

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI GENOVA**  
**SCUOLA DI SCIENZE UMANISTICHE**  
**DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA, ROMANISTICA,**  
**ANTICHISTICA, ARTI E SPETTACOLO**

Corso di Laurea Magistrale in Letterature moderne e spettacolo

Tesi di Laurea

**Diffrazione e Indigenizzazione del mito di Edipo in *Littoral* e  
*Incendies* di Wajdi Mouawad**

Relatore: Nicola Ferrari

Correlatore: Ida Merello

Candidato: Sara Borreani

Anno Accademico 2021/2022

## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b>	1
1 IL CANTO COME CONSOLAZIONE	1
2 INDIGENIZZAZIONE E DIFFRAZIONE	7
<b>CAPITOLO 1: LA POETICA DI ARISTOTELE IN <i>LITTORAL</i> E <i>INCENDIES</i></b>	
1 PERIPEZIA	8
2 FATTO ORRENDO	15
3 RICONOSCIMENTO	17
4 CATARSI	24
<b>CAPITOLO II: INDIGENIZZAZIONE E DIFFRAZIONE DEL MITO DI EDIPO IN <i>LITTORAL</i></b>	
1 INDIGENIZZAZIONE DELLO SPAZIO	28
2 INDIGENIZZAZIONE DEL TEMPO	32
3 INDIGENIZZAZIONE DEI PERSONAGGI	34
4 DIFFRAZIONE DEI PERSONAGGI	37
4.1 EDIPO E ISMAIL	38
WILFRID TRA EDIPO E ANTIGONE	40
4.4 DIFFRAZIONE DI EDIPO NEI PERSONAGGI SECONDARI	47
<b>CAPITOLO III: INDIGENIZZAZIONE E DIFFRAZIONE DEL MITO DI EDIPO IN <i>INCENDIES</i></b>	
1 INDIGENIZZAZIONE DELLO SPAZIO	51
2 INDIGENIZZAZIONE DEL TEMPO	54
INDIGENIZZAZIONE DEI PERSONAGGI	58
4 DIFFRAZIONE DEL MITO DI EDIPO IN <i>INCENDIES</i>	59

5 CARATTERISTICHE DI EDIPO NEI PERSONAGGI DI <i>INCENDIES</i>	66
5.1 EDIPO E NAWAL	66
5.2 EDIPO E JEANNE	67
5.3 EDIPO E NIHAD	69
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>74</b>



## ***Introduzione***

### ***1 Il canto come consolazione***

Le opere prese in esame nel presente elaborato sono le prime due *pièces* della tetralogia di *Le Sang de promesses*<sup>1</sup> di Wajdi Mouawad, ovvero *Littoral*<sup>2</sup> e *Incendies*<sup>3</sup>.

La prima parte di questo capitolo è volta a fornire una suggestione partendo dalla figura della *donna che canta*, immagine che crea un collegamento tra le due opere analizzate e la pertinenza mitica che essa evoca per il suo diretto rimando a figure appartenenti alla mitologia classica.

Sarà poi dimostrata la centralità della tematica del canto in entrambe le opere del drammaturgo libano-candaese e la sua importanza come consolazione e conforto della sofferenza.

Nella prima *pièce*, seguendo l'ordine scelto dall'autore, ossia *Littoral*, è presente la scena in cui un vecchio di nome Waâzan sta intonando un canto e viene interrotto da Simone, una ragazza definita come *la fille qui chante*; uno dei personaggi centrali dell'opera:

---

<sup>1</sup>Questa tetralogia raggruppa quattro "spettacoli", accezione con cui li definisce l'autore: *Littoral*, *Incendies*, *Forets* e *Ciels*. Si tratta di un insieme di quattro *pièces* edite tra il 1997 e il 2009 e pubblicate in edizione definitiva presso la casa editrice Babel nel 2009.

<sup>2</sup>Wajdi Mouawad, *Littoral*, Actes Sud/ Collection Babel, Parigi, 2009 ( da questo momento LIT, seguito da numero di pagina della citazione)..

<sup>3</sup>Wajdi Mouawad, *Incendies*, Actes Sud/collection, Babel, Parigi, 2009 ( da questo momento IN, seguito da numero di pagina della citazione)

Chante, déesse, la colère d'Achille le Pèleïde, la colère maudite qui causa mille souffrances aux Achéens, chez Hadès, aux pays des morts, précipita âmes vaillantes de héros et fit d'eux la proie des chiens et de tous les oiseaux. Chante déesse, le malheur du vieux Priam à genoux aux pieds d'Achille le Pèleïde, le suppliant pour qu'il lui remette la dépouille de son fils Hector.(LIT, 47)

Il passo riportato è il proemio del poema omerico *L'Iliade* che appartiene ad un passato lontano, posto alle origini del mondo antico.

Tutti i personaggi che la compagnia del protagonista incontra lungo il cammino riferiscono di aver sentito cantare questa ragazza che con la sua voce induce a far compiere agli uomini azioni strabilianti. La giovane Simone infatti «avec sa voix perd le gens»(LIT,43). Per tale caratteristica si potrebbe vagamente accostare alla Sfinge edipica, «l'aspra cantatrice», che inganna i suoi astanti con tranelli.

Simone intona un canto che racchiude in sé un rimando all' antico e rievoca l'epopea della guerra di Troia e le sofferenze degli Achei. Questi riferimenti introducono nella prima *pièce* di *Le Sang des Promesses* degli elementi di grandezza epica in relazione ad una sofferenza insopportabile: quella subita da tutto un popolo e sublimata proprio attraverso il ricorso al canto stesso e a dei precedenti mitici. Infatti per mezzo di questo canto Wajdi Mouawad allude alla guerra civile libanese della fine del XX4 secolo concepita in queste opere come una nuova guerra di Troia.

Simone canta urlando la disperazione causata dalla morte del suo amato fidanzato Said. Si tratta di una pratica rituale dei paesi arabi, fortemente interdotta però dalla religione musulmana e che era anche un costume in uso presso le società antiche sia greca che ad esempio egiziana piangere fino alla disperazione la scomparsa di una persona. Con questo riferimento l'autore vuole forse creare un rimando diretto al suo passato libanese e alle tradizioni della sua

---

<sup>4</sup>Wajdi Mouawad è un autore libanese che scrive da esule in quanto costretto ad abbandonare la sua terra negli anni Settanta a causa della guerra civile che imperversa sul territorio. Si trasferisce dapprima a Parigi dove intraprende gli studi e poi a Montréal in Canada, dove viene naturalizzato, essendogli stata riconosciuta la cittadinanza canadese. W.M. come tanti altri intellettuali si propone attraverso la sua scrittura di mostrare le atrocità, i massacri e gli orrori causati dalle guerre che annientano ciò su cui il senso di umanità dovrebbe basarsi. Nell'opuscolo *Le Sang des autres* il drammaturgo si serve della Storia per raccontare la sua storia e quella del suo popolo. La guerra civile libanese ha marcato la sua infanzia e in generale la sua vita. In un'altra raccolta di testimonianze intitolata *Les tigres de Wajdi Mouawad*, edita nel 2009, viene spiegata l'accezione che lui stesso dà alla guerra come una necessità per produrre opere d'arte: «L'œuvre d'art est un feu obligeant le locataire en moi à se faire connaître, à révéler son identité à l'immeuble que je suis pour qu'en courant partout, il ouvre enfin les portes derrière lesquelles se terrent les trésors les plus intimes et les plus bouleversant de mon être [...] l'œuvre d'art comme un geste de guerrier qui engage en moi un combat dont je suis à la fois, le terrain, l'ennemi, l'arme et le combattant. Entrer en guerre pour une guère intérieure». *Nous sommes des immeubles*», in *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Joca Seria, Nantes, 2009, pag.55

terra. Si tratta infatti di un canto di lamento, un «*thrène*», chiamato da Aristotele nella *Poetica*, *Kommos*, che esprime attraverso le parole e i toni il dolore e la collera in forma accentuata, come se fosse un tentativo di esteriorizzare e di esorcizzare la morte. Questi lamenti, come afferma Maurice Mesnage in un articolo in cui commenta l'opera di Mouawad sono les «*cris lyriques qui ont une signification double, psychologique et rituelle, expressive et stratégique*»<sup>5</sup>.

È proprio il canto anche a preservare e salvare la protagonista di *Incendies*, Nawal Marwan, dalla morte: finché lei canta vuol dire che è in vita ( in senso non solo letterale, ma anche figurato di speranza di rivalsa); ed è quello che si ripete nei momenti più bui della sua esistenza.

L'immagine della donna che canta potrebbe contenere insito un riferimento al mito di Orfeo narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nelle *Georgiche* di Virgilio. Il poeta Orfeo, una volta perduta la sua sposa, canta per consolarsi dalla disperazione per la perdita della sua Euridice:

«Iipse cava solans aegrum testudine amorem  
te, dulcis coniunx, te solo in litore secum,  
te veniente die, te decedente canebat»<sup>6</sup>.

Al pari di Orfeo Nawal, quando si trova nel carcere di guerra di Kfar Rayat, intona un canto che fornisce conforto e consolazione non solo a lei, ma anche alle sue compagne prigioniere. Inoltre ha influenza seppur in differita anche sul comportamento del suo torturatore, il secondino Abou Tarek. Egli infatti non la uccide, dopo averla violentata, come è solito fare con le altre, ma rimane ammaliato dal suo canto e anzi ne fa lui stesso una pratica che tende a riproporre in diverse circostanze della sua vita.

Inoltre simbolicamente, nel buio sia letterale che metaforico del carcere, il canto diventa un modo per instillare negli esseri umani coraggio e nobilitarne gli animi,

---

<sup>5</sup>Hussein, Mai Loai, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture*, in *Le théâtre de Wajdi Mouawad, Le Sang des promesses*, Alberta, 2014, pag.199.

<sup>6</sup>Virgilio, *Georgiche*, vv.454-460 : «Solo con la cetra cava, consolando il suo amore infelice, te, dolce sposa, te sulla riva solitaria, tra sè e sè, te al sorgere, te al tramontare del sol cantava». (Ove non specificato diversamente, i versi sono tradotti da me)

essere un invito alla resistenza e un elemento di unione e momento di condivisione per sperare di ritrovare una perduta dignità. L'aguzzino del carcere al processo per crimini di guerra intentato contro di lui decide di cantare durante il discorso in sua difesa e attraverso il canto avviene la rivelazione e il riconoscimento del giovane da parte della madre, che sarà ampiamente analizzato nei capitoli successivi.

Quello che a questo proposito è opportuno evidenziare è che l'aguzzino afferma che il canto gli ha consentito di acquisire dignità, lezione che egli ha appreso da *la femme qui chante*:

NIHAD: Alors je vais vous chanter une chanson. Je dis ça parce qu'il faut sauver la dignité. Ce n'est pas moi qui le dis, c'est une femme, celle qu'on appelait la femme qui chante (IN, 125)

Il canto è un mezzo di unione a questa misteriosa e affascinante prigioniera, ma anche alla sua essenza più intima e profonda. È il lascito di lei a lui, il suo insegnamento. Il canto intonato da Nawal di notte nel carcere nell'incombente silenzio che cela le violenze perpetuate riporta ancora una volta al mito di Orfeo e precisamente all'immagine di Euridice che, mentre si allontana dal poeta-cantore che si è voltato per sbirciare, dice:

Iamque vale: feror ingenti circumdata nocte  
Invalidasque tibi tendens, heu non tua, palmas!<sup>7</sup>

E così Nawal, quando si trova in carcere, subisce durante le fredde notti delle violenze fisiche dal secondino:

CHAMSEDDINE: Abou Tarek s'est occupé d'elle. Les nuits où Abou Tarek la violait, leurs voix se confondaient (IN, 104).

Il canto in questa ripresa di una tematica classica è legato alla vita, dove c'è canto c'è speranza, e quella luce di rinascita così fragile da perdersi in un istante. Come per Euridice, guidata da Orfeo verso la luce, l'interruzione del canto (nel momento in cui Orfeo cessa di cantare e si volta per assicurarsi che lei lo stesse seguendo) porta con sé

---

<sup>7</sup> Virgilio, *Georgiche*, vv: 494-496 :«Addio, quindi: ormai sono circondata da una immensa notte e sono trascinata via, mentre tendo a te le mani, ormai non più tua».

la perdita della speranza di potersi ricongiungere, rappresentata dalle tenebre che avvolgono la giovane in una notte eterna. Nawal cantando mantiene viva in sé la speranza di poter riabbracciare il figlio e di mantenere quindi fede alla promessa che aveva fatto.

Si potrebbe inoltre per questa tematica ipotizzare un accostamento al mito di Edipo, già proposto per Simone in *Littoral*, ovvero un riferimento all'aspra cantatrice, la Sfinge, dal cui ingente tributo Edipo ha liberato Tebe. Sofocle con una perifrasi la definisce «la cagna che canta»(ED ;43) dal momento che questa ingannevole figura articola i suoi indovinelli sotto forma di cantilena. Il riferimento rispetto all'opera di Sofocle è nel richiamo presente nelle due opere alla perifrasi con cui si definisce la Sfinge, insito nel modo in cui sia Nawal che Simone nelle rispettive opere vengono definite: da un lato la «*femme qui chante*» e dall'altro la «*la fille qui chante*».

Il canto, nella seconda *pièce* della tetralogia, è quindi il lascito che Sawda, amica intima di Nawal, dona alla protagonista e che da quel momento in avanti caratterizzerà anche Nawal stessa. Lei ha insegnato a scrivere alla ragazza e Sawda le ha donato il canto in cambio come potente strumento di consolazione nei momenti bui e come richiamo al ricordo della loro amicizia.

NAWAL: Tu n'auras pas le choix. Ne me trahis pas, Sawda, et vis pour moi, et continue a chanter pour moi.(IN, 91)

SAWDA: Comment je ferai pour vivre sans toi?

NAWAL: Et moi et moi comment je ferai pour vivre sans toi? Rappelle-toi le poème appris il y a longtemps, nous étions encore jeunes.[...] Récite-le chaque fois que je te manquerai, et quand tu auras besoin de courage, tu réciteras l'alphabet. Et moi quand j'aurai besoin de courage, je chanterai. Et ma voix sera ta voix et ta voix sera ma voix.(IN,93)

Le due ragazze intonavano insieme un canto nei momenti di sconforto per trovare la fiducia, recitando il poema *Atal* scritto in arabo classico che ha come tema centrale la disperazione dell'amante per la separazione dal suo amato, lo stesso che intona Simone in *Littoral*.

La tematica del canto condiviso e della voce che richiama i vari personaggi e li tiene

uniti rimanda alla coralità, di cui è intessuto il percorso sia di *Littoral* che di *Incendies*

Danno fuoco, o che fanno, le Troiane agli interni.  
Poiché stanno per essere portate via da questa terra  
Verso Argo e bruciano i loro corpi  
Per desiderio di morte? Certo, credimi, un essere libero

Gli eventi di casa loro poi accadevano simili a questi:  
vedove morivano le donne, e gli uomini senza figli nelle case  
dopo avere allevato i figli per altri; né sulle tombe  
di quelli c'è chi donerà sangue alla terra.

Sono finita, disgraziata, sono perduta.  
Infelice sono caduta  
Nella sorte più sventurata<sup>[...]</sup>.

