Postface”, in Mouawad 2018, 137-78, part. 151-54.

<sup>15</sup> Non si dimenticherà, visto che si menziona il cinema e il mondo libano-canadese, l’importanza dei drammi familiari “alla greca” in film del Québec come *Le invasioni barbariche* di Denys Arcand del 2003, o le più recenti e controverse prove del giovane Xavier Dolan.

<sup>16</sup> Sul mito di Edipo in Mouawad si vedano gli studi molto intelligenti e documentati di Rodighiero 2012 e (specialmente sulla trasposizione cinematografica di Villeneuve) 2018. Cfr. anche Chatton 2016 e l’ampia analisi di Davez Lebita 2016, spec. 188-194.

Siamo insomma dinanzi a un'intertestualità che va molto al di là della mera "riscrittura", e che riusa non tanto singoli testi ma piuttosto mitemi antichi con piena libertà di variazione e di ricombinazione, pur non arretrando a tratti, come accade per es. in *Littoral* (quadro 18), dinanzi alla citazione di interi brani dell'*Iliade*. Mouawad si tiene lontano da ogni pretesa teorica, e remoto anche da ogni "ricerca delle origini" intesa in chiave nazionalistica – penso in particolare al "mito fenicio" che il giovane e fragile Stato libanese ha cercato di proporre come eredità comune dietro cui cementare tutte le variegata e confliggenti etnie che lo compongono. Il dialogo dell'autore con il teatro antico sfocia così in "un'impresa di creazione indissolubilmente personale e collettiva, in particolare in un rapporto con i tragici greci simile a quello di questi ultimi con la mitologia, cioè un rapporto che è a un tempo di rispetto e di libertà, ma soprattutto un rapporto sensibile in cui l'esperienza vissuta conta ben più del punto di vista necessariamente riduttivo delle teorie"<sup>17</sup>.

2. Questo principio è un punto-chiave per capire *Il sole e la morte non si possono guardare in faccia* (2008), un testo finora largamente frainteso da una critica semplicistica o superficiale<sup>18</sup>, e invece disceso da un lungo lavoro di meditazione e ispirazione poetica ed erudita<sup>19</sup>. Più che un punto di partenza per la successiva scrittura drammatica (in particolare legata all'antico, ma non solo), questa *pièce* rappresenta il punto di arrivo di un'appropriazione sentita e vissuta. Come tale, essa si colloca al centro di un reticolo di percorsi (temi, mitemi, lessemi) che era già largamente operante nelle *pièces* anteriori (anzitutto quelle della tetralogia *Le sang des promesses*), e che solo una sistematica indagine a tappeto degli *Opera omnia* potrà un giorno svelare. Se in molte delle riscritture contemporanee del mito antico i drammaturghi scelgono di ingigantire un elemento a discapito degli altri, o più spesso di ricollocare la storia in un cronotopo diverso (una strada inizialmente esplorata e battuta anche in questo caso, come apprendiamo dalla prefazione al testo)<sup>20</sup>, l'autore franco-libanese decide invece – nelle parole del suo compagno di sogno e di ideazione Dominique Pitoiset – di "scrivere negli interstizi del mito"<sup>21</sup>: di farsi dunque egli stesso autonomo fruitore e rielaboratore del mito, al modo dei tragici antichi.

Nel riconsiderare l'insieme della saga tebana dal suo principio, Mouawad esplora infatti territori poco frequentati dal teatro antico conservato, ma anche dalle sue riprese moderne. Tra questi ne spiccano tre, corrispondenti alle tre parti dell'opera.

<sup>17</sup> Mouawad-Davreu 2017, 24.

<sup>18</sup> L'unica indagine consapevole, ancorché parzialmente compromessa dall'ipoteca metodologica rigidamente girardiana, è la sezione dedicata alla *pièce* nella ricca dissertazione di Evertz 2018 (155-195).

<sup>19</sup> In Diaz-Mouawad 2017 l'autore parla di "nove mesi" di scrittura e di prove con gli attori come tempo medio della propria creazione: ma nel nostro caso la gestazione della *pièce* è descritta con precisione dall'autore stesso nella breve prefazione.

<sup>20</sup> Per queste modalità di riscrittura, particolarmente in relazione al mito tebano, cfr. tra gli altri Paduano 1994 e 2008, Avezzù 2008, Condello 2009.

<sup>21</sup> Mouawad-Pitoiset 2008. Sull'importanza di Pitoiset si veda la prefazione dell'autore.



– La storia dell’eroe Cadmo, dal ratto della sorella Europa fino alla fondazione di Tebe, viene evocata nei primi versi dei prologhi di due tragedie antiche, quello delle *Fenicie* euripidee (dove assume valore di ἀρχὴ κακῶν, “principio dei mali”) e quello dell’*Edipo Re* di Sofocle; ma essa è nota nel dettaglio essenzialmente da fonti d’altra natura (Apollodoro, Igino, i mitografi: si vedano *infra* le note ai primi quadri della nostra *pièce*) e non è stata quasi mai ripresa in tempi moderni (un Cadmo “*Kulturbringer*” e “primo vero umano” appare nel *Kadmos* di Rudolf Pannwitz, del 1960<sup>22</sup>: ma è assai improbabile che Mouawad l’abbia letto).

– La vicenda del re tebano Laio, tra l’ospitalità tributatagli da Pelope (assai poco tematizzata in antico, e qui invece sfruttata a fondo), la passione omoerotica per il bambino Crisippo (non attestata prima di Euripide, e di nuovo nota soprattutto tramite canali mitografici anziché letterari), e la celebre morte al crocicchio delfico per mano del figlio, si pone a metà strada tra l’antefatto cadmeo e l’orroroso destino che grava sulla stirpe. Non è facile trovare opere moderne che abbiano Laio come protagonista *suo iure*, tranne due: da un lato il *Vorspiel* dal titolo *Laios* premesso da Walther Amelung ai suoi *Dramen des Sophokles* (Jena 1916), dove almeno la storia di Crisippo (pp. 10-14: si veda in particolare la maledizione levata contro il protagonista da Pelope che reca in braccio il figlio suicidatosi) è narrata in termini non troppo distanti da quelli del nostro quadro 15. D’altro canto – mi suggerisce Martina Treu – il dramma *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini (1966), che è dominato bensì da un’ossessione simil-erotica (quella del Padre per il Figlio) e dà risalto alla voce profetica iniziale dell’Ombra di Sofocle (che offre la rivelazione irrazionale della realtà rappresentata sulla scena “in tutta la sua insostenibile violenza”), da un coltello (donato dal Padre al Figlio e da questi a lui restituito), e dalla dinamica perversa per cui “i padri / vogliono far morire i figli (per questo li mandano / in guerra) mentre i figli vogliono uccidere i padri” (ci si chiede se Mouawad abbia conosciuto questo testo, cfr. *supra* nota 9). Tuttavia in Pasolini tutto assume una prospettiva assai distante da quella della nostra *pièce*, in quanto francamente psicanalitica, post-freudiana, e a tratti “biopolitica” nel senso così peculiare dell’autore.

– La stessa storia di Edipo, messa in scena nell’ultima sezione dell’opera, è privata di alcuni elementi salienti, anzitutto la dinamica del riconoscimento (pure così feconda, per esempio, nella trama di *Incendies*), ma in fondo anche tutta la vicenda dell’incesto, evocata in termini brutali dal dio Apollo nel quadro 18, ma mai concretamente approfondita anche grazie all’omissione del personaggio di Giocasta. La storia s’incentra qui su singoli momenti (il recupero di Edipo sul Citerone; la diceria sulla sua nascita; l’oracolo a Delfi; l’incontro con Laio; l’indovinello della Sfinge), che risultano per lo più secondari nel corso delle fonti tragiche principali, a cominciare dall’*Edipo Re* di Sofocle, e che sono accomunati dal fatto di non essere mai resi in forma drammatica nel teatro antico superstite. È dunque come se Mouawad, nel suo studio sui temi della rivelazione, dell’inevitabilità e della repen-

<sup>22</sup> Pannwitz 1960.

tinità del vero<sup>23</sup>, decidesse di lavorare per dare sostanza di conflitto scenico a *rheseis* e resoconti, stabilendo per sovrammarchato di fermare la storia di Edipo al suo arrivo a Tebe e all'enigma della Sfinge, dunque *de facto* proprio alle soglie dell'*Edipo Re*, delle cui riprese pure tutti i quadri sono costellati. Una decisa svolta rispetto alla gragnuola di riletture che hanno accompagnato il mito di Edipo da Seneca ai giorni nostri, nelle quali (particolarmente nel XX secolo, da Hofmannsthal a Gide ad Anouilh) la dimensione introspettiva, politico-sociale e poi psicanalitica hanno fatto invariabilmente la parte del leone<sup>24</sup>.

Nei campi così delimitati, il cui procedere desultorio ma coerente è favorito dalla medesima scrittura per quadri isolati che l'autore adotta in tanta parte della sua produzione, Mouawad inserisce una serie di varianti mitiche (genealogie, azioni, cronologie) che lo pongono a tutti gli effetti su un piede di parità rispetto agli autori del V secolo a.C. Le sue scelte di trama, minoritarie o affatto originali rispetto alle versioni *standard* di un Apollodoro o di un Ferecide di Atene (a loro volta tese a cristallizzare singole versioni letterarie, da Stesicoro a Euripide), non discendono da esigenze spettacolari o teatrali, bensì dalla lucida volontà di "tagliare" il mito per portarlo a dare sostanza poetica a temi ben precisi, non sempre espliciti o prominenti nelle fonti antiche<sup>25</sup>.