Danno fuoco - o che fanno - le Troiane agli interni<sup>8</sup>

La coralità intensa e straziante che troviamo in questi versi delle *Troiane* di Euripide ricorda quella di *Incendies* dove a portare avanti l'azione è una discendenza di donne, uniche portatrici di responsabilità e di coraggio in un mondo in cui gli uomini hanno abbandonato ogni modo civile di affrontare i conflitti e perpetuano ad intrepredere scontri e violenze.

Come nella guerra di Troia identifichiamo degli archetipi dell'essere umano, di cui uno tra queste è proprio il dolore scaturito dalla sofferenza che gli uomini reciprocamente si infliggono, vissuto come esperienza comune e quindi corale e simbolicamente accostato alla singola ricerca interiore dell'essere umano, di se stesso attraverso la scoperta delle sue origini: una continua esplorazione al fine del recupero della propria identità. La tematica infatti che crea un legame tra opere della tetralogia è proprio la ricerca compiuta dai protagonisti delle loro intime origini. Nelle due opere analizzate la ricerca dei personaggi avviene in riferimento proprio ad una discendenza oppure ad un gruppo di persone inizialmente sconosciute, come nel caso di *Littoral* che hanno però lo stesso obiettivo: ritrovare se stessi. L'elemento della condivisione di un percorso di ricerca comune è centrale nelle due opere. Così il tema del canto è colto anche nelle opere di Mouawad per suggellare il valore intimo dei rapporti di unione fra i personaggi.

---

<sup>8</sup>Euripide, *Troiane*, edizione italiana a cura di L. Canfora, Einaudi, 1994, pag.56.

Tale elemento corale è insito anche nella tragedia. La stessa parola «tragedia» deriva da due termini greci, *tragos* che significa «bocca» e *aoide* che significa «canto». Questo perché inizialmente quando le tragedie venivano rappresentate erano accompagnate da canti sacri. Il canto assume così una portata e un valore particolare nella *pièce* di *Incendies* come nelle altre della tetralogia.

## ***2 Indigenizzazione e diffrazione***

Il mio elaborato si costituisce di un primo capitolo che ha l'intento di dimostrare come ad oggi le categorie che Aristotele individua strutturali nella *Poetica* per la composizione delle tragedie siano ancora rintracciabili in opere contemporanee come lo sono le prime due *pièces* della tetralogia. In particolare l'analisi sarà volta a rintracciare la presenza della categoria della peripezia e del fatto orrendo in entrambe le opere per poi soffermarsi sulle specifiche categorie che sono alla base rispettivamente di *Littoral* e *Incendies*: catarsi e riconoscimento.

Seguiranno poi due capitoli, costruiti in parallelo, dedicati rispettivamente alla prima *pièce*, ossia *Littoral* e alla seconda, ossia *Incendies*. L'intento è quello di dimostrare per entrambi come tematiche presenti nelle tragedie di *Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone* possano essere ancora attuali e riviste alla luce di problematiche legate alla contemporaneità, *in primis* la violenza e le atrocità che avvengono in guerra e il tentativo attuato dai singoli individui di farvi fronte.

La tesi verrà dimostrata mediante l'utilizzo di due modalità di appropriazione e di riscrittura del testo greco. Le principali modalità sono *Indigenizzazione del mito* e *Diffrazione della figura di Edipo*.

Susan Stanford Friedman è la prima a coniare il termine *indigenizzazione* per riferirsi agli scambi e risistemazioni interculturali negli adattamenti testuali; si tratta di una definizione che ha diversi ambiti di applicazione. Volendola adoperare a proposito degli adattamenti di testi letterari essa implica il concetto di azione voluta da parte dell'autore che sceglie deliberatamente che cosa trapiantare nel contesto "indigeno" da lui scelto:

«Le scelte connesse all'atto dell'adattamento sono basate su molteplici fattori che comprendono le convenzioni di genere o di *medium*, eventuali volontà d'impegno politico, la storia personale e quella pubblica. Tutte le decisioni vengono prese in un contesto creativo e interpretativo connotato in termini ideologici, sociali, storici e culturali, personali ed estetici.»

Si tratta di un processo tipico di gran parte delle riscritture del '900 di tragedie in generale legate alla classicità e in generale della *mise en scène* per far sentire il carattere universale dell'adattamento.

Con *Indigenizzazione* del mito intendo in una personale accezione il processo di adattamento mediante una rielaborazione del mito stesso. In questo caso la vicenda tragica di Edipo viene trasposta entro una cultura diversa, lontana sia nel tempo che nello spazio rispetto al prototipo originario. Il processo con cui l'autore crea tale adattamento parte da circostanze iniziali, che hanno un divario da percorrere e una trasformazione dell'idea nella sua nuova posizione in un nuovo tempo e in un nuovo luogo<sup>9</sup>. Le caratteristiche spazio-temporali delle tragedie sofoclee ( la *polis* greca, la durata della parabola tragica entro le 24 ore) vengono quindi trapiantate in un nuovo scenario con la finalità di trarne una sintesi innovativa che celi l'intenzione di trasmettere un messaggio di portata universale .

Nel caso delle due opere prese in esame le vicende vengono ambientate in Libano nel momento in cui una guerra civile imperversa. La tragedia edipica viene strumentizzata al fine di denunciare quindi un aspetto di contemporaneità. La mia analisi è volta a dimostrare la trasformazione della realtà spazio-temporale descritta da Mouawad sia in *Littoral* che in *Incendies* rispetto alla Tebe descritta da Sofocle nell'*Edipo re* e in generale il mondo in cui il personaggio mitico si muove, ma anche la permanenza di alcune caratteristiche strutturali di quest ultimo.

La seconda parte rispettivamente di entrambi i capitoli è invece incentrata sull'analizzare come Mouawad compia una diffrazione della figura di Edipo per caratterizzare i personaggi delle sue opere.

Il termine diffrazione indica la trasposizione di caratteristiche appartenenti ad un singolo personaggio, in questo caso Edipo, su differenti personaggi, ossia quelli

---

<sup>9</sup>Susan Stanford Friedman, *Planetary modernisms*, Columbia University Press, New York, 2015.

principali e non di *Incendies* e *Littoral*. Allo stesso tempo compie un processo in senso opposto cioè quello di condensare in un solo personaggio caratteristiche appartenenti a personaggi differenti dell'*Edipo re* che dell'*Edipo a Colono*. Tale modalità è uno degli elementi che rendono particolarmente originale ed interessante la riscrittura del mito di Edipo compiuta dall'autore.

## ***Capitolo I***

### ***La Poetica di Aristotele in Littoral e Incendies***

Il drammaturgo canadese di origini libanesi Wajdi Mouawad ha fatto del confronto spesso doloroso con la cultura del suo paese natio soprattutto nella dimensione più terribile della guerra e della distruzione il tratto caratteristico della sua produzione. Anzi è questo il contesto in cui si inseriscono le sue opere più famose. Per i suoi studi e adattamenti/ messe in scena di tragedie greche, egli ha in mente il riferimento al teatro greco; ed è in grado di tessere un'innovativa ed universale caratterizzazione dei personaggi, dei luoghi, degli spazi, partendo dal presente verso il passato. Soprattutto questo aspetto si ritrova nelle opere della tetralogia *Le Sang des Promesses*. Mohamad déchira di considèrerai la tragédie grec al pari di un «une lumière douloureuse qui révèle aux hommes leur aveuglement»<sup>10</sup>

L'influenza che la classicità ha esercitato su di lui è visibile e constatabile a partire dalle sue stesse dichiarazioni nelle varie prefazioni alle sue opere e grazie ad interviste che negli anni egli ha rilasciato. È interessante soprattutto prendere in esame il contenuto di alcune al fine di giustificare la scelta stessa della tesi sostenuta nell'elaborato: il legame dell'autore con la tragedia greca.

Si può evidenziare infatti la vicinanza che il drammaturgo libano-canadese vuole creare con le tragedie sofoclee e in particolare con quelle che trattano le vicende della stirpe dei Labdacidi, riferendosi in particolare ad *Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*, tre tragedie di Sofocle. Un riferimento importante è l'intervista che egli rilascia a Hinde Kaddour per

---

<sup>10</sup>Emanuelle Bouchex, «Wajdi Mouawad sauvé par Sophocle». In *Arts et Scènes*, Montréal, 2010..

la Comédiè de Genève, in cui racconta il momento in cui per la prima volta si è accostato al teatro sofocleo.

J'avais 23 ans lorsque un ami m'a conseillé de lire les Grecs. Ce qui m'a frappé chez Sophocle, c'est son obsession de montrer comment le tragique tombe sur celui qui, aveuglé par lui-même, ne voit pas sa démesure. Cela me poussait à m'interroger sur ce que je ne voyais pas de moi, sur ce que notre monde ne voit pas de lui, ce point aveugle qui pourrait, en se révélant, déchirer la trame de ma vie. Révélation du fou que je suis. Que serais-je devenu si j'étais resté au Liban? Ma famille et moi étions partis avant le massacre de Sabra et Chatila en 1982, commis par des milices chrétiennes auxquelles j'avais rêvé d'appartenir dans mon enfance. Aurais-je été parmi eux? On se peut pas présumer de soi.<sup>11</sup>

Il giovane Wajdi Mouawad, come emerge da queste parole, aveva quindi bisogno del teatro greco per dare un senso alla sua vita e re-interpretarla sotto una luce completamente diversa, tanto era forte in lui il malessere causato dall'abbandono della sua terra.

La tragicità classica è sempre presente nella composizione delle opere della tetralogia di *Le Sang des Promesses*, anche se in una chiave totalmente inattesa: i personaggi di Mouawad rispetto ai protagonisti delle tragedie sofoclee sono più consapevoli e possono scegliere liberamente le loro azioni, seguendo il loro libero arbitrio.

L'autore è definito « fils de Zeus » da un'importante testata letteraria. Nel giugno del 2009 infatti France Culture ha diffuso cinque interviste intere con il drammaturgo per la serie «*A voix nue*». In uno di questi cinque episodi interamente dedicati a Mouawad intitolato: «*Wajdi Mouawad: le retour est évidemment un geste impossible*», il drammaturgo esprime il suo fascino per questo appellativo che gli è stato attribuito. Continua poi:

Le fait de m'associer à une mythologie, à une légende, à un rêve qui me fait dire par logique presque: Wajdi fils de Zeus, mais J'ai adore ça! Parce que là du coup le rêve et la réalité se rencontrent. Ce qui me bouleverse profondément quand je lis l'Illiade et l'Odyssée, tout à coup rentre concrètement à l'intérieur de ma propre vie comme un enfant qui s'approprie quelque chose.

Nella prefazione dell'edizione definitiva di *Littoral* egli menziona tre letture che sono state per lui significative ad instillargli l'idea della stesura della *pièce* e una di queste è stata proprio la lettura dell'*Edipo re*, oltre a quella de *L'Idiota* di Fëdor Dostoevskij e

---

<sup>11</sup>Josyane Savigneau, «*Raconter la manière avec laquelle je regarde le monde*». In *Le Monde Idées*, Parigi, 2011.

*Amleto* di William Shakespeare. I protagonisti di queste tre opere sono dei sovrani che hanno una relazione complicata con i rispettivi padri :

L'un a tué le sien, l'autre doit venger l'assassinat du sien et le troisième n'a jamais connu le sien, [...] ces trois personnages racontaient une histoire à relais. Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience. (LIT, 5)

Questo fornisce una testimonianza della permanenza della vicenda di Edipo nella tetralogia dell'autore. Nella postfazione della stessa opera e in particolare al paragrafo intitolato *L'Iliade, Œdipe roi, Hamlet, L'Idiot, Charlot Face*, che l'ha curata, enuncia in merito alle dichiarazioni che le ha rilasciate l'autore che all'interno di *Littoral*:

Œdipe apparaît, se réveillant d'un mauvais rêve: il va au balcon et parle à la foule qui a peur de la peste: on rentre dans Œdipe jusqu'à l'arrivée du premier chœur. Chœur lu par un homme. (LIT,164)

La sua passione per il teatro greco e per Sofocle si manifesta nella ripetuta messa in scena della tragedia *Edipo re*. Nel 2016 egli si è impegnato nell'allestimento a Parigi al Teatro Nazionale di Chatillot di uno spettacolo intitolato *Les Larmes*, ispirato direttamente ad *Edipo re* di Sofocle. Nel 2020 ancora presso il teatro l'Opéra di Parigi ha curato la regia della messa in scena lirica di *Edipo re* musicata da George Enescu.

Occorre inoltre precisare che la sua ispirazione in merito ad *Edipo* non avviene solo attraverso l'opera di Sofocle. Mouawad si cimenta in una ricerca che arriva fino alle origini di un mito che in realtà affonda la sua nascita agli albori della civiltà greca.

Di tale mito infatti fornisce un breve sunto anche Omero nell'*Odissea*. Tale versione prende avvio non dalle vicende di *Edipo*, ma dai suoi antenati ossia dalla storia di Cadmo, figlio di Agenore, padre di Europa e lui stesso figlio di Poseidone, re di Tiro, una città situata in Fenicia, l'attuale Libano. Cadmo è un uomo proveniente quindi dall'Oriente, uno straniero, un Fenicio. Parte alla ricerca della sorella Europa, rapita da Zeus. Attraversa la Tracia e arriva fino in Grecia dove fonderà la città di Tebe.

L'origine libanese dell'autore emerge nella ripresa di una versione del mito assai nuova e più antica che è quella che viene trattata anche in un'altra sua *pièce*, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*<sup>12</sup> in cui si parla proprio della vicende della fondazione di Tebe grazie a Cadmo, la storia di Laio e l'avventura tragica di Edipo.

Nonostante questa precisazione che fornisce un quadro più ampio della produzione di Mouawad e dà testimonianza della sua passione per il mito di Edipo in senso esteso, il presente elaborato si soffermerà in particolare sul riscontro e l'interpretazione di tematiche legate alla vicenda di Edipo da come emerge nelle tragedie di Sofocle legate alla vicende dei Labdacidi.

L'analisi di questo capitolo è volta a rintracciare la presenza di alcuni aspetti che Aristotele individua come strutturali all'interno della *Poetica* al fine della stesura di un'opera drammatica per dimostrare come ancora oggi siano attuali o applicabili queste modalità di composizione. Dunque si può riscontrare la possibilità di applicare alcuni aspetti antichi ad un'opera moderna per dimostrare l'attualità delle categorie aristoteliche.

Partendo dai concetti di *peripezia* e di *fatto orrendo*, ricorrenti come elemento strutturale in ognuna delle due *pièces* di Mouawad prese in esame, si passerà poi ad analizzare per quanto riguarda *Incendies* la categoria del *riconoscimento* e per quanto riguarda *Littoral* quella di *catarsi*.

La mia dimostrazione è volta a dare un chiaro riferimento di come ancora oggi un saggio scritto nel V secolo a.C. sia preso in considerazione come archetipo imprescindibile per la composizione delle opere. Mouawad non manca di rifarsi a questo modello originario: l'intento di questo capitolo è rintracciare nelle due opere analizzate la permanenza di categorie aristoteliche.