Così, l'insistenza sul mito del bambino Crisippo, sull'inconfessabile passione di Laio e sul suo tragico epilogo (quadri 13-15), sembra aprire uno squarcio sul dibattito contemporaneo in merito alla pederastia e alla pedofilia (un tema troppo spesso liquidato con imbarazzo o equivoco da chi ignora il peso dell'*amour grec* sulla coscienza culturale europea a partire dal XVIII secolo). La singolare riscrittura della "scelta" di Armonia per Cadmo (quadro 7) può perfino adombrare il tema dei matrimoni combinati (ancora attuale nel mondo islamico, ma declinato qui con un occhio alla triangolazione in senso girardiano<sup>26</sup>). Ma altre opzioni drammatiche vanno a toccare corde più essenziali. Anzitutto, nella versione di Mouawad i tre protagonisti (Cadmo, Laio, Edipo) sono o divengono tutti variamente orfani (così anche Crisippo, la cui madre Axioche viene fatta morire di parto – una dinamica che si ritrova per es. anche in *Littoral*, quadro 16): nell'assenza programmatica di figure materne (l'unica è, qui nel quadro 13, Ippodamia, la quale peraltro assolve pienamente il ruolo di matrigna incattivita), i padri scontano errori o comportamenti censurabili, come l'assertiva severità di Agenore, il corrivo orgoglio di Pelope, l'indomabile lascivia di Laio (a tacere, ovviamente, di Edipo stesso).

D'altro canto i tre protagonisti (Cadmo, Laio, Edipo) sono anche tutti esuli, separati violentemente dalla patria e dalla famiglia, e condannati a vagare come stranieri: s'inventeranno letteralmente una nuova città (così Cadmo a Tebe, adattando

<sup>23</sup> "Non è la verità che cava gli occhi a Edipo, ma la velocità con cui la riceve" (Mouawad 2018, quadro 18).

<sup>24</sup> Si veda sopra la bibliografia citata alla nota 20.

<sup>25</sup> E sono scelte, si badi, che vengono portate avanti anche a costo di creare smagliature narrative, come nel caso delle nozze di Cadmo a Tebe con una donna di Samotraccia (si veda la nota 14 al quadro 8).

<sup>26</sup> Evertz 2018, 184-186.

le sette porte ai sette colori dell'arcobaleno al termine del pellegrinaggio divinamente ispirato) o si faranno accettare da estranei per malposto senso di pietà (così il "naufrago" Laio *chez* Pelope)<sup>27</sup>. Il tutto a valle di oracoli incomprensibili, di enigmi (il caso di Edipo), o più spesso di conflitti intestini venati di xenofobia – si veda anzitutto nel quadro 8 Cadmo che concettualizza il tema dell'alterità, mostrando i benefici della tolleranza e della collaborazione tra le etnie. Ecco dunque comparire massicciamente nella *pièce* il tema dello straniero, del rifugiato, che si colora naturalmente di risonanze speciali in un'età come la nostra, così ricca di migrazioni non solo nel Mediterraneo che qui fa da costante cornice<sup>28</sup>.

3. Ma, fra tutti, il tema che sta più a cuore a Mouawad è chiaramente quello bellico, che s'innesta ovunque ve ne sia il minimo spazio, il più piccolo interstizio. Un atto di guerra diventa già il ratto di Europa, non compiuto da un vezzoso torello bianco sullo sfondo di un paesaggio idillico, bensì portato a termine da uomini dalla testa di toro che sembrano un branco di Cretesi in cerca di vendetta, di razzia e di sangue (quadro 1)<sup>29</sup>. Violenta è poi la morte dei fratelli di Cadmo inviati da Agenore a cercare Europa con ogni mezzo, anche il più cruento (quadri 2-3: nel mito i fratelli di Cadmo si insediano invece comodamente in diverse regioni dell'Egeo). Violenta è la guerra civile contro gli autoctoni (forse s'intendono gli Sparti) che Cadmo si trova a combattere al suo arrivo in Beozia (quadro 8). Violenta (uccisioni, esili: ben poco di tutto ciò compare nella tradizione mitica) è l'usurpazione di Anfione e Zeto a Tebe ai danni di Lico (quadro 9). E parimenti violenta e nuova (compare in una variante attestata solo nel mitografo romano Igino) è la vera e propria guerra mossa da Pelope alla Tebe di Laio in nome del figlio Crisippo (quadri 14-15). È insomma sempre la guerra a muovere l'azione, a permeare di sé la storia degli uomini; ed è la guerra che lascia il Libano di Agenore e di Cadmo come una terra devastata in macerie – tutto l'opposto del mito glorioso dell'espansione della civiltà fenicia, caro a certi politici e a certi studiosi.