## **1. Peripezia**

---

<sup>12</sup> Néel 2008 Wadi Mohamad ris ponde ad Una demanda di Dominique Patoisait in mérite alla Thébaïde di Stadion e lege la sua *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, messa in scena al Teatro nazionale di Bordeaux in Aquitania e al Theatre de la Ville di Parigi con Nadia Fabrizio ( nel ruolo di Cadmo), Nicolas Rossier ( nel ruolo di Edipo) e Philippe Gouin ( nel ruolo di Laio). Si veda Wajdi Mouawad, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Actes-Sud, Parigi, 2008.

Dalla *Poetica*:

La peripezia produrrà o pietà o terrore (di azioni di questo tipo si è assunto che sia imitazione la tragedia) giacché da riconoscimenti e peripezie cosiffatte dipendono anche il conseguire la sfortuna o la fortuna. La peripezia è il mutamento che si produce in senso contrario alle vicende in corso.<sup>13</sup>

Aristotele per spiegare il concetto di *peripezia* utilizza la vicenda di *Edipo re* di Sofocle con riferimento in particolare alla scena del messaggero da Corinto. In questo passo viene annunciato ad Edipo che suo padre Polibo da lui evitato per anni a causa della profezia, è morto. Nel corso della vicenda emerge poi che Polibo e Merope, i suoi presunti genitori non sono affatto tali. Questo annuncio sconvolge completamente la realtà di Edipo e la vita vissuta da lui fino a questo momento.

EDIPO: Polibo, dici? E che? Non mi fu padre?

MESSAGGERO: Non più dell'uomo che adesso ti parla.

EDIPO: E tu nulla mi sei; ma è nulla, un padre?

MESSAGGERO: Non di lui, non di me sei creatura.(ED,78)

La peripezia è quindi per Aristotele l'elemento principale dell'intreccio in una tragedia o in un poema narrativo: un mutamento che va in direzione opposta a quello dell'azione, un ribaltamento o una svolta cruciale nell'intreccio.

In *Littoral* Wilfrid sta girando un film sulla sua vita e per lui la svolta coincide con la presa di consapevolezza del fatto di aver vissuto fino a quel momento in un universo fittizio ossia quando scopre che suo padre gli aveva scritto delle lettere che non erano mai state consegnate e che è stato lui la causa della dipartita della madre. La rivelazione del padre e poi lo sconvolgimento provocato dalla comparsa dello spirito del padre.

WILFRID: Rien, sauf que je capote un peu, je ne sais plus ce qui se passe, je ne sais même plus si je rêve, je ne sais plus si je dors, je ne sais plus si je suis encore vivant. Je ne sais plus qui est mort! Qui est mort entre toi et moi, qui?

Ed è da lì che scaturisce il percorso di ricerca che decide di intraprendere per poter evolvere durante la sua vita.

Infatti la peripezia si traduce poi nell'avventura, nel percorso e nel cammino che il protagonista si trova a compiere. Questa diventa la sua personale peripezia.

---

<sup>13</sup>Aristotele, *Poetica*, Dino Audino, Milano, 2018, pag.56. A partire da questo momento : Poetica=PO.

Anche In *Incendies* si manifesta chiaramente la peripezia quando Simon non vuole partire, non reputandosi all'altezza del compito che le è richiesto. Al termine della vicenda si convince ad intraprendere questo viaggio ed è lui a scoprire la verità più atroce e a rivelarla alla sorella Jeanne. Un colpo di scena nella vicenda è il fatto che entrambi i gemelli pensano di trovare due persone distinte al termine della loro ricerca, il padre e il fratello, ma devono invece fare i conti con il fatto che la loro ricerca ha portato loro a scoprire un'unica persona.

In realtà tutto il percorso che compie Jeanne per scoprire la storia della madre e quindi l'identità del padre è una continua rivelazione di elementi inaspettati che li porta a ipotizzare il carattere fittizio dell'esistenza che hanno condotto fino a quel momento. Il padre è anche fratello, non è un eroe che si è battuto per la salvezza del paese, ma è un aguzzino che violentava le sue prigioniere, la madre è stata imprigionata perché ha ucciso il capo delle armate del Sud. Tali rivelazioni mutano profondamente il carattere dei vari personaggi che escono totalmente sconvolti da una simile rivelazione:

HERMILE LEBEL: Il n'a toujours pas dit un mot. Il est resté avec Chamseddine et quand il est sorti, Jeanne, votre frère avait le regard de votre mère. Il n'a rien dit de la journée. (IN, 124)  
ère à mes pieds, je riais, je riais, tu entends ce que je te dis? Je riais... (LIT, 107)

Peripezia è anche il punto di svolta all'interno della storia in cui il segmento narrativo iniziale muta radicalmente per acquisire il corso che la vicenda prenderà.

Il percorso di Wilfrid più di quello di Jeanne e Simon presenta una serie senza requie di *peripeteiai*, appunto di rivolgimenti dell'azione, fin quando appunto il padre non viene sepolto, ossia viene portata a termine la missione con cui il figlio era partito in un caso e viene scoperta l'atroce verità per cui Nawal aveva smesso di parlare per gli ultimi cinque anni della sua vita.

## **2 Fatto orrendo**

Dalla *Poetica*:

Quanto al fatto orrendo, esso è un'azione che reca rovina o dolore, come ad esempio le morti che avvengono sulla scena, le sofferenze, le ferite e cose simili.(PO, 78)

Uno degli intenti dichiarati dall'autore delle due *pièce* analizzate è il mostrare quanta crudeltà possa essere insita nell'uomo che si trova a scontrarsi con i suoi simili in un conflitto.

Aristotele individua come necessaria la presenza di un fatto orrendo sulla scena della tragedia, come si è potuto chiaramente evincere dalla citazione.

Mouawad non manca di riportare il racconto di episodi di un'atrocità quasi inenarrabile, accentuando il carattere di crudeltà e presentandoci delle scene che per il loro grado di brutalità sono difficili da sopportare. Si tratta probabilmente di episodi inventati o comunque romanzati, ma che non si discostano di molto dalle testimonianze forniteci da chi ha vissuto i vari conflitti che hanno costellato il XX secolo. In alcuni casi, come l'episodio dell'incendio del bus in *Incendies*, lo stesso Mouawad ne è stato diretto testimone.

All'interno della tetralogia, il drammaturgo fornisce la descrizione di attentati sanguinari e molteplici massacri: morti inutili, incesti e violenze. Tutto questo è volto al fine di provocare lo spettatore ed incitarlo a reagire:

C'est en aller visiter les situations extrêmes, explorer les actions les plus violentes, expérimenter les crimes les plus monstrueux, qu'il s'agit, affirme-t-il de trouver, ou de retrouver l'humain<sup>14</sup>

La scena più cruda e sconvolgente si trova in *Littoral* ed è una scena di una brutalità inaudita che racchiude in sé un incesto ed un assassinio.

HAKIM: Alors, ils ont hissé le corps de sa fillette, ils lui ont écarté les jambes et ils te l'on empalée sur la bitte de son père! Comme elle gigotait comme une damnée en hurlant, son père, lui, glissait le long du pal en ralant. A la fin, un des soldats, pris de pitié, leur tirè une balle dans la tete au moment où il ejaculait dans le cul de sa petite fille (LIT, 81)

Questa scena è allarmante, unisce e condensa svariate sorti di crimini atroci: una duplice morte, quella di un padre e di una figlia, una violenza e un incesto forzato: il padre che viola la figlia contro la sua volontà, la tortura e l'utilizzo volontario della violenza per infliggere una sofferenza assoluta all'individuo.

La descrizione del personaggio di Sabbè che rievoca il momento in cui è stato

---

<sup>14</sup>Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval, Circè, 2004, pag.145.

costretto a tenere fra le mani la testa di suo padre:

SABBÉ: ils lui ont tranché la tête! Alors, dans cette folie, indicible, indicible, je me suis mis à rire! Tu peux imaginer ça? Je riais avec la tête de mon père qu'un des soldats m'avaient forcé à tenir entre les mains! Ils ont pris la tête, l'ont lancée au sol, ont joué au ballon avec. Je riais, je riais.

Il linguaggio si rivela impotente, incapace di tener conto dell'indicibile sofferenza a cui questi personaggi sono costretti. Hakim impiega nel suo racconto per riferirsi agli autori dell'azione il pronome «ils», alludendo probabilmente ad un'entità inumana senza nome e senza volto per definire quello che non è più nominabile. L'uso del pronome rinvia alla ferocia e ai crimini più mostruosi che si possono concepire all'interno di un mondo colpito dalla violenza e della guerra.

L'ironia amara contenuta all'interno dell'espressione «uno dei soldati presi da pietà» accentua ancora più l'ignomia di quello che è raccontato. L'antifrasi mette in rilievo la barbarie di quel soldato e della sua crudeltà. L'autore si indigna. Il grido di Wilfrid: «Fematevi!», esprime la sua rivolta.

In *Incendies* il primo episodio che viene alla mente per la brutalità con cui viene raccontato è quello descritto in *Incendies* che narra di una madre costretta da dei soldati nemici a salvare chi tra i suoi tre figli, e quali di conseguenza, condannare a morte. O ancora l'episodio dell'autobus (questo riprende un evento avvenuto sotto gli occhi del piccolo Mouawad) quando un gruppo di soldati cristiani prende d'assalto un autobus di musulmani su cui viaggia Nawal (che è l'unica a salvarsi in quanto ha con sé un crocefisso) e all'autobus viene dato fuoco con tutti i passeggeri dentro.

NAWAL: J'étais dans l'autobus, Sawda, j'étais avec eux! Quando ils nous ont arrosés d'essence j'ai hurlé: "je ne suis pas du camp, je ne suis pas un réfugiée du camp, je suis comme vous" (IN,72)

Il moltiplicarsi di scene terrificanti è volto a indurre nel lettore/spettatore verso il fondo dell'inumano per trovare l'umanità; si tratta della medesima condizione, necessaria ad Aristotele al fine di scuotere lo spettatore per purgare le sue pulsioni malsane.

#### **4 Riconoscimento in *Incendies***

Centrale in *Incendies* è il riconoscimento, elemento su cui si basa l'intera storia dei gemelli e della loro madre. Si trovano tre diversi momenti all'interno delle loro vicissitudini in cui avvengono dei riconoscimenti nell'accezione che appunto Aristotele dà all'interno della *Poetica*.

All'interno della tragedia antica *anagnorisis* (riconoscimento) è un elemento chiave dell'intreccio, così come nell'epica, insieme alla *perpèteia*, peripezia (di cui si è parlato sopra), e al *pathos*, ossia la catastrofe. Il riconoscimento dovrebbe suscitare pietà e terrore, che costituiscono lo scopo della mimesi inerente alla tragedia e uno *shock* di sorpresa ed emozione legato alla meraviglia.

Sono possibili diverse tipologie di riconoscimento a seconda del punto da cui esso parte da: ignoranza, conoscenza, errore (*hamartia*). Nella *Poetica* viene presentato come primo tipo di riconoscimento in ordine ascendente quello attraverso i segni, siano essi naturali o esterni. Si tratta cioè di oggetti o elementi che permettano il riconoscimento di un personaggio o di una situazione.

Dalla *Poetica*:

La prima forma di riconoscimento, la meno artistica e della quale soprattutto ci si serve per povertà di inventiva, è quella per mezzo dei segni. Di questi alcuni sono congeniti, come "la lancia che portano i Nati dalla terra" o le stelle che utilizzò Carcino nel Tieste; altri acquisiti, e di questi alcuni sono nel corpo, come le cicatrici, ed altri fuori, come le collane o come la barchetta nel Tiro(PO,56)

Nella *pièce* di Mouawad troviamo la tipologia di riconoscimento appena descritta nel passo in cui Nawal riconosce il figlio durante il processo. Il segno che permette una simile operazione è il naso da clown che lei stessa aveva inserito segretamente nella cesta del neonato un momento prima di separarsi per permetterle in futuro di avere un modo grazie al quale poterlo riconoscere:

NAWAL: Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours.  
Quoi qu'il arrive, je t'aimerai toujours!

*Nawal glissé un nez de clown dans les langes de l'enfant.* (IN, 40).

Il tanto agognato riconoscimento avviene quando ormai la donna ha sessant'anni e vive in Canada con i suoi due figli giovani adulti. Da ex prigioniera del carcere di Kfar Rayat è chiamata a testimoniare contro le violenze subite durante la sua prigionia dal secondino Abou Tarek. Quando le si presenta davanti agli occhi l'uomo, lei non riesce a far altro che esternare tutto il profondo disprezzo che nutre nei suoi confronti dal momento che ripetutamente l'ha violentata. Soltanto ad un certo punto l'uomo, durante il suo discorso in difesa, in un momento quasi di delirio in cui addirittura è in procinto di iniziare a cantare, estrae dalla tasca un piccolo, anzi piccolissimo naso da clown. Basta la visione di questo oggetto a far sì che la donna riconosca il figlio:

NIHAD: Un petit nez rouge. Un petit nez de clown. Qu'est-ce que ça veut dire? Ma dignité à moi est une grimace laissée par celle qui m'a donné la vie. Cette grimace ne m'a jamais quitté. Laissez-moi la porter alors et vous chanter une chanson de mon cru, pour sauver la dignité du terrifiant petit ennui.

Il pose le nez de clown. Il chante.

*Nawal (15 ans) accouche de Nihad.*

*Nawal (45 ans) accouche de Jeanne et Simon.*

*Nawal (60 ans) reconnaît son fils. (IN, 125)*

Siamo davanti ad un riconoscimento del primo tipo secondo le indicazioni di Aristotele. Egli lo definisce come il segno meno d'impatto da un punto di vista dell'intensità emotiva che un evento sulla scena può destare nello spettatore dal momento che in effetti ha sicuramente un effetto sorpresa e uno shock, ma non è anticipato da una climax emotiva nutrita dalla suspense, attesa, apprensione che invece un tipo di riconoscimento come il tipo di riconoscimento che a breve sarà analizzato.

Esiste infatti anche una forma di riconoscimento legato ad una concatenazione di eventi e che dagli eventi stessi scaturisce, che ha inoltre proprio come modello l'*Edipo re* di Sofocle. Esso scaturisce dalla stessa peripezia di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Questa tipologia suscita sorpresa e meraviglia a seguito di una serie di eventi che contribuiscono ad innalzare il livello di *pathos* e produce di conseguenza sentimenti di pietà o paura.

Secondo il modello che Aristotele definisce si potrebbe analizzare di che tipo sia il riconoscimento da parte dei gemelli in merito all'identità del padre.

Dalla *Poetica*:

il riconoscimento poi, come già indica la parola stessa, è il rivolgimento dall'ignoranza alla conoscenza. Il riconoscimento migliore di tutti è quello che scaturisce dalla stessa azione, perché la sorpresa sopravviene per mezzo di fatti verosimili, come nell'*Edipo* di Sofocle e nell'*Ifigenia*, giacché in quest'ultimo caso era verosimile che volesse mandare un lettera."(PO,57)

I due fratelli si mettono alla ricerca della madre seguendo le sue ultime volontà. Il percorso che essi seguono li porta gradualmente per mezzo di rivelazioni da parte di abitanti del paese di Nawal alla rivelazione della storia di loro madre e soprattutto l'identità del padre e del fratello. Il loro percorso è inevitabile e già segnato dal momento che essi ripercorrono le tappe di vita della madre e chiaramente arrivano lì, alla scoperta della verità che Nawal di per sé non poteva rivelare loro a parole.

Le caratteristiche di questo tipo di riconoscimento, graduale e che scaturisce dall'azione stessa di ricerca dei due giovani rendono questo percorso vicino alla forma di riconoscimento sopra descritta. Infatti ciò che provano è proprio un effetto a sorpresa, il lettore/spettatore è atterrito assieme ai personaggi dalla scoperta della verità, condivide con Simone lo sconcerto di fronte al segreto che la madre aveva voluto per anni nascondere. A differenza della prima tipologia, il sentimento che esso suscita ha un'intensità e una portata assai maggiore e provoca un sentimento più duraturo rispetto al primo tipo il cui shock ha solo il tempo di manifestarsi in un attimo, ma non è preceduto da una parabola crescente di tensione. Dietro a questo riconoscimento invece sta dietro tutta la fatica, paura, tensione e scontro che accompagnano il percorso dei due protagonisti, c'è un grado diverso di partecipazione da parte del lettore che ha modo proprio di condividere tutto il percorso di ricerca dei due gemelli.

Come nell'*Edipo re* tale riconoscimento contribuisce a creare stupore negli spettatori perché è legato allo spezzarsi di un quadro di norme sociali ritenute inviolabili. Sia nel caso di *Edipo* che di Nawal e Nihad si tratta dell'orrore di un rapporto incestuoso.

Si è riscontrata inoltre un'affinità da un punto di vista strutturale tra due scene culminanti della tensione tragica nella tragedia e nel dramma che testimoniano la volontà dell'autore di *Incendies* di attenersi fedelmente al modello edipico, o comunque una ripresa strutturale di esso. Tali scene ripercorrono la similarità nella struttura del riconoscimento di *Incendies*. Un dialogo a tre personaggi nell'*Edipo re* che passa poi ad

essere a due con l'uscita di scena da parte di Giocasta precede il momento del riconoscimento da parte dei personaggi in entrambe le vicende.

Ripercorriamo attraverso gli stralci testuali i due momenti culminanti in entrambe le vicende al fine di constatare direttamente questa similarità strutturale e interrogarci su quale effetto tale struttura provochi.

GIOCASTA: O sventurato, possa tu non sapere mai chi sei!

EDIPO: Da tempo mi infastidiscono questi suoi buoni consigli.

GIOCASTA: Ahimè infelice! Soltanto questo nome posso darti ormai; nessun altro mai più!

CORIFEO: Perché se ne è andata la tua donna, Edipo, spinta da un selvaggio dolore?

EDIPO: Erompa che vuole. Io voglio conoscere il mio seme, anche se umile. Ella, forse, superba come tutte le donne, si vergogna della mia nascita indegna. Io, invece, mi considero figlio della Sorte, di una sorte benevola e non proverò disonore. Sono nato da questa madre: i mesi generati con me mi hanno reso piccolo e grande. Tale io nacqui né mai potrei diventar un altro; perchè, dunque, non dovrei indagare la mia origine? (ED,127)

L'uscita di scena della donna avviene al fine di mantenere viva l'eccitazione nello spettatore con un'evidente concitazione in crescendo dettata dall'equivoco in cui Edipo, che non vuole vedere la verità, persevera nel voler rimanere fermo nella sua convinzione. La donna sa la verità e non vuole assistere al momento in cui Edipo la realizzerà: troppa sofferenza per lei è già stata patita, di una simile portata che alla fine deciderà di uccidersi.

La stessa uscita di scena di un personaggio avviene in *Incendies* quando Simon scopre la verità nella tenda di Chamseddine in un dialogo a cui inizialmente partecipa anche Hermile Lebel che viene poi invitato ad uscire. Chamseddine: «Sarwane, reste avec moi. Écoute-moi, Sarwane reste avec moi. Écoute-moi» (IN, 127).

Simon ed Edipo sono i diretti interessati della realtà che viene loro rivelata, e questo è il momento in cui entrambi scoprono che la loro ricerca ha portato ad un unico individuo. Hermile Lebel non sa come Giocasta la verità e l'autore non specifica se effettivamente la scoprirà mai.

Giocasta già comprende prima la verità ed invita Edipo a non indagare oltre; Nawal invece, nonostante sapesse la verità, incoraggia i figli ad intraprendere il viaggio

attraverso la verità che spera li libererà.

Sono infine dei personaggi che hanno un ruolo secondario nella vicenda a riferire le reazioni dei personaggi principali al momento della scoperta della verità. In *Incendies* è Hermile Lebel, in *Edipo re* è il messaggero di Corinto.

HERMILE LEBEL: Il n'a toujours pas dit un mot. Il restè avec Chamseddine et quand il est sorti, Jeanne, votre frère avait le regard de votre mère. Il n'a rien dit de la journèe. (IN, pag.121)

MESSAGGERO: Di sua propria mano. Di quanto è accaduto ti è risparmiato l'aspetto più doloroso, infatti tu non hai visto come costui ha deciso di togliersi la vita (ED, pag.141)

Il secondo riconoscimento invece (Nawal che riconosce Nihad), riportato nelle pagine della scena 35. *Le voix de siècle anciens* che cronologicamente è il primo riflette ugualmente la struttura del riconoscimento presente nella tragedia di *Edipo re*, e ha come elemento di immediata affinità il discorso di auto-esaltazione che pronuncia Nihad durante il processo contro di lui. Le parole che il secondino di Kfar Rayat usa per auto-elogiarsi sono accostabili alle parole del re di Tebe ossia all'esternazione di orgoglio che Edipo manifesta subito dopo che Giocasta lo invita a non indagare oltre. Affini soprattutto per la motivazione enfatica le esaltazioni di Edipo e Nihad. Edipo si vanta della condizione di essere figlio di nessuno, cioè di non avere né padre né discendenza noti, che invero sarebbe stato motivo di vergogna per qualsiasi cittadino ateniese.

EDIPO: Erompa che vuole. Io voglio conoscere il mio seme, anche se umile.[...]Io, invece, mi considero figlio della Sorte, di una sorte benevola e non proverò disonore qualunque cosa mi verrà annunciata.(ED,127)

Nihad si esalta per un motivo deplorabile, per cui ogni persona proverebbe vergogna ossia:

NIHAD: Je ne conteste rien de tout ce qui a été dit à mon procès au cours de ces années. Le gens qui dit qui je les ai torturés, je les ai torturés. Et ceux qu'on m'accuse d'avoir tué, je le ai tués. Je veux d'ailleurs les remercier car ils m'ont permis de réaliser des photos d'une très grande beauté. (IN, 124)

A che cosa servono queste eccessive ostentazioni di orgoglio a livello tragico?

Ad ottenere, come scrive Diego Lanza<sup>15</sup> «una divaricazione nella concitazione drammatica: quando lo scioglimento della tragedia è imminente». Così gli effetti del riconoscimento e del capovolgimento della fortuna si sommano.

Irrilevante risulta in entrambi i casi il fatto che l'atto atroce non fosse voluto. L'involontarietà infatti non comporta un diverso atteggiamento emotivo dello spettatore verso l'emozione. Quello che viene meno è un quadro di norme sociali ritenute inviolabili: l'incesto è condannato in ogni cultura.

Per Edipo si aggiunge a questo l'assassinio e per Nihad la violenza carnale attuata sulle donne in carcere e il suo deplorabile passato da cecchino. Questa concentrazione emotiva non è in entrambi i casi l'atto conclusivo della tragedia.

Segue sempre infatti il momento della ricomposizione a seguito della scoperta. Nell'*Edipo re* si tratta del momento di raccoglimento di Edipo prima con il coro e poi con le figlie che lo consolano

E, creature, a voi- poteste intendermi-  
quanti consigli non darei... Ma adesso  
fate con me questa preghiera:  
«Abbiate, ovunque vi sia dato di viverla,  
una vita migliore di colui  
che vi fu padre, che la diede a voi» (ED, 78)

Nel dramma di Mouawad consiste nella consegna delle lettere al padre/fratello una volta conclusasi la tempesta emotiva che il viaggio e il percorso di ricerca hanno suscitato<sup>16</sup>.

*Simon ouvre l'enveloppe*

NAWAL: Simon  
Est-ce que tu pleures?  
Si tu pleures ne sèche pas tes larmes  
Car je ne sèche pas les miennes.  
[...]  
Jeanne,  
Est-ce que tu souris ?  
Si tu rouis ne retiens pas ton rire  
Car je ne retiens pas le mien. (IN, 130)

---

<sup>15</sup>Diego Lanza, *La disciplina dell'emozione*, Petite plaisance, Pistoia, 2019, pag.254.

<sup>16</sup>La pellicola di Villeneuve lascia spazio anche a ciò che nel testo teatrale non era contemplato, chiudendosi sull'immagine di Nihad che sosta di fronte alla tomba della madre, ormai anch'essa adorna di una lapide sulla quale è impresso il nome di Nawal Marwan, con le date 1949-2009.

### 3 *Catarsi in Littoral*

Dei due drammi la *catarsi* ha un ruolo preponderante in *Littoral*.

Dalla *Poetica*:

Lo spettatore reagisce non all'eccesso di emozione, ma all'armonia finale della tragedia in cui i vari elementi contrastanti si armonizzano in un'unità superiore.

La tragedia mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni. (PO,67)

In questa semplice e netta affermazione che apre il capitolo sesto c'è in luce una teoria del coinvolgimento emozionale dello spettatore e anche la formulazione di un concetto, quello di purificazione, ovvero di *catarsi*.

Si tratta dell'immedesimazione patetica che ricade nell'*Edipo re* direttamente sui protagonisti. Il pubblico non è ansioso per un delitto che sa già essere accaduto, ma per il suo rivelarsi a chi lo ha compiuto senza saperlo. Finché l'eroe è ignaro, lo spettatore è nell'ansia, passa all'orrore, quando l'orrore coglie finalmente anche il colpevole.

Di seguito è riportato l'estratto del testo che spiega la finalità che Wajdi Mouawad vuole dare ai suoi spettacoli :

L'histoire offre au spectateur un espace de consolation. Le Théâtre de Wajdi Mouawad fait naître une émotion d'une force étourdissante, dans un double mouvement de proximité et d'éloignement: tressaillement, effroi, sursauts, larmes, rires. Le spectateur éprouve tout à la fois bouleversement et reconnaissance, ses propres peines trouvant sur scène un écho. Il y a dans ce théâtre une véritable expérience de la catharsis: à un instant donné, de nombreux spectateurs se trouvent au même lieu, submergés par une émotion semblable<sup>17</sup>.

In *Littoral* questo passaggio, sancito come si è mostrato precedentemente dal rituale di pulizia del corpo di Ismail e poi dal suo abbandono al flusso delle acque marine, attraversa l'orrore e si libera di tutto il male che Wilfrid aveva ereditato. Si assiste così ad una comune rinascita per i protagonisti delle vicende.

Attraverso le storie che racconta nella tetralogia e in particolare le opere su cui ci si è soffermati in questo elaborato, Wajdi Mouawad vuole denunciare la guerra.

La *catarsi* agisce sia su un piano individuale che su un piano collettivo. La condizione da cui il protagonista si vuole liberare e depurare è il dolore provocato dalle atrocità che

---

<sup>17</sup>Wajdi Mouawad, *Incendies*, postfazione dell'edizione Babel, Montreal, 2009, pag.162.

una guerra, simbolica rappresentazione di tutti i conflitti, può provocare. Wajdi Mouawad è infatti molto abile nella descrizione di episodi crudi e atroci (come riportato alla voce *Fatto orrendo*). Attraverso essi mira a creare il *pathos*, ossia un alto livello di emozioni, funzionali a portare lo spettatore al livello massimo di tensione, per poi, nel momento della risoluzione, guidarlo verso la purificazione della sua anima verso una sua possibile rinascita.

Al termine della *pièce Littoral* l'acqua del mare diventa il simbolo della redenzione. È l'acqua che lava il corpo e l'anima di Ismail. Dopo aver scelto un luogo appropriato per la sepoltura, Wilfrid decide di lavare il corpo del padre prima di offrirlo alle onde.

JOSEPHINE: Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie et embrasse-moi! Tu es là a laver le corps de ton père

Il carattere rituale di questa scena rimanda al momento finale dell'*Edipo a Colono*: Antigone e Ismene lavano il corpo del padre prima del momento della sua misteriosa morte. Così viene rievocato dal messaggero:

MESSAGGERO: Lasciò cadere quei suoi stracci opachi, scandì alle figlie il suo comando: acqua, viva acqua raccolta per lavarsi e per il rito. Tornano con l'acqua, docili al padre, svelte. Lo lavarono, gli misero il sudario.(COL, 161)

La scena delle purificazione in *Littoral* si svolge come se si stesse girando un film:

LE CAMERAMAN: Ça roule

LE SCRIPTE: Déshabillage du père, prise 1

LE REALISATEUR: Trois, deux, un!...ACTION! Wilfrid, tu déshabilles ton père, et c'est comme si tu dévoilais la face cachée de la lune! Tu rentres dans un terrain vierge! Tu as devant toi un paysage cosmique!(LIT, 90)

L'acqua diventa un elemento di unione; i percorsi di espiazione dei vari personaggi incontrano e trovano accordo nel gesto di bagnare e ripulire il corpo di Ismail prima di donarlo alle onde. Il critico Mai Loai Hussein infatti in un testo a commento della scrittura drammatica di *Littoral* scrive: «Cette eau est un symbole d'homogénéité et d'intégrité dans le mesure où elle tend à fondre le multiple dans l'unité fondamentale de

la matière élémentaire d'origine»<sup>18</sup>

Il tema della purificazione e della rinascita attraverso questo procedimento catartico è fondativo in *Littoral*. Così il padre di Wilfrid trova il suo riscatto nella morte, rispondendo con la sua esperienza alla domanda che si era posto quando la moglie stava morendo davanti ai suoi occhi: «Comment la mort peut-elle donner la vie?» (LIT,60). La risposta a questo quesito verrà da lui trovata al termine della missione, quando attraverso la morte avrà donato la vita e nuova speranza ai personaggi.

Le colpe dei padri così, a differenza di Edipo, non necessariamente ricadono sui figli, ma è indispensabile che questi sappiano con consapevolezza, senza rabbia, spezzare il destino tragico per riuscire a costruirsi un futuro autonomo.

L'estetica del drammaturgo libanese si riferisce ad una concezione aristotelica della poetica teatrale. Il passato, il tempo delle grandi tragedie dell'antichità, risorge. Ci si può chiedere come questo modo di rievocare la tragedia rinnovi completamente il modo di raccontare i conflitti contemporanei.

Un aspetto da riscontrare maggiormente in *Incendies*. Dalle seguenti citazioni emerge proprio questo aspetto quasi dicotomico di convivenza di due elementi all'interno della stessa realtà. Si evidenzia infatti la coesistenza di un elemento riprovevole che nel momento della scoperta da parte di tutti i membri coinvolti diventa comune elemento di rinascita.

NAWAL: C'est magnifique et horrible, n'est-ce pas? A l'instant tu étais l'horreur. A l'instant tu es devenu le bonheur. Horreur et bonheur. (IN, 128)

NAWAL: Prend sa source dans le sang, le violentât et qua son tour,  
La sanguinaire et le violeur  
Tient son origine dans l'amour.