*Senhal* di ogni violenza è il coltello, oggetto talismanico e carismatico ben noto a Mouawad<sup>30</sup>, che passa di mano in mano da Atena a Cadmo fino a Edipo (ed è questa un'altra grande innovazione, perché l'omicidio di Laio nella tradizione avviene con un bastone): quella lama (quadri 6, 11, 13, 18, 19) segna e scandisce l'ineluttabile catena di omicidi che perseguita la stirpe tebana, così come d'altra parte la stirpe argiva (ma si veda già al quadro 5 l'ancora inerme Cadmo che metaforicamente "pianta un coltello nella trama della sua vita"). Da questo punto di

<sup>27</sup> Evertz 2018, 172-175.

<sup>28</sup> Leontaridou 2020: e si può sostenere che nell'Europa del 2008 il tema fosse ancor più sentito di quanto non sia oggi, complice una certa assuefazione alle tragedie del canale di Sicilia o dell'Egeo.

<sup>29</sup> Evertz 2018, 163 ravvisa in questa muta di assalitori la soppressione di ogni connotato umano.

<sup>30</sup> "La cosa più difficile non è piantare il coltello, ma estrarlo, perché i muscoli si contraggono e afferrano il coltello: i muscoli sanno che la vita è là; attorno al coltello", si legge in *Incendies* (Mouawad 2003, quadro 23): cfr. Lachaud 2015, 289-90.

vista acquisisce particolare spessore l'insistenza sul ratto di Crisippo, che è figlio di Pelope, e dunque fratello di Atreo e "zio" di Agamennone. L'empio e tragico sviamento di Laio, così come forse (se è corretta la mia interpretazione: cfr. la nota 19 al quadro 12) l'allusione al proditorio assassinio dell'auriga Mirtilo da parte di Pelope, è uno dei *traits d'union* destinati a collegare tra di loro sul piano narrativo e genealogico, all'altezza dei "peccati originali", le due saghe più sanguinose del mito ellenico, appunto quella tebana e quella argiva.

A un livello ancora più alto, l'obiettivo che la *pièce* pare proporsi in avvio è quello di gettar luce sulle dinamiche che inducono gli uomini a concepire insostenibili angosce e visioni notturne, a cercar riparo dall'ansia in idee o entità trascendenti (si sente qui, e anzitutto nel prologo, la lezione della filosofa spagnola María Zambrano), e poi a scontrarsi con il "muro scintillante della rivelazione"<sup>31</sup>. La rivelazione per la quale il male e la violenza non provengono da fuori, dall'alto o dall'esterno, bensì sorgono dagli uomini stessi, dai loro rapporti e dai loro conflitti; la rivelazione, insomma, per cui gli dèi sono morti, e il male è insito in noi<sup>32</sup>. Su questo principio – diametralmente opposto al rispetto per gli dèi e il loro volere nelle tragedie di Sofocle – si insiste qui continuamente, come mostra il ricorrere della massima "niente dèi, solo uomini" (quadri 1, 5, 6): è paradossalmente Atena stessa a proclamare questa verità nella sua profezia (quadro 6), ed è frutto di consapevole illusione il corteo divino invitato alle nozze di Cadmo e Armonia (quadro 8) – quelle nozze che nella tradizione mitica antica rappresentavano viceversa il primo e supremo punto d'incontro tra mortali e immortali.

L'unica divinità che davvero "ci guarda" continuamente è il Sangue, "il sangue delle sventure e delle profezie" (si veda di nuovo il prologo), il sangue che sigilla le promesse, quello che sgorga dalla guerra, dallo stupro, dal parto<sup>33</sup>: come afferma l'Antigone di María Zambrano, "tutta, tutta la storia è fatta col sangue, tutta la storia è di sangue, e le lacrime non si vedono"<sup>34</sup>; e in guerra proprio "di sangue umano ama pascersi Ares" (Eschilo, *Sette a Tebe* 244). Non è un caso che ad avere e ad annunciare questa rivelazione, che attiene all'irrecuperabile teratologia della natura umana (quella ribadita nel quadro 6 dalla stessa Atena quando osserva che "gli uomini vogliono sempre la felicità, / ma nella strada precisa che tentano di seguire / si insinua un errore / sempre lo stesso / e finiscono nel sangue"), sia l'ultimo dei tre protagonisti, perché "Cadmo sono gli uccelli, Laio sono i cavalli, Edipo è un mostro, l'uomo"<sup>35</sup>.

4. Se la rivelazione, lo scintillare del vero, è dunque un brillare di sangue e di violenza, s'intende meglio l'insistenza sul binomio sole-morte esibito sin dal titolo

<sup>31</sup> Vero antidoto alla "cecità" più profonda: si veda Evertz 2018, 157-61 per un'attenta analisi del passaggio dal "*Kreaturgefühl*" di Rudolf Otto alla scoperta del filo rosso sangue della storia umana.

<sup>32</sup> Sull'assenza di direzione divina nei drammi edipici di Mouawad cfr. Rodighiero 2018, 107-8.

<sup>33</sup> Lachaud 2015, 279-280.

<sup>34</sup> Zambrano 1995, 79.