NAWAL: Au-delà du silence,  
Il y a le bonheur d'être ensemble (IN, 85)

L'esperienza tragica di *Incendies* culmina con l'esperienza di purificazione: i personaggi infatti, venendo tutti quanti a scoprire il segreto che incombe sulla loro famiglia si liberano o meglio accettano definitivamente la realtà e sono pronti a

---

<sup>18</sup>Hussein, Mai Loai, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture*, in *Le théâtre de Wajdi Mouawad, Le Sang des promesses*, Alberta, 2014, pag.199.

costruire qualcosa di nuovo a partire dalla consapevolezza di quella rivelazione.

## **Capitolo II**

### **Indigenizzazione e diffrazione del mito di Edipo in Littoral**

Wajdi Mouawad grazie alla sua profonda cultura classica si ispira per la composizione di *Littoral*, prima opera della tetralogia di *Le Sang des promesses*, al ciclo di tragedie riguardanti le vicende della stirpe dei Labdacidi. La *pièce* è stata creata in Francia nel 1997 e presentata per la prima volta al Festival d'Avignone. Si compone di sei parti intitolate: *Ici, Hier, Là bas, L'autre, Chemin, Littoral*.

L'argomento è il seguente:

Une homme cherche un endroit où enterrer la dépouille de son père: il retourne au pays de ses origines, où il fera des rencontres, qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité.<sup>19</sup>

Nell'opera presa in esame le vicende di Edipo sono recuperate attraverso rimandi più o meno diretti che includono la rievocazione e la riproposizione della *fabula* edipica: tali riprese avvengono sia in maniera ampia e manifesta che in maniera puntuale e localizzata.

La prima parte di questo capitolo è volta a dimostrare come Mouawad voglia dare una connotazione mitica allo spazio e al tempo in cui decide di ambientare la sua opera, mediante la creazione di personaggi che sono diretta trasposizione di quelli delle tragedie sofoclee. Tale processo è finalizzato ad aumentare la vicinanza tra il mondo originario classico e quello del Libano, sfondo delle vicende di cui è protagonista Wilfrid. Inoltre si vuole dimostrare come l'indigenizzazione possa riguardare spazio,

---

<sup>19</sup>Wajdi Mouawad, *De l'origine de l'écriture*, in Littoral, op. cit, pag.9.

tempo e creazione dei personaggi.

## **1 *L'indigenizzazione dello spazio***

Partendo dall'indigenizzazione a livello spaziale, l'idea di Mouawad è quella di creare un luogo che abbia delle connotazioni tipicamente medio-orientali, costellato cioè da piccoli villaggi con confini unicamente naturali; un paese in cui l'industrializzazione non abbia ancora fatto irruzione. Possiamo infatti osservare la presenza di un spartiacque sostanziale nella trama della *pièce* nel momento in cui Wilfrid ottiene dal giudice l'autorizzazione a partire. Egli lascia dunque una realtà industriale, contemporanea e occidentalizzata, come può essere quella del Canada dei giorni nostri e si trasferisce in quella di un paese dai tratti mitici ai limiti del fantastico.

Il nuovo scenario, in cui il protagonista si trova immerso, ha una spazialità differente da quella tipicamente mediterranea o occidentale: infatti il suo elemento caratterizzante è l'ampiezza che riporta alla mente la vastità del paesaggio desertico. Il *pays natal* è contraddistinto dalla sconfinatezza dei luoghi: i tratti di strada che separano un villaggio da un altro sono molto lunghi, non esiste una realtà cittadina, ma si profilano solo piccoli villaggi di cui non si conosce il nome specifico.

La prima scena in cui Wilfrid sbarca nel paese è anticipata da una didascalia che testimonia questa idea di ampia spazialità: «Voix d'une femme qui chante au loin» (LIT, 65).

Non è un reportage, non ci sono dei precisi elementi che definiscano proprio quella data città o elemento geografico appartenente al Libano: ciò che appare infatti è una terra costituita da una successione di centri abitati, alternati al deserto e alle montagne, che come unico confine naturale presenta il mare.

Potremmo ipotizzare che questo paese sia il Libano, nonostante non vi siano riferimenti puntuali alla sua toponomastica, per il fatto che presenta degli elementi paesaggistici che lo ricordano e anche perchè si tratta della terra che ha dato i natali all'autore.

I luoghi di questo paese sono definiti con rimandi vaghi: «c'est le village du bas» o «je viens du village blue». Non vengono mai citati nomi di città o paesi, ma i riferimenti

spaziali sono identificati con caratteristiche e qualità vaghe dei vari posti che il protagonista attraversa lungo il suo cammino.

L'intento dell'autore infatti è quello di rendere universale una realtà locale attraverso la vaghezza dei luoghi riportati. Nella *pièce* si racconta della guerra in Libano, ma essa diventa l'incarnazione di ogni conflitto civile combattuto nel mondo. Mouawad universalizza la devastazione che la guerra ha lasciato in Libano attraverso la miticizzazione della realtà spaziale. La terra descritta non ha infatti solo tratti medio-orientali, ma assume connotazioni che la apparentano anche alla Tebe di *Edipo re*.

Come Edipo nell' *Edipo a Colono* vaga alla ricerca di un paese e di un luogo in cui poter trovar pace, così il protagonista di *Littoral* desidera vivamente trovare un posto in cui poter dare pace attraverso la sepoltura al padre. Per fare ciò intraprende un viaggio nel suo paese natale. La dimensione dello spazio di *Littoral* sembra costruita nell'ottica di questa ricerca: i paesaggi si estendono indefiniti e senza un confine o una barriera se non quella del mare, dove infatti alla fine egli deciderà di abbandonare il corpo del padre.

Non ci sono punti di riferimento nè nella ricerca che Edipo compie alle soglie della vecchiaia, così come non ve ne sono nel paesaggio che si apre davanti agli occhi della compagnia di Wilfrid che si mette in viaggio. Vi sono solo incroci in cui avvengono gli incontri tra il protagonista e i membri che via via costituiscono il suo seguito: ognuno viene incrociato in un punto diverso. L'unico luogo condiviso da tutti è la destinazione.

Commento [Paola1]:

Il *pays natal* è una terra in cui regna l'ingiustizia, la sofferenza e il caos, annientata da un conflitto avvenuto e da poco terminato. Il territorio presenta fresche le ferite della devastazione e in una tale circostanza, come dice Simone: «tous les villages se ressemblent» (LIT,51). Allo stesso modo, gonfia di tribolazione, appare la città di Tebe, sconvolta dalla peste:

SACERDOTE:

E la città, vedi, si piega  
al saliente flutto che la scuote  
debole tanto che nemmeno il capo  
solleva più dal gurgite sanguigno.  
La sua vita si spegne nelle spighe,  
gonfie, sui campi, di inespressi doni,

si spegne nelle mandrie pascenti,  
nei grembi esausti delle donne.(ED, 6)

Essa non può far altro che implorare aiuto al divino Tiresia tramite la voce di Edipo :

O tu che tutto domini, Tiresia,  
-occulte e conoscibili, celesti  
cose e terrene-, la città ch'è nostra,  
se non vederla, sentirla tu puoi  
nell'anima, qual è: carcere e schiava  
di questo morbo. (ED, 19)

È lo stesso sfondo che si troverà in *Incendies* e il medesimo da cui fugge Mouawad, ma non è solo il Libano o Tebe, è qualsiasi terra abbia conosciuto le conseguenze drammatiche di una guerra combattuta sul suo suolo. È simbolica la sua connotazione per questo, perché racchiude in sé infiniti luoghi analoghi.

È inoltre simbolica dato che le atrocità, i massacri, le violenze si assomigliano tutti e la distruzione porta con sé l'annientamento dell'identità stessa di un paese. Non è un caso infatti che i nomi dei villaggi siano così generici dal momento che un luogo, privato dei suoi abitanti e distrutto fin alle sue fondamenta, perde la sua identità.

Ad avvicinare ulteriormente il Libano di Mouawad e la Tebe edipica è l'unico riferimento spaziale preciso dell'opera di *Littoral*, ossia quello dell'incrocio di strade, presso il quale, come ripete Simone: «il peut y avoir l'autre». Si tratta probabilmente di un'allusione facilmente decrittabile al crocevia di strade in cui Laio nella tragedia dell'*Edipo re* trova la morte per mano del protagonista. Ed è un'espressione che nella tragedia sofoclea assume un valore fondamentale e trova una ricorrenza assidua.

EDIPO : Mi parve udire da te che Laio fosse  
stato ucciso al crocicchio di tre strade. (ED, 40)

GIOCASTA: Si racconta che fu ucciso da banditi stranieri all'incrocio di tre strade carraie.[...]La regione è chiamata Focide, là dove si incontrano le strade tra Delfi e da Daulia. (ED,40)

Simone in *Littoral* ripete incessantemente questo *refrain*: «À la croisèe des chemins, il peut y avoir l'autre» come avvertimento che annunci l'avvento di un momento in cui la compagnia effettivamente si troverà all'incrocio di strade e scorgerà qualcuno.

La scena 25 intitolata *La croisèe des chemins* narra dell'incontro che i personaggi

fanno con Amé. Egli sostiene di aver seguito, quasi come una voce profetica, il canto di Simone che lo invitava proprio a quella confluenza di strade e lì di aver incontrato un uomo.

AME: J'ai vu un homme encagoulé; il a fait un pas vers moi, en levant un bras. J'ai tiré. Je me suis lancé et pour finir trois coups au cœur!(LIT, 96).

Amé non riconosce nello sconosciuto visto all'incrocio il padre e lo uccide. Soltanto una volta tornato al villaggio riconosce il padre nel cadavere della vittima che aveva abbandonato al trivio e il cui corpo è stato portato al villaggio da un «berger qui rentrait avec ses moutons» (LIT, 98).

La madre alla notizia dell'assassinio del padre da parte del figlio decide di togliersi la vita. Così nel giro di due pagine viene ripresa e compiuta l'intera parabola della tragedia di Edipo e quindi del parricidio costruito da Sofocle nella sua tragedia più nota. É quasi come se Wajdi Mouawad avesse voluto dare ad un Edipo abbandonato ad un incrocio di strade la sua possibilità di redenzione. Amé infatti viene invitato da Simone a mettersi in cammino con la compagnia e una volta giunto al litorale partecipa al rituale di purificazione del lavaggio del corpo di Ismail, che sancisce la rinascita dei vari personaggi.

## 2 Indigenizzazione del tempo

L'epoca in cui è ambientata la vicenda di *Littoral* è a noi contemporanea poiché all'interno di essa vi è la presenza di persone immigrate in Canada a causa delle guerre civili nel Libano degli anni Settanta. Tra le persone che sono fuggite a tale conflitto si trovano anche i membri della famiglia di Wilfrid: Jeanne, Ismail, Oncle Emile, Tante Marie, che temendo per la loro incolumità a causa dei bombardamenti si sono messi in marcia al fine di raggiungere un approdo più sicuro in cui poter vivere.

*Wilfrid ouvre une enveloppe. Une bombe explose*

Wilfrid: Pendant la guerre, nous habitons au sixième étage d'un immeuble de huit.

JEANNE : Bonjour Lucie, c'est Jeanne/ Il n'y a pas de bombardement aujourd'hui, chez toi/ je suis allée voir le médecin/ Que je ne pouvais pas garder l'enfant

*Bombe*

Commento [Paola2]:

Commento [Paola3]:

JEANNE: No, c'est un bombardement de routine. (LIT, 53)

La prima parte della *pièce*, quella ambientata in Canada, è caratterizzata dunque da un tempo storico ben preciso. Così come la spazialità muta all'arrivo al *pays natal*, così la temporalità. Il tempo lì è sospeso, denso e carico di tutte le potenzialità del deserto. È un tempo da "Mille e una notte", la cui progressione è scandita dall'alternarsi del giorno e della notte. «*Nuit*», «*demain*», «*quelques jours*» sono infatti i principali riferimenti temporali presenti nell'opera. In questa realtà è assente una determinazione precisa del tempo. Quando si passa dal Canada all'Oriente il tempo assume un carattere atemporale, che per un lettore occidentale può apparire come un tempo sospeso e in questo senso fornisce lo stesso effetto di un tempo mitico, quale può essere quello dell'*Edipo re*.

Il punto di partenza è sancito dalla notizia della morte del padre e termina nel momento in cui Wilfrid riesce a trovare un luogo di sepoltura degno per il genitore.

È anche un momento particolare quello che trova il protagonista arrivato al *pays natal*, ovvero il momento in cui il conflitto che imperversava da tanto tempo è ormai cessato e si inizia ad intravedere uno spiraglio di quiete. È il tempo sospeso che segue un trauma, il momento in cui per far fronte al dolore e alla disperazione ci si deve aggrappare ad una missione, che diventa essenziale per dare un senso alla propria vita.

Si tratta di un periodo scandito dal silenzio; Wââzan rivolgendosi a Wilfrid afferma che in quel *pays* : «*les gens sont amers, ils ne veulent plus rien entendre, ni musique ni chant, ni rien*» (LIT, 69).

Come i suoi personaggi l'autore sembra alla ricerca di un senso e di una giustificazione ai massacri e alle violenze che hanno contrassegnato gli anni precedenti.

Come il deserto il tempo non è solo sospeso, ma mutevole e cangiante durante il cammino dei personaggi. Non è solo il presente a cambiare, ma anche il passato. Attraverso gli incontri e le scoperte della ricerca presente, il passato viene scardinato e riassembleto in una nuova prospettiva. Infatti l'indagine di Wilfrid rinnova la visione che egli ha di suo padre. Ismail passa dall'essere *le gardeur de troupeaux*, responsabile della morte della madre ad essere colui che grazie al suo sacrificio garantisce la salvezza dell'intera compagnia.

LE PÈRE :

Je m'en vais vers ce pays o tout nous ressemble.  
Je marcherai sur l'eau désormais.  
Wilfrid, Simone, Amé, Massi, Sabbé, Joséphine  
Il est heure de vous mettre en route  
Avancez sur les chemins,  
Épuisez-vous à la marche,  
Partez avant le jour. (LIT, 144)

Il protagonista viene a sapere che Ismail nel corso degli anni gli aveva scritto delle lettere che mai gli aveva inviato e attraverso queste lettere si scopre diverso da quello che era stato prima

WILFRID: J'ai ouvert, ma vie entière sortait des enveloppes, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore. J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qui il y avait un autre Wilfrid. (LIT, 55)

Allo stesso modo al termine della ricerca la visione del passato che aveva Edipo viene completamente stravolta alla luce della scovolgenti scoperte che egli compie nel presente: non più figlio di Merope e Polibo, ma tragicamente discendente dalla stirpe dei Labdacidi, autore di azioni che lui non immaginava lontanamente possibili. La sua fuga lo ha riportato esattamente dove voleva scappare.

EDIPO: Pòlibo, dici? E che? Non mi fu padre?  
MESSAGGERO: Non più dell'uomo che adesso ti parla.  
EDIPO: E tu nulla mi sei; ma è nulla, un padre?  
MESSAGGERO: Non di lui, non di me sei creatura.  
EDIPO: E perchè, allora, mi chiamava figlio ?  
MESSAGGERO: Dalle mie mani un giorno ti ebbe in dono.(ED,55)

La verità é una consapevolezza che acquisisce lentamente:

CORO  
Ma, il tempo ti svelò, che tutto vede,  
d'ogni tua volontà superatore:  
che a lungo giudicò le tue già antiche  
nozze non nozze, e questo  
essere figlio e dar figli a chi ti fece.(ED,66)

Come il tempo presente di *Littoral* si piega su se stesso per svelare un nuovo passato, così avviene in Edipo, in cui un passato che si credeva certo viene distrutto in mille pezzi.

### ***3Indigenizzazione dei personaggi***

Molte delle figure di *Littoral* si possono interpretare come trasposizioni dei personaggi principali e secondari di alcune tragedie sofoclee. I personaggi di *Littoral* non hanno alcuna marcatura esterna che ne identifichi una relazione con i personaggi classici. Appartengono ad una cultura completamente diversa: nomi, descrizione, linguaggio sono propri di un' ambientazione che non è quella della Grecia classica, ma di una contemporaneità araba. Nonostante ciò alcuni tratti caratteristici rivelano il fatto che comunque si tratta di trasposizioni. Può costituire un primo esempio il personaggio di Wazâân, «*l'aveugle qui lit en pleine nuit*» (LIT, 32). L'anziano saggio che Wilfrid incontra come primo personaggio nel paese di suo padre è un richiamo alla figura di Tiresia, l'indovino che «tutto discerne, le cose che si possono sapere e le segrete e celesti e le terrene, anche se non vede» (ED, 69). Il tratto più immediato che li accomuna, segnale fisico della vicinanza volutamente deliberata dall'autore, è la cecità.

Oltre a questo aspetto rivestono entrambi all'interno della vicenda una funzione di indovini; si fanno infatti portavoce di una volontà superiore che in entrambe le opere prese in esame sembra riacciare il destino dei personaggi principali ad una fatalità che determina il corso dei loro eventi. Come Tiresia possiede la divina arte di interpretare i messaggi che provengono dal cielo, così il saggio riesce a cogliere i fatidici segnali che attestano la benevolenza del destino in merito alla direzione che i protagonisti scelgono di intraprendere. Entrambi sono ciechi, ma hanno la facoltà di prevedere il futuro.

WAZÂÂN: Écoute ce que dit l'etoile ce que dit ton âpre etoile.

WILFRID: Qu'est-ce qu'elle dit?

WAZÂÂN: Avancer toujours, même si n'y croit plus (LIT, 81)

La rivelazione di Wazâân si può reputare di pari portata rispetto alla profezia di Tiresia che riferisce prima che Edipo lo scopra attraverso le sue indagini razionali che lui stesso è l'assassino di Laio:

TIRESIA: Davvero? Ti ordino di attenerti all'editto che hai promulgato e da questo giorno non rivolgere la parola né a costoro né a me, poiché sei tu colui che contamina empicamente questa

terra. (ED,47)

In *Littoral*, l'anziano saggio oltre a ciò preannuncia alla giovane Simone, abitante del *pays natal* del padre, che l'avvento di Wilfrid costituirà per lei la salvezza, il miracolo che da tempo la ragazza attendeva:

WAZÂÂN: Retourne à la falaise, Simone, et hurle que Wilfrid est revenu. [...] Simone, le réponse que tu attendais est arrivée, mais tu ne l'entende pas, tu ne la vois pas.

SIMONE: Tu viens? On va aller réveiller tout le monde.

WAZÂÂN: Hurleza fort pour que tout le monde entende. Criez que le miracle est arrivé et vous viendrez me raconter. (LIT, 74)

Simone invece inizialmente appare riluttante all'idea di seguire così ciecamente Wilfrid. C'è un passaggio in particolare in cui lo scambio di battute tra il saggio e la ragazza ricorda quello tra Edipo e l'indovino. Simone non percepisce che la via per liberarsi dalla disperazione causata dalla morte del suo amato Said consiste proprio nell'intraprendere il viaggio con Wilfrid:

WAZÂÂN: Tu ne l'entends pas, tu ne la vois pas entendre. (LIT, 74)

La sua riluttanza ricorda quella di Edipo che non vuole credere a ciò che gli preannuncia Tiresia.

TIRESIA: Rimproveri la mia ira e non vedi quella che vive insieme a te, ma condanni me. (ED,71)

L'accostamento di queste due citazioni testimonia la vicinanza delle funzioni che questi due personaggi rivestono all'interno della vicenda.

La presenza di Wazâân contribuisce inoltre a conferire alla *fabula* un carattere mitico, quasi di predestinazione. Egli si pone come un osservatore estraneo alla vicenda rendendosi tramite di un'entità superiore al pari dell'indovino che più di tutti discerne le cose terrene.

Il nome che l'autore gli attribuisce è sottoposto anch'esso ad un processo di indigenizzazione dal momento che ha un'eco di un'altra cultura e non ha alcun riferimento ai nomi che vengono attribuiti ai protagonisti delle tragedie greche. I

nomi utilizzati nella *pièce* sono nomi impiegati comunemente nella cultura araba. Inoltre al pari dei personaggi della tragedia che sono spesso identificati anche da qualità specifiche ed epiteti che li caratterizzano, così Wazaan è definito *l'aveglue qui lit en plein nuit*, a più riprese nel testo. L'epiteto è forse il riferimento più diretto alla cultura classica, in particolare all'*epos*, anche se anche la tragedia non manca di elencare accanto ai nomi dei personaggi una serie di caratteristiche ricorrenti che possono assurgere all'idea di una immediata identificazione del personaggio attraverso sue caratteristiche.

A rimarcare il carattere mitico che aleggia nel corso dell'intera *pièce*, la stessa Simone, *la fille qui chante* è caratterizzata da questo *refrain* che accompagna il suo nome, come se si trattasse nuovamente di un epiteto, espressione fissa. Allo stesso modo nel corso della tragedia sofoclea, Edipo a più riprese viene definito con l'aggettivo «infelice»

EDIPO : ahimè infelice! Credo di aver gettato me stesso in maledizioni tremende, or ora senza saperlo.(ED, pag.101)

CORO: Il tuo prendendo a esempio,  
il tuo destino, il tuo,  
infelice Edipo, niente che sia mortale  
considero beato ( ED; 137)

CORIFEO: Infelice in che modo (ED, 141)?

Inoltre viene caratterizzato dal significativo patronimico: «figlio di Laio»(ED, 139). Grazie a queste espressioni si ritrova dentro i personaggi contemporanei un'eco delle complessità del mondo classico.

#### **4 La diffrazione dei personaggi**

Prendendo come richiamo il ciclo di tragedie che tratta le vicende della stirpe dei Labdacidi in cui sono comprese le parabole tragiche di Edipo, prima nell'*Edipo re* e poi nell'*Edipo a Colono*, si cercherà di rintracciare la modalità con cui Wajdi Mouawad trasferisce in più personaggi alcune caratteristiche proprie di Edipo, oppure in un solo personaggio caratteristiche sia tratte dall'*Edipo re* che dall'*Edipo Colono*. I personaggi

che prenderò in esame sono Ismail, padre di Wilfrid, Wilfrid stesso, Joséphine e Simone.

#### ***4 1. Edipo e Ismail***

Profondo è il cambiamento del protagonista di *Edipo a Colono* rispetto a *Edipo re*. Edipo nell'*Edipo re* è caratterizzato da piglio giovanile, impulsività e decisionismo, nonché da un'acuta intelligenza che lo porta a risolvere l'enigma della Sfinge. Re buono e giusto, viene travolto da un infame destino che lo lacera fino alla disperazione.

La stessa impulsività è riscontrabile in Ismail, padre di Wilfrid, annientato dal dolore dovuto alla morte di sua moglie, del cui decesso lui stesso si sente colpevole per averla costretta, troppo fragile, a partorire. Questa è la causa che lo porta ad abbandonare il figlio e a vagare senza meta per tutta la vita, folle per aver perso la donna che ha amato.

Nell'*Edipo a Colono*, il protagonista appare vecchio, stanco, paziente e meditabondo sul valore della vita e della morte. Edipo si mostra amorevole e paterno nei confronti delle figlie-sorelle.

EDIPO : Toccami, bambina

ISMENE: Vi tocco tutt'e due.

EDIPO: Figlia sorella!

ISMENE: O vite dolorose (COL, 100)

Allo stesso modo in morte Ismail svolge una funzione che non ha mai svolto, ossia di stare vicino al figlio. Egli riscopre dunque la sua paternità.

Il padre di Wilfrid inoltre sentendo il fardello della responsabilità, dopo aver abbandonato il figlio appena nato, decide di vagare per il mondo ed errare con l'obiettivo di trovare un luogo di pace e tranquillità che lo possa accogliere. Così Edipo, annientato dal senso di colpa, sceglie anch'esso di autoinfliggersi una condizione perpetua di esule.

Ismail già in precedenza condivideva con il protagonista dell' *Edipo a Colono* lo stato di rifugiato a causa dell'abbandono della terra natale a causa della guerra. Egli infatti da giovane con la sua amata incinta di Wilfrid è costretto a lasciare la terra d'origine, *il pays natal*, a causa delle violenze della guerra civile che sta imperversando nel paese. Entrambi sono quindi obbligati dagli eventi a doversi allontanare definitivamente dalla

loro terra d'origine. Dal quel momento inizia per loro un percorso di erranza. Oltre alla separazione dalla loro terra infatti conoscono il vagare erratico alla ricerca di una terra (o di uno stato) in cui poter trovar pace. Per Edipo si tratta letteralmente di una terra, mentre per Ismail è in realtà una condizione in cui poter fare pace con il suo passato e trovare la tranquillità tanto auspicata.

Edipo parte da Tebe con la figlia alla volta di una città che lo possa accogliere e in cui poter essere seppellito. Troverà la quiete sperata nella città di Atene che lo ospiterà.

Ismail è al capezzale della moglie che sta morendo nel tentativo di dare alla luce il figlio che porta in grembo. Il medico chiede all'uomo di scegliere chi salvare se il nascituro oppure la madre, lui sceglie il nascituro. Inoltre Ismail fa una promessa alla moglie sul letto di morte che però non manterrà: «Oui, j'ai promis. J'ai promis, mais ce n'est pas possible!» (LIT, 61). La promessa consiste nell'impegno di occuparsi del bambino, ma in realtà disattende a questa promessa. Infatti egli non può sopportare il tormento di aver perso la sua amata, e abbandona così il figlio alla famiglia della madre. Inizia a vagare in un'erranza senza meta durante la quale sperimenta un sentimento di insofferenza per la mancata realizzazione di un progetto di vita fintanto che la morte non lo coglie improvvisamente.

LE PÉRE: Est-ce que j'ai bien fait, Wilfrid? Cette question n'a pas cessé de me poursuivre. C'est une question très rapide, aucun train, aucun avion ne parvenait à la semer; au bout du monde, dans les rues les plus sombres des villes les plus sombres elle finissait toujours par me retrouver. Je ne sais plus si tout cela a bien existé, mais tu es là pour me rappeler que ma vie ne fut pas un songe, qu'il y a longtemps, j'ai posé un geste qui a taché mon être. (LIT, 62)

Disattendendo alla promessa, si macchia di una colpa e diventa così il capostipite di una discendenza maledetta, che racchiude in sé quel *Sang* da purificare che dà il titolo alla tetralogia. Tale colpa consiste nella mancanza di azione e di assunzione di responsabilità che compie il padre, abbandonando il figlio. Al pari di Edipo sul quale ricade la colpa di essersi macchiato del parricidio e dell'incesto, e generando una stirpe carica di questa contaminazione da espiare.

TIRESIA: poichè sei tu colui che contamina empicamente questa terra.( ED, 71)

EDIPO: Ed è così di voi, mie creature:

Quelli, cui la fatica era dovere,  
tra le mura domestiche si chiudono,  
come fanciulle, mentre voi, per loro,  
il peso vi imponeste dei miei mali,  
che vi supera e piega. (COL, 101)

## 4.2 Wilfrid tra Edipo e Antigone

Come la stirpe dei Labdacidi di cui Edipo fa parte porta il fardello di una colpa iniziale che si manifesta nei delitti e violenze dei vari discendenti della famiglia stessa, così Wilfrid si fa carico del fardello e della tara ereditaria che l'essere figlio di Ismail comporta, assumendo il ruolo del giovane Edipo nell'*Edipo re* quando inizia ad indagare sulla sua origine.

Il protagonista riceve la notizia della morte del padre mentre sta terminando un rapporto sessuale e tale coincidenza lo getta in uno stato di profondo sconforto. Le sue colpe sono enunciate in un monologo subito dopo l'atto in cui afferma:

WILFRID: A moi tout seul j'ai inversé le jour avec la nuit et la nuit avec le jour en tuant ma mère pour coucher avec mon père (LIT, 30)

Sta inoltre girando un film sulla sua vita e si rende conto di non conoscere nulla sulle sue origini. La missione del protagonista di *Littoral* infatti è un viaggio, che non ha il solo obiettivo di portarlo a seppellire il padre nel luogo in cui desidera essere sepolto, ma anche di scoprire se stesso. Al termine di questo processo riemergeranno delle verità che sono state nascoste: «je ne sais même plus qui je suis» (LIT, 29) dice Wilfrid al Chevalier de Guiromelain, il suo doppio, l'alter ego che lo accompagna in un dialogo interiore lungo tutto il suo viaggio e che simbolicamente rappresenta l'infanzia dell'uomo.

L'occasione per scoprirsi e conoscere le proprie origini quindi è offerta al momento della morte del padre. Egli intraprende allora una *quête* come quella che Edipo nell'*Edipo re*, indagando sull'assassino di Laio, inconsapevolmente avvia.

Questo percorso inizia con la richiesta di Wilfrid alla famiglia della madre di poter seppellire il padre nella tomba di famiglia, come lui pensa sia naturale per dare pace al

defunto accanto alla donna amata

WILFRID: Il me semblée que ce serait normal que vous lui rendiez aujourd'hui ce service, que l'homme qu'elle a aimé se retrouve avec elle à jamais dans le même endroit!(LIT, 37)

Il rifiuto lo fa affacciare su una realtà che è improvvisa ed inaspettata per lui. La famiglia di lei infatti accusa il padre di essere stato l'assassino della madre dal momento che, secondo la loro opinione, egli aveva costretto lei, troppo fragile, a portare avanti la gravidanza. Un'accusa del genere accende in Wilfrid il sospetto che possa esserci anche per lui un coinvolgimento e una responsabilità nella morte della madre. È stata una decisione arbitraria a farlo nascere a patto di un sacrificio. Tale sentore lo getta in uno stato di malessere esistenziale e spaesamento al pari di quello di Edipo quando inizia a dubitare sulla natura non troppo chiara delle sue origini. Durante un banchetto infatti un uomo, ubriaco, lo accusa con assoluta sicurezza di essere «falso figlio di suo padre»(ED, 103), ossia di non essere stato generato da chi lui chiama con l'appellativo di padre.

Per i due personaggi tali episodi costituiscono la spinta per la ricerca delle proprie origini. Edipo parte alla volta di Delfi per interrogare l'oracolo che si fa rivelatore dell'atroce profezia annunciata della violenza di cui si macchierà. Allora egli si dirige a Tebe, pensando di fuggire al destino, riparandosi in un'altra città, ma inconsapevolmente compiendo quello stesso destino da cui tanto vuole fuggire.