<sup>35</sup> Mouawad-Cambreng 2008.

della nostra *pièce*. Falsamente attribuita da alcuni moderni ad Eraclito di Efeso<sup>36</sup>, la massima “Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder fixement” (la modifica dell’avverbio finale nella locuzione “en face” non è un’innovazione dell’autore<sup>37</sup>) corrisponde alla massima XXVI di La Rochefoucauld. Legando la massima luce e la più profonda tenebra, essa ricalca una coppia ossimorica già ben presente ad Antigone (e molto insistita nella citata *Tomba di Antigone* della Zambrano) e a Edipo stesso (si veda la giustificazione dell’autoaccecamento offerta in *Edipo Re* 1371-83), sul binario del sole nero invocato da Giocasta in avvio delle *Fenicie* (v. 1; ma si veda anche qui al quadro 17), o della “luce senza luce” (φῶς ἀφεγγές) che Edipo rimpiangere in Sofocle, *Edipo a Colono* 1549<sup>38</sup>.

Tuttavia alla fine della nostra *pièce* (quadro 22) la massima in questione sembra assumere una valenza un po’ diversa, nel momento in cui Edipo identifica se stesso con la morte e il pubblico degli spettatori con il sole, e aggiunge che “Il sole e la morte / non si possono guardare / faccia a faccia / senza bruciare l’uno / spegnere l’altra”. Incapacità dell’uomo di sostenere lo sguardo di sole e morte, dunque, ma anche quintessenziale impossibilità che sole e morte s’incontrino e si confrontino direttamente (“Ma cosa può il sole / quando si alza la morte?”), esclama Pelope nel quadro 15). Cecità reciproca, cecità composta e simmetrica, in attesa della prossima tragedia che sarà per tutta l’umanità la catastrofe ambientale (se ne parla in un solo passo, per quanto lapidario, di nuovo nel quadro 22: “Città inghiottite / Movimento dei mari / Ecatombi di tutti gli animali / Carestie e siccità...”) <sup>39</sup>.

In questa cornice cupa, l’unico barlume di speranza lo offre proprio la scrittura, quel “modello inciso di un silenzio che non tace”<sup>40</sup>, quelle “trenta zampe di mosca” che rappresentano il lascito di Cadmo a Tebe, alla Grecia e al mondo. È grazie alle lettere dell’alfabeto che le storie passate non potranno, non dovranno essere dimenticate: si veda la molteplice anafora dei futuri che chiude la *pièce* “Noi ve lo impediremo”, proprio come l’insanabilità del conflitto israelo-palestinese porterà *Tous des oiseaux* a chiudersi su un lapidario “Je ne me consolerais pas” ripetuto cinque volte. Le parole non saranno cancellate né mangiate, non finiranno preda dell’appetito dei nemici che “decapiteranno le parole / mangeranno le frasi” (quadro 9) o della Sfinge che “per cibare il *suo* corpo deve abbattere lo spirito entro cui nascono le parole degli uomini” (quadro 21). Non è un caso che in uno dei passi centrali di *Incendies*, nell’abiezione di un carcere del Sud, la protagonista Nawal in-

<sup>36</sup> Sembra credere a questa attribuzione anche il filosofo Peter Slooterdijk che nel 2001 intitola un suo libro *Die Sonne und der Tod*: Helios è certo assai presente in Eraclito, mai però in diretta associazione con Thánatos; anzi, il fr. 21 Diels-Kranz recita “Morte è quanto vediamo da svegli”.

<sup>37</sup> Contrariamente a quanto pensa Valenti 2017, 231-33, è attestata in francese almeno dalla riscrittura della sentenza da parte di François Mauriac (*Mémoires intérieures*, Paris 1959): “Ni la mort ni le soleil ne peuvent se regarder en face – ni nous-même”.

<sup>38</sup> “Come quando il sole si alza dalle sue nappes e la luce cancella le nubi dalla tua memoria, anche la morte cancella le falle e le strettoie” si legge in Mouawad 2016, 39.

<sup>39</sup> Se ne parla più diffusamente in Mouawad-Cambreleng 2008.

<sup>40</sup> Così Calasso 2004, 436, traducendo un’immagine di Nonno di Panopoli (*Dionisiache* 4.263).

segnì a scrivere all'amica analfabeta Sawda e, nell'elencare una a una tutte le lettere dell'alfabeto arabo (come qui nel quadro 8 "dalla prima forma *Aleph* / all'ultima *Ya*"), le definisca come "le tue munizioni, le tue cartucce"<sup>41</sup>. Analogamente, alla fine di *Tous des oiseaux* (quadro 25) la palestinese Wahida recita tutte e 29 le lettere al mancato suocero israeliano David, già ferocemente antiarabo e ormai entrato in un coma irreversibile, e le definisce "alphabet de nos ancêtres dont nous sommes les extrémités". Ma il ruolo di inventori non è qui funzionale a rivendicare a Cadmo e ai Fenici un ruolo di primazia storica, come accade nelle note e controverse teorie di Martin Bernal (*Atena nera*), secondo cui Cadmo e Danao sarebbero non già eroi originariamente greci "orientalizzati" in epoca successiva, bensì (giusta la visione di Erodoto: cfr. *infra* la nota 8 al quadro 5) i genuini simboli della prima radice "orientale" (dunque africana e fenicia) della cultura che oggi impropriamente amerebbe definirsi come "occidentale"<sup>42</sup>.