Allo stesso modo Wilfrid, appresa dallo zio la rivelazione di una sua possibile colpa, si mette alla ricerca di varie prove che possano confermare o meno la grave accusa fatta dalla famiglia della madre nei confronti del padre. Egli è sconcertato, spaventato e spaesato. In suo soccorso arriva lo spirito del padre che lo invita a scoprire una serie di innumerevoli lettere che lui stesso aveva scritto in passato e che non erano mai state spedite. Il protagonista in questo modo acquisisce una nuova consapevolezza del suo passato. Le lettere che legge assumono un valore che sembrerebbe quasi profetico, indirizzandolo verso quello che sarà il suo cammino.

Dalle lettere apprende che il momento in cui il padre era stato veramente felice era quando si trovava al *pays natal* con la moglie. Scopre inoltre la sua nascita legata alla violenza e alla sofferenza e riconosce un senso di separazione che lo ha caratterizzato ancor prima che nascesse, essendo stato allontanato dalla terra d'origine quando la

madre era incinta. La violenza della sua nascita che è poi legata al dolore del travaglio con complicazioni determina in lui un senso di malessere ancora più grande che lo spinge ad agire.

A differenza però di Edipo nell'*Edipo re* che a seguito della sua *quête* scopre di aver già commesso le atrocità, Wilfrid tenta preventivamente di uscire dal cerchio della maledizione familiare e promette che spenderà le sue forze per portare a termine la missione del padre. Come Edipo però anche lui decide di intraprendere una missione attraverso l'assunzione di responsabilità e la presa a carico della sofferenza altrui. Edipo infatti intraprende la missione per salvare il popolo di Tebe dalla pestilenza e mediante la ricerca del *miasma* scopre che lui è l'assassino. Così Wilfrid si assume il carico della missione del padre, nonostante fosse stato abbandonato da esso.

Con Edipo condivide anche questo aspetto della sua vita ossia l'abbandono in fasce, che accomunerà anche i gemelli nella *pièce Incendies*. Edipo appena nato viene abbandonato sul Citerone con entrambi i piedi legati per ordine di suo padre che voleva fuggire alla predizione del dio Apollo. L'oracolo gli aveva infatti annunciato che sarebbe stato ucciso da suo figlio: lo stesso oracolo che in futuro annuncerà ad Edipo il parricidio.

Il cammino di ricerca delle origini è un lungo percorso sofferto e costellato da numerose prove e accidenti. L'indagine di Edipo viene da lui stesso descritta come un percorso erratico della mente che si perde nei sentieri per poi tornare sugli stessi passi, procede lentamente o bruscamente al pari di quella di Wilfrid che vaga fisicamente errando nel paese delle origini del padre.

Inoltre i personaggi si trovano accomunati da un sentimento di perdita: Ismail della moglie, Wilfrid del padre e Edipo della sua identità. Sono quindi tormentati da un passato e vivono un fenomeno di rottura dell'io:

Qu'il s'agisse de l'exil, de la perte d'un être cher ou de la rupture avec l'enfance, les protagonistes portent un eux-mêmes une faille béante et tentent de se sortir de la position inconfortable dans laquelle ils sont gardés<sup>20</sup>

La missione in questi due casi è diversa, ma l'esito è lo stesso: quello di una *quête*

---

<sup>20</sup>Christie Marie e Gareau Marie, « *Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire* ». In *Postures* n.12, 2010, pag.109-126.

identitaria.

Più vicino allora all'intenzione e alla disposizione d'animo, con cui il protagonista di *Littoral* intraprende il viaggio, è Edipo nella tragedia della "vecchiaia", ossia l'*Edipo a Colono*. Dopo la scoperta dell'atrocità delle azioni compiute, Edipo decide di allontanarsi da Tebe con la figlia Antigone al seguito. È un viaggio che egli intraprende consapevolmente, ma di cui non conosce l'esito: sa infatti che potrebbe comportare un periodo di erranza, insicurezza e instabilità davvero molto lungo.

Per indicare l'incipit del viaggio e comprenderne la portata c'è un'immagine comune che ricorre sia in *Littoral* che in *Edipo a Colono*. Antigone all'inizio della tragedia si rivolge al padre dicendogli : «Devi dire tutto: ti stai affacciando sul vuoto» (COL, 161). Così a più riprese il viaggio di Wilfrid viene definito un salto nel vuoto. Il regista del film che il protagonista sta girando su se stesso dice: «Wilfrid, sans le savoir tu es sur le points de quitter le chemin pour te précipiter tête première dans le gouffre» (LIT, 62). E il Chevalier de Guiromelain spiega che questo vuoto, abisso che si apre davanti a lui è il primo passo per giungere alla rivelazione.

Wilfrid vuole trovare per il padre un luogo di sepoltura, ma il paese di origine è devastato dalla guerra. I cimiteri sono saturi per il gran numero di morti. Davanti a questa limitazione il protagonista è spiazzato, non sa più dove dirigersi per portare a compimento quella missione.

Gli abitanti del villaggio da cui il padre proviene negano a Wilfrid la possibilità di seppellirlo nel cimitero del paese, considerandolo estraneo alla comunità dal momento che anni prima era fuggito da quella terra:

ISSAM: Regarde! Le cimetière est plein. Il n'y a plus aucune place!

SIMONE: Arrêtez! Je ne peux pas croire qu'il n'y a pas un lieu, au bout d'un champ, au milieu d'un terrain abandonné, où on ne trouvera pas une place!

ISSAM: Elles sont réservées aux gens du village pas aux étrangers!

SIMONE: Ce n'est pas un étranger! Il est né ici. Vous l'avez connu!

ISSAM: Il a fui le pays. Il n'avait qu'à se faire enterrer là où a fui (LIT, 76)

Lo stesso carattere di distacco e rifiuto si percepisce nella scena in cui Edipo nell'*Edipo a Colono* per la prima volta chiede ospitalità al popolo ateniese e si sente negato l'accesso alla città a causa del sacrilegio delle sue azioni passate.

CORO E frode opponendosi a frode,  
dolore, non gioia dà in dono.  
Ma tu lèvati ormai di dove siedì.  
E rapido ritorna oltre i confini.(COL,96)

Sarà infatti Antigone ad intercedere per il padre come fa Wilfrid che in quest'ottica incarna le vesti di una moderna e supplice Antigone.

Oltre a confrontarsi con la dimensione del rifiuto e della difficoltà a far fronte ad imprevisti che il viaggio comporta, Wilfrid si confronta con un senso di fatica anche fisica. Trascinare la salma paterna comporta infatti uno sforzo che rende il suo cammino estremamente difficoltoso.

WILFRID: mais moi j'ai mal aux pieds, j'ai mail aux jambes et j'ai mal à la tête (LIT,66)

Percepisce dunque la stessa fatica fisica che sente Edipo nell'*Edipo a Colono* e che manifesta ad Antigone con la richiesta di trovare un luogo di quiete in cui potersi riposare.

EDIPO: Ma, creatura mia, se al mio riposo  
un luogo scorgi, nei campi degli uomini  
presso i sacri recinti degli dèi,  
dove tu vuoi, fammi sostare(COL,265)

Il carattere diffranto della modalità di trasposizione del mito è rappresentato proprio dal fatto che in questo caso Wilfrid racchiude in sé sia il ruolo di Antigone che scorta fedelmente il padre fino al momento della sua morte sia quello di Edipo che si assume la responsabilità del viaggio. Si tratta di un percorso che è portato avanti da lui in prima persona e che investe un suo aspetto personale, non passivamente subito come da Antigone nell'*Edipo re*.

Sarà invece Ismail ad incarnare nuovamente la figura di Edipo nella tragedia della vecchiaia per il valore catartico che la sua morte assumerà per le discendenze future. In entrambi i casi il carattere leggendario della morte giustifica il fatto che essi non abbiano trovato sulla terra la loro tomba, e che quindi siano morti al di fuori di essa.

La morte di Edipo è una morte che possiede dei caratteri divini, non viene descritta

direttamente quando accade, ma viene riferita.

#### CORO

Ma di che morte poi si spense Edipo  
non potrebbe svelarlo tra i mortali,  
se non Teseo, nessuno. Non la fiamma  
divina d'un folgore, non l'impeto  
di un'ondata levatasi dal mare  
l'annientò subitanea. Che venisse  
qualcuno degli dei per suo pastore  
o fu invece l'abisso dei sepolti  
senza luce, che amico gli s'aperse  
nella terra profonda? (COL,160)

La dipartita di Ismail allo stesso modo assume delle connotazioni leggendarie, avvolta da un'aura di mistero:

LE PÉRE:  
Remonter émerveiller vers la surface et plus loin  
Encore,  
Vers le ciel  
Vers l'autre profondeur,  
Etre pourfendu or le soleil,  
Lutter contre le vent,  
S'élever avec les vagues,  
Courir sur les flots,  
Pour aller s'écrouter, épuise d'amour. (LIT, 133)

Il mare diventa la tomba di Ismail, come Edipo che non trova una sepoltura terrena, ma ascende agli dei. La figlia di Edipo, Ismene, infatti afferma: « Non ha fossa. Morì fuori dal mondo». (COL,141).

### ***4.3 Diffrazione di Edipo nei personaggi secondari***

Il viaggio di Wilfrid è contornato dall'incontro con personaggi che assumono il ruolo di compagni del protagonista. Simone, Amè, Massi, Sabbè e Josèphine sposano la missione di Wilfrid ed è il motivo per cui si avvicinano al suo cammino e decidono di seguirlo. La finalità del cammino di ognuno è legata alla risoluzione di una situazione personale che è rimasta sospesa, per lo più riguardante un rapporto che hanno con il proprio padre. Intraprendono il viaggio con Wilfrid perché sentono che intimamente è

congiunto ad un aspetto della loro essenza. Così la ricerca di un luogo di sepoltura per il padre di Wilfrid diventa la ricerca di tutti i personaggi dell'opera. Pur avendo percorsi di vita completamente diversi, si trovano infatti a convivere con una necessità comune: dare un senso alla loro vita. I personaggi che Wilfrid incontra lungo il cammino hanno tutti un rapporto controverso con la figura paterna. Infatti tutti i personaggi hanno una colpa da dover espiare nei confronti del proprio padre.

SABBÉ: Amè, que tu veuilles ou non, ce corps est le corps de ton père. Ouvre les yeux et reconnais en lui le père disparu, le père assassiné, le père ensanglanté.

SIMONE: Et nous déposerons une pierre sur laquelle nous graverons le nom de nos pères. (LIT, 97)

Sabbè ad esempio ha dovuto tenere in mano la testa del padre, costretto dai soldati che hanno saccheggiato la sua casa e annientato la sua famiglia e non sa come far fronte alla disperazione dovuta al compimento di questa azione.

SABBE: Je riais avec la tête de mon père qu'un des soldats m'a forcé à tenir entre les mains! Ils ont pris la tête, l'ont lancée au sol. (LIT,106)

Oppure Massi che ha non ha mai conosciuto il padre ed è completamente abbandonato

SIMONE: Tes parents, tes amis?

MASSI : Amis disparus, mère partie et père inconnu. Rien! (LIT, 101)

Nell'opera *La violenza e il sacro*, edita nel 1972, Renè Girard stabilisce a proposito dell'*Edipo re* di Sofocle un'importante distinzione, ispirandosi al dialogo fra Tiresia e Edipo. Esisterebbero infatti, secondo la definizione da lui proposta, due forme di violenza, una impura e l'altra purificatrice:

«La crisi sacrificale, vale a dire la perdita del sacrificio, è la perdita della differenza tra violenza impura e violenza purificatrice. Quando questa differenza viene meno, non è più possibile la purificazione e la violenza impura e contagiosa si diffonde in tutta la comunità[...]. La crisi sacrificale si deve definire come una crisi di differenze, come a dire di ordine culturale nel suo insieme. Questo ordine culturale non è nient'altro che un sistema organizzato sulla base di differenze»<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup>Renè, Girard, *La violence et le sacré*, Paris, éditions Grasset, 1972, pp.77-78.

In altri termini la violenza impura è quella che si diffonde all'interno di una società quando un atto di trasgressione commesso pesa sull'ordine sociale o religioso. La violenza purificatrice avrebbe al contrario il compito di ristabilire l'ordine sociale e religioso che è stato distrutto e di riportare l'unanimità all'interno della società.

*L'Edipo re* di Sofocle, ma anche *L'Edipo a Colono* e *l'Antigone* presuppongono invero una violenza pregressa ossia un attentato iniziale che sarebbe consistito nella eliminazione di Crisippo, figlio di Pelope, da parte di Laio, sovrano di Tebe, che avrebbe provocato la maledizione che il dio Apollo ha scagliato sui Labdacidi. In seguito infatti la morte di Laio per mano di Edipo, il matrimonio con Giocasta e la nascita incestuosa dei figli Eteocle, Polinice, Antigone e Ismene non sono altro che il risultato del compiersi della profezia che maledice tutta la loro stirpe. Alla fine della tragedia la regina Giocasta si uccide, Edipo si cava gli occhi, Creonte, divenuto re, lo lascia partire.

«Inviso agli dei», come dirà al termine della tragedia, egli è divenuto *Pharmakos*, quello «celui qu'on immole en expiation des fautes d'un autre»<sup>22</sup>. È la vittima espiatoria di un rito di purificazione, molto praticato nella Grecia antica. La violenza esercitata nel momento in cui Edipo incontra il padre diventa una violenza di tipo purificatorio. È volta a restaurare l'ordine divino e umano del crimine dei Labdacidi.

*Littoral* evoca la violenza che si instaura in Medio Oriente tra musulmani e cristiani. Come nell'*Edipo re*, la vicenda è strettamente connessa ad una situazione privata e familiare, l'attenzione si concentra sulla famiglia di Wilfrid e il comportamento tenuto dal padre nei confronti della madre e del neonato Wilfrid.

ONCLE EMILE: Ton père est l'assassin de ta mère! Elle était trop fragile pour avoir un enfant, elle le savait, n'en avait ni la constitution ni la santé. [...] Et tu crois qu'il a pris ses responsabilités? Il a tout abandonné et il est parti à travers le monde. [...] tu comprends maintenant? Depuis quand in enterre un assassin avec sa victime?

Come Ismail appare colpevole anche Wilfrid è impregnato della stessa violenza, che necessita di purificazione.

---

<sup>22</sup>Ivi.

### 4.3.1 Simone e Joséphine: le due Antigoni

La diffrazione del personaggio di Antigone avviene attraverso l'assegnazione delle sue caratteristiche ai due principali personaggi femminili di *Littoral*: Simone e Joséphine.

La tematica della sepoltura per donare dignità alla memoria del defunto tanto centrale nel dramma di Antigone diventa un elemento fondamentale che muove all'azione tutti i personaggi.

Wilfrid, appena giunto al paese natale, incontra il vecchio cieco e sente in sottofondo la voce di una ragazza: è la voce di Simone, appellata da Wâazan, «la fille qui chante». Simone attraverso il suo canto e le urla vuole manifestare la rabbia e l'insofferenza che ha dentro di sé per la situazione disperata in cui ella si trova per l'assassinio del suo amato Said.