Al di là e al di fuori di ogni appropriazione, di ogni distorsione e di ogni nazionalismo, dunque, in nessun caso la scrittura e la memoria dovranno diventare "luogo di oppressione"<sup>43</sup>: rimarranno inerentemente connesse alle tragedie e alle violenze della guerra. E così si torna al punto focale della poetica di Mouawad, che sembra voler consolidare, anche tramite le sue scomode riflessioni attorno agli archetipi mitici, i fondamenti ultimi di una scelta di campo. Una scelta contro la guerra che falsifica e perturba i rapporti familiari, come accade in quasi tutti i testi drammatici dell'autore franco-libanese<sup>44</sup>; ma anche e soprattutto una scelta contro l'oblio. In *Littoral* (quadri 35-37) Joséphine/Antigone raccoglierà uno a uno i nomi di chi abitava i villaggi prima dei massacri della guerra civile, affinché non svaniscano dalla memoria collettiva: è la medesima paura di Lico, che nella nostra *pièce* teme i nemici che "tritureranno i nomi della tua tribù" (quadro 9). Una scelta contro la minimizzazione, la de-responsabilizzazione, il forzoso allontanamento del male: "Ma i figli di Edipo vollero nascondere quello che era successo / e distendervi sopra, con il passare del tempo, il velo dell'oblio, / nella vana illusione di sottrarsi allo sguardo degli dèi" (Euripide, *Fenicie* 872-75). Ed ecco Edipo levarsi contro le parole di Eleo ("le parole si possono cancellare", quadro 17); ed ecco Cadmo proclamare che "noi non dimentichiamo mai la nostra guerra" (quadro 8).

E così torniamo sulle spiagge di Europa, là dove il giovane Wajdi andava a fare pic-nic con la famiglia in quel tempo distante e quasi rimosso prima che il cielo cadesse nell'estate 1975 e prima dell'esilio compiuto il 22 agosto 1978: quel tempo che nello stesso 2008 Ari Folman disegnavo in *Valzer con Bashir* (memorabile, come qui, lo strazio dei cavalli; e i massacri di Sabra e Chatila sono per Mouawad un trauma ricorrente da *Incendies* a *Tous des oiseaux* e oltre). Quel tempo che è

<sup>41</sup> Mouawad 2003, quadro 15. Lachaud 2015, 287. Pascal 2016.

<sup>42</sup> Bernal 1987, da leggere con Lefkowitz 1996 e Lefkowitz-MacLean 1996.

<sup>43</sup> Mouawad-Cambreleng 2008.

<sup>44</sup> Nella precoce *Journée de noces chez les Cromagnons*, del 1991, l'unico pacifista viene ucciso; in *Fauves* Leviah protesta che "senza questa guerra è un altro figlio che sarebbe nel mio ventre"; in *Ciels* si legge che "la sola verità è quella del figlio che uccide il padre"; ma è tutto il *Sang des promesses* a vivere dell'intreccio tra dimensione privata e pubblica del conflitto.

ora (autunno 2022) alla radice della nuova creazione di Mouawad per il Théâtre de la Colline, dal titolo *Racine carrée du verbe être*, dove tante storie diverse – tutte possibili – si ramificano dalla fuga del bambino da Beirut in seguito allo scoppio del conflitto. Nella narrazione pubblica del Dopoguerra libanese, tra le frettolose ricostruzioni di Solidéré e i torreggianti palazzi eretti sul lungomare di Beirut coi petrodollari del Golfo, si è voluto da più parti affermare l’idea che la guerra del 1975-1990 sia stata sostanzialmente “una guerra degli altri”, dunque un conflitto promosso da Israeliani e Palestinesi e Siriani (per non parlare di USA e URSS) con una partecipazione limitata e passiva dei locali.

Ma al di là del fatto che storicamente buona parte delle milizie erano in realtà libanesi, e che quasi nessuna delle fazioni confessionali, dai Maroniti agli Sciiti, è rimasta immune da accordi e attive intelligenze con potenze straniere (non a caso, i capi di quelle milizie hanno condizionato e condizionano la politica del Libano fino al giorno d’oggi), il teatro di Mouawad sembra voler gettare uno sguardo più sovrano, richiamare una verità meno contingente e più insostenibile, più difficile da guardare in faccia: ovvero che in ogni conflitto è puerile o peloso ritenersi estranei, “puri” o innocenti, dal momento che la violenza e la guerra sono radicate nell’animo umano e come tali assediano e tormentano ciascuno di noi, ed è solo per brevi periodi che esse possono esser messe tra parentesi.

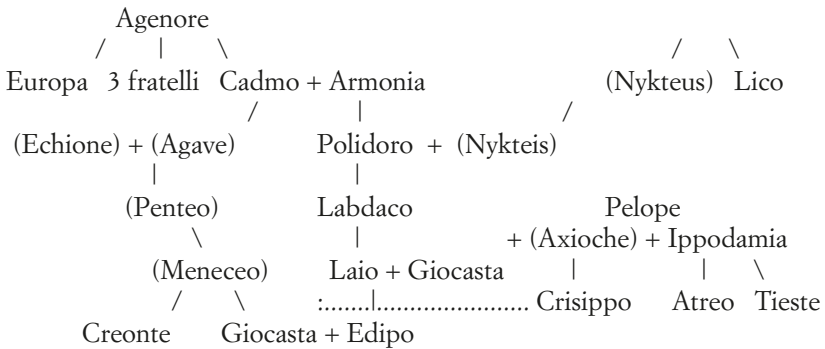
Figlio della *jil al-barb*, della “generazione della guerra” dei nati tra il 1950 e il 1980, Mouawad sceglie nei suoi testi (compreso quello che qui si presenta) uno stile lirico elevato, forse quasi ostico nella sua continua tensione talora al limite dell’enfasi, nella sua assoluta mancanza di ironia e di complicità col lettore – parlo di lettore perché scarsa è stata finora (forse comprensibilmente) la fortuna propriamente scenica dell’opera, nata a Bordeaux nel 2008 e poi rappresentata alle Abbesses di Parigi e alla Schaubühne di Berlino, senza conoscere grandi riprese successive. Ma quello stile ambizioso e sublime è il solo che l’autore giudichi atto a far dialogare la morte, se non con gli dèi, che non esistono più, almeno con “qualcosa di più grande”<sup>45</sup>; il solo che gli consenta di perseverare fino all’ultimo, senza vacillare, nella sua determinazione di fare arte senza impersonare alcuno dei tre ruoli che in ogni tempo la Storia ha imposto agli umani: come dice il Pastore che raccoglie Edipo sul Citerone (il più pietoso dei personaggi del nostro dramma: quadro 16) “né giudice / né boia / né vittima”.

Forse, poeta?

<sup>45</sup> Mouawad-Lenne 2007; Lachaud 2015, 344.



Schema genealogico dei principali personaggi menzionati nella *pièce*<sup>46</sup>



## Bibliografia

- G. Avezzù, *Edipo. Variazioni sul mito*, Venezia 2008.
- C. Badiou-Monferran - L. Denooz (a c. di), *Langues d'Anima*, Paris 2016.
- M. Bernal, *Atena Nera*, Roma 1987 (ed. ingl. I-III, New Brunswick 1987-2006).
- R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Milano 2004 (1a ed. 1998).
- A. Chatton, "Littoral, un Oedipe qui refuse la filiation", in: Badiou-Monferran - Denooz 2016, 131-145.
- G. Colli, *La sapienza greca*, I-III, Milano 1977-1980.
- F. Condello (a c. di), *Sofocle. Edipo re*, Siena 2009.
- J.-F. Côté, *Architecture d'un marcheur*, Montréal 2005.
- G. Davez Lebita, *Forme et sens dans la tétralogie de Wajdi Mouawad*, diss. Paris III, 2016.
- F. Decreus - M. Kolk, "Rereading Classics in 'East' and 'West'. Post-colonial Perspectives on the Tragic", «Documenta» 32.4, 2004.
- S. Díaz - W. Mouawad, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Paris 2017.
- L. Edmunds, *Oedipus. The Ancient Legend and Its Later Analogues*, Baltimore 1985.
- A. Etman, "Translation at the Intersection of Traditions", in L. Hardwick - C. Stray (eds.), *A Companion to Classical Receptions*, London 2008, 141-152.
- L. Evertz, *Mythos und Gewalt im (post)dramatischen Theater von Wajdi Mouawad und Olivier Py*, Diss. München 2018.
- T. Gantz, *Early Greek Myth*, Baltimore 1993.

<sup>46</sup> La genealogia è invero assai più complessa, e soggetta a numerose varianti: si veda un dettagliato riassunto (che sarà tacitamente tenuto presente anche nelle note ai singoli quadri) in Gantz 1993, 467-502.



- C. Lachaud, *Mouawad: un théâtre politique?*, diss. Besançon 2015.
- M.R. Lefkowitz - G. MacLean (a c. di), *Black Athena Revisited*, Chapel Hill-London 1996.
- M. Lefkowitz, *Not out of Africa*, New York 1996.
- D. Leontaridou, “La contemporanéité du mythe des Labdacides dans la pièce *Ni le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face* de Wajdi Mouawad”, «Acta Iassyensia comparationis» 26, 2020, 301-10.
- LIMC = *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*, I-VIII, Zürich-München 1981-1999.
- W. Mouawad, *Forêts*, Paris 2006.
- W. Mouawad, *Incendies*, Paris 2003.
- W. Mouawad, *Les larmes d'Oedipe*, Paris 2016.
- W. Mouawad, *Littoral*, Paris 2009.
- W. Mouawad, *Qui sommes-nous? Fragments d'identité*, Paris 2011.
- W. Mouawad, *Tous des oiseaux*, Paris 2018.
- W. Mouawad - H. Archambault - V. Baudriller - A. de Baecque, *Voyage pour le Festival d'Avignon 2009*, Paris 2009.
- W. Mouawad - J. Cambreleng, *Entretien* (2008): <<https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Soleil-ni-la-mort-ne-peuvent-se-regarder-en-face/ensavoirplus/idcontent/12315>>.
- W. Mouawad - R. Davreu, *Traduire Sophocle*, Paris 2011.
- W. Mouawad - L. Lenne, *Entretien avec Wajdi Mouawad*, «Agon» 0, 2007 <<https://journals.openedition.org/agon/290>>.
- W. Mouawad - D. Pitoiset, *Entretien* (2008): <[theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Soleil-ni-la-mort-ne-peuvent-se-regarder-en-face/ensavoirplus/](http://theatre-contemporain.net/spectacles/Le-Soleil-ni-la-mort-ne-peuvent-se-regarder-en-face/ensavoirplus/)>.
- G. Paduano, *Lunga storia di Edipo Re*, Torino 1994.
- G. Paduano, *Edipo. Storia di un mito*, Roma 2008.
- N. Pangburn, *Embodying Trace: the Theatre of Wajdi Mouawad*, diss. Oxford 2016.
- R. Pannwitz, *Kadmos*, Olten 1960 (poi in Id., *Thebais*, Salzburg 1965).
- M. Pascal, “Une odyssée de Parias”, in Badiou-Monferran - Lenooz 2016, 215-231.
- A. Rodighiero, “La promessa del sangue. Motivi edipici in *Incendies* di Wajdi Mouawad”, in F. Citti - A. Iannucci (a c. di), *Edipo classico e contemporaneo*, Hildesheim-Zürich-New York 2012, 359-383.
- A. Rodighiero, “La donna che canta: diffrazioni e “scomposizioni” del mito edipico”, in V. Maraglino (a c. di), *Classici e cinema. Il sangue e la stirpe*, Bari 2018, 91-116.
- V. Rubira, *Le mythe dans le théâtre de Wajdi Mouawad et Caya Makhélé*, Paris 2014.
- S. Valenti, “Jeux et enjeux intertextuels dans “Le Soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face” de Wajdi Mouawad”, «Parole Rubate» 16, 2017, 209-33.
- S. Valenti, *Rencontre. Le nouvel humanisme de Wajdi Mouawad*, Frankfurt etc. 2019.
- M. Zambrano, *La tomba di Antigone*, Milano 1995 (ed. orig. Madrid 1983).
- M. Zambrano, *El hombre y lo divino*, Madrid 1991 (da cui si cita; 1a ed. 1955; trad. it. Roma 2001).



## INDICE

Introduzione, di F. Pontani	5
<i>Bibliografia</i>	16
<i>Wajdi Mouawad</i>	
Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face	20
<i>Wajdi Mouawad</i>	
Il sole e la morte non si possono guardare in faccia	21
Le rêve de Dominique	22
Il sogno di Dominique	23
Personnages	28
Personaggi	29
	<i>Avant les noms</i>
Dieux	30
	<i>Prima dei nomi</i>
Dèi	31
	<i>Cadmos</i>
	<i>Cadmo</i>
1. Frères	40
1. Fratelli	41
2. Cadmos pleure	48
2. Cadmo piange	49
3. Peine	56
3. Pena	57
4. Sépultures	58
4. Sepolture	59

5. Départ	60
5. Partenza	61
6. Femme au couteau	70
6. Donna col coltello	71
7. Harmonie	80
7. Armonia	81
8. Noces	90
8. Nozze	91

*Laïos**Laio*

9. Lycos parle	102
9. Parla Lico	103
10. Laïos court	106
10. Laio corre	107
11. Tirésias	110
11. Tiresia	111
12. Îliens	120
12. Isolani	121
13. Hippodamie	130
13. Ippodamia	131
14. Laïos roi	152
14. Laio re	153
15. Malédiction	166
15. Maledizione	167

*Œdipe**Edipo*

16. Rencontre	180
16. Incontro	181
17. Rumeur	190
17. Diceria	191

INDICE

	245
18. Oblique	200
18. Obliquo	201
19. Chemin creux	208
19. Strada incavata	209
20. Enfants	218
20. Bambini	219
21. Sphinge	222
21. Sfinge	223
22. Révélation	232
22. Rivelazione	233



Edizioni ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

[info@edizioniets.com](mailto:info@edizioniets.com) - [www.edizioniets.com](http://www.edizioniets.com)

Finito di stampare nel mese di aprile 2023