Antigone allo stesso modo non vuole tacere il proposito della sua missione, ovvero di dare sepoltura al fratello Polinice. Quando infatti la fanciulla spiega alla sorella Ismene il suo piano, la invita a «gridare a Tebe la notizia!» (AN,256) e non a tacere o covarla nel silenzio, come invece quest'ultima le aveva suggerito.

Simone usa la sua voce per testimoniare la violenza che ha subito vedendo il suo amato morire davanti ai suoi occhi: «Je chante, oui! Je hurle!»(LIT, 75) o ancora: «Hurle avec moi»(LIT,75). Pare che la stessa intensità di disperazione di Simone si manifesti quando la giovane figlia di Edipo si trova davanti alla salma del fratello. La guardia che la cattura riferisce a Creonte queste parole:

«Si vede la ragazza. Stride, nota d'acre, d'uccello lacerante quando vede il fondo del nido suo deserto, e i piccoli scomparsi. Quella uguale, come vede morta nudità ululò, pianse, maledisse male parole contro i delinquenti»(AN,272)

Il proposito non deve essere taciuto, Antigone cova dentro di sé la rabbia per l'ingiustizia dell'editto di Creonte e non riesce a trovare altro modo di protestare se non quello di esprimere con le urla il suo sdegno.

La volontà di ribellione di Simone possiede una portata simile all'intensità dell'ideale che porta ad agire Antigone: il carattere inviolabile della sepoltura per conferire dignità è pari alla lotta contro l'oblio di Said. Come Antigone è disposta a portare avanti il suo

ideale a costo di pagare con la vita stessa, dal momento che esso è insito nella sua essenza, così Simone impiega tutte le sue forze senza tregua per riempire con il suo canto i luoghi del paese. Il suo fine è quello di «raconter des histories» per evitare che ci si possa dimenticare delle atrocità subite durante la guerra. «É nelle nostre essenze»(AN,256), dice Antigone rivolgendosi a Creonte che le contesta l'irrazionalità del suo proposito e ancora : « tu hai delle ragioni. Non le accetto, non le accetterò mai.» (AN,256)

E così diventa esistenziale la missione che conduce Simone, abbracciando in un primo tempo quella di Wilfrid: «trouver un endroit pour enterre son père, puis je chercherai comment raconter ce qui s'est passe» (LIT, 85). Lei sente che attraverso il compimento della sepoltura di Ismail può liberare se stessa.

Un rimando, ancor più diretto, al personaggio di Antigone è nell'azione che compie Joséphine, *une jeune fille*, che si presenta come ultimo personaggio dinanzi alla compagnia che segue Wilfrid. Lei arriva reggendo un'immensa quantità di grossi libri contenenti i nomi delle famiglie che sono state abbattute durante la guerra. Diventa ancor più diretto come riferimento quando Wâazan il cieco la saluta congedandosi con l'augurio di: «Bonne route Antigone»(LIT, 118), nella scena 37.*Insomnie*.

Come Simone e al pari dell'eroina sofoclea, Joséphine ha una missione che non abbandona mai fino a quando trova un degno congedo per le famiglie cancellate dalla brutalità del conflitto: legare al corpo di Ismail i loro nomi.

Come l'eroina greca la quale in obbedienza alle leggi divine, incurante del pericolo a cui si espone, dà sepoltura al corpo del fratello Polinice, Joséphine vuole, evocando i nomi dei compaesani, rievocare e dare degno ricordo a tutti coloro che sono morti in guerra. Emblematico diventa per loro il seppellimento del padre di Wilfrid, visto al suo corpo vengono legati i sacchi con i nomi di tutti coloro che hanno sacrificato la loro vita per la patria.

Oltre a loro anche il personaggio di Wilfrid potrebbe per un aspetto essere accostabile ad Antigone nell'ottica del rapporto della ragazza con il fratello Polinice. Entrambi si sentono realizzati a portare a compimento la sepoltura dei loro cari. I loro gesti

potrebbero avere un valore simbolico e rappresentare il tentativo di ridurre la violenza nel mondo attraverso l'atto rituale della sepoltura dei propri cari inteso come missione che possa conferire un senso alla vita e contrastare l'annientamento dell'anima provocato dalla guerra.

Wilfrid dialoga faccia a faccia con lo spirito del padre, come Antigone diviene infatti custode della salma del fratello defunto: La stessa cura la ritroviamo in Wilfrid al quale viene affidato il compito di proteggere la memoria del padre. Entrambi fanno ciò a fronte di una promessa: quella di Antigone rivolta al fratello nel boschetto delle Erinni e quella di Wilfrid fatta a se stesso.

WILFRID: [...] Moi, je promets, je promets que quoi qu'il arrive, je n'enterrerai pas mon père n'importe où. Je promets que je ne laisserai pas aller au désespoir et je n'expédierai pas l'affaire en deux temps trois mouvements. (LIT, 94)

Decidono perciò di sacralizzare il momento dell'addio ai proprio genitori con un rito sacro.

Le colpe dei padri così, a differenza di Edipo, non necessariamente ricadono sui figli, ma è indispensabile che questi sappiano con consapevolezza, senza rabbia, spezzare il destino tragico per riuscire a costruirsi un futuro autonomo.

### **Capitolo III**

## ***Indigenizzazione e diffrazione del mito di Edipo in Incendies***

Il personaggio di Edipo rivive particolarmente nella seconda *pièce* della tetralogia, *Incendies*:

I destini contemporanei immaginati da Mouawad riattivano e interrogano i grandi miti, in questo caso sotto le vesti di un Edipo al femminile<sup>23</sup>

La *pièce* inizia con il notaio Jean Lebel che legge ai due gemelli Jeanne e Simon le ultime volontà della madre Nawal Marwan; la donna chiede ai suoi figli di consegnare due lettere, una per il padre che essi non hanno mai conosciuto e che ritenevano morto in guerra; l'altra per il fratello di cui non conoscevano neanche l'esistenza. Dapprima solo Jeanne accetta questo compito e si mette sulle tracce del passato della madre e scopre che ancora giovane Nawal ha avuto un figlio che le viene sottratto dalla famiglia che la caccia di casa per indegnità. Dopo qualche anno Nawal torna al paese in cerca del figlio a cui non ha mai smesso di pensare, ma trova solo morte e brutalità. E lei stessa viene coinvolta nella spirale di odio e violenza tanto che viene rinchiusa in prigione dove subisce torture e stupri ed è conosciuta come la "donna che canta".

Jeanne e Simon scoprono che, in seguito alle violenze subite, la madre ha partorito due gemelli. Nella ricerca del padre e del fratello che era stato affidato ad un orfanotrofio scoprono la tremenda verità: il fratello era diventato il torturatore in quella prigione dove aveva stuprato la detenuta e da quella violenza erano nati due gemelli.

---

<sup>23</sup>Wajdi Mouawad, *Incendies*, edizione italiana, Titivillus, Roma, 2009.

La figura di Edipo diventa femminile, incarnandosi nel personaggio di Nawal. Invero le caratteristiche del personaggio sofocleo non sono proprie solo alla protagonista della *pièce*, ossia Nawal (a cui la citazione fa riferimento), ma a tutti i personaggi principali, ognuno dei quali, proprio attraverso esse, riesce a portare a compimento la sua personale ricerca identitaria. La stessa strutturazione in quattro atti dell'opera (*Incendie de Nawal, Incendie de l'enfance, Incendie de Janaane, Incendie de Sarwane*) dà prova di questa precisa intenzione sistematica dell'autore, ossia quella di raccontare quattro percorsi diversi che portano però tutti allo stesso punto.

Sono degli "Incendi" che simbolicamente rappresentano la forza della violenza e della guerra e del conflitto non solo esterno, ma anche interiorizzato in ogni singolo individuo. Il fuoco invero non è solo simbolo di distruzione e disintegrazione di una società o di una personalità singola, ma rappresenta anche la sua conseguente rigenerazione.

In aggiunta con tale capitolo si vuole evidenziare la presenza di una serie di tematiche edipiche che appartengono unicamente a singoli personaggi. Non è quindi ad esempio presente una sola inchiesta, ma si assiste ad un moltiplicarsi di strade e scoperte che hanno come conclusione il medesimo punto. La *diffrazione del molteplice* è infatti il cuore dell'innovazione della modalità di riscrittura che Mouawad agisce del mito di Edipo e in particolare della tragedia greca *L'Edipo re* di Sofocle.

Sull'origine della struttura di *Incendies*, Wajdi Mouawad dichiara in realtà di essersi ispirato sia all'*Edipo re* che all'*Edipo a Colono*. Non si può tralasciare infatti l'evidenza di tutta una serie di analogie strutturali oltre che tematiche e di immagini che contribuiscono a creare uno stretto legame con l'ipotesto sofocleo e più in generale con il mito di Edipo, e possono risultare attuazione del fenomeno di indigenizzazione<sup>24</sup> di un mito.

Attraverso *Incendies*, come *Littoral*, però le figure di Edipo, Laio e Giocasta si ridimensionano fino a diventare uomini comuni: rifugiati, immigrati che si trovano in

---

<sup>24</sup> L'indigenizzazione del mito disloca la fonte nel contesto contemporaneo ossia attua un processo di «dis-ambientazione» come ricorda Leonora Hutcherson nel suo saggio *Teoria degli adattamenti*. Disambientare vuol dire spostare il personaggio con un effetto di straniamento dalla sua origine al contesto in cui la vicenda dell'opera adattata si colloca. Affinché si possa avere la giusta esperienza di un adattamento è necessario trasferire i significati sociali e culturali adattandoli al nuovo contesto tramite ciò che Patrice Pavis ha definito il corpo-linguaggio: «le espressioni facciali, gli abiti e la gestualità fanno la loro parte, insieme con l'architettura e la composizione della scenografie». *Teoria degli adattamenti*, traduzione di Giovanni Vito di Stefano, Armando Editore, Milano, 2003, pag. 156.

Quebèc per fuggire alle atrocità della guerra.

L'autrice Mathilde Christiani ha evidenziato che se la tematica delle tare ereditarie è molto presente e la questione delle origini presenta delle strette connessioni con il mito di Edipo, sicuramente le sorgenti cambiano:

L'omniprésente de ces monstruosités familiares, de ces abandons, de l'inceste, du meurtre ou du silence ne sont pas ici dans le but de faire un théâtre du choc, de l'exhibition. Ils son plutôt à prendre comme le trame de tous les mythes, version moderne. Mouawad nous propose du Edipe revisité, qui copine avec Galaad et ses compagnons du Graal, quand il ne fricote pas avec Electre, Agamemnon ou encore Antigone. Chacun de ses personnages, presque chacune de ses scènes, en est l'allégorie. C'est parfois un peu trop, mais il parvient à son but: faire de ses pièces des voyages inattaqués à travers lesquels ses héros affrontent passions humaines et histoire meurtrière pour parvenir à leur but: se découvrir<sup>25</sup>

Quello che l'autrice vuole sottolineare è il fatto che nella ripresa del mito di Edipo, c'è l'assenza del parricidio, ma l'esistenza del matricidio e l'abbondanza dell'incesto. La madre incestuosa supplisce alla figura paterna.

L'immagine di Laio assassinato infatti viene meno in questa *pièce*. L'unico richiamo potrebbe essere racchiuso in maniera simbolica entro la *scena 31*, quando Nihad cecchino uccide il fotografo e prima di morire quest'ultimo lo supplica:

L'HOMME: Qu'est-ce que vous faites? [...] Ne me tuez pas! Je pourrais être votre père, J'ai l'âge de votre mère.  
*Nihad tire.* (IN,108).

Questa scena mostra la crudeltà manifestata da Nihad nella sua funzione di assassino, infatti subito egli spara all'uomo e nel momento in cui spara gli scatta una fotografia. La sua vittima lo implora con la stessa disperazione con cui Laio si sarebbe potuto rivolgere ad Edipo al momento della sua uccisione. È così che simbolicamente e inconsciamente il ragazzo commette un parricidio. Inoltre il riferimento al fatto che potrebbe essere suo padre e che ha l'età di sua madre può costituire un'anticipazione della tragedia che verrà rivelata alla fine: l'incontro con la madre inconsapevolmente in carcere.

Dopo aver parlato dell'aspetto fondamentale legato alla vicenda di Edipo assente però

---

<sup>25</sup> Mathilde Christiani, «Une consolation impitoyable», in, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Le grand T, Nantes, 2009, pag.61.

nella *pièce* di Mouawad, almeno in forma diretta, si passa ad elencare i rimandi presenti nel testo al mito edipico: collegamento più immediato e come si è trattato nel capitolo precedente, presente anche nelle altre *pièce* della tetralogia di *Le Sang de le promesses*, in particolare in *Littoral*.

Oltre a presentare le varie analogie si indagherà la motivazione per cui il drammaturgo sceglie di usare questi rimandi e che relazione si crei tra essi e la diffrazione del personaggio edipico.

### **1 Indigenizzazione dello spazio**

La spazialità di *Incendies* ricorda quella di *Littoral*. Anch'esso possiede delle connotazioni vaghe che si riferiscono ad un paese rurale in cui il processo di modernizzazione non è ancora avvenuto.

Potrebbe trattarsi del Libano anche in questo caso. Mouawad fornisce in questa *pièce* dei riferimenti spaziali che conferiscono alla spazialità l'idea di un paese sconvolto dalla guerra. Infatti quando Nawal intraprende il viaggio alla ricerca del figlio, il paese è proprio nel pieno del conflitto. Lei attraversa uno stato la cui distruzione sta avvenendo sotto i suoi occhi: orfanotrofi abbandonati e saccheggiate dai soldati delle milizie avversarie, carceri di guerra, villaggi presi d'assalto dalle bombe.

I nomi con cui sono definiti i luoghi però sono volutamente lasciati vaghi. Il paese viene definito solamente attraverso le descrizioni: «le pays natal», «le pays», «le pays de votre mère». È delineato tramite riferimenti ai punti cardinali nord-sud: il villaggio natale di Nawal si trova al nord del paese, dove si trovano anche «les ruines romaines» (IN, 153). Come in *Littoral* il mare diventa il confine naturale; bagna infatti il paese a Ovest.

LE CONCIERGE: Un peu plus à l'ouest. Face à la mer. Un village tout blanc  
(IN, 95)

Nabatiyé è il primo villaggio che Nawal incontra sulla strada che porta al Sud, dove si situano poi Kfrar Rayat, Kfar Riad, Kfar Matra e la maggior parte dei campi dei rifugiati. Per la loro sonorità questi nomi indicano una regione precisa del mondo o

comunque alludono al mondo arabo. Nabatiyé e Kfar Matre sono realmente due villaggi libanesi.

Rispetto a *Littoral* quindi i riferimenti geografici son più precisi, ma nonostante questo il sentimento d'astrazione, legato ad una concezione spaziale puramente araba, non viene meno.

Assume ancora una connotazione simbolica l'immagine del trivio, come in *Littoral*. Giocasta rievoca il momento dell'uccisione di Laio: «egli invece almeno a quanto si racconta fu ucciso da banditi stranieri all'incrocio di tre strade carraie»(ED, 99).

Anche in *Incendies* è presente un incrocio di strade che non è solo quello in cui letteralmente si trova Nawal nel momento in cui avviene l'incidente dell'incendio dell'autobus, ma simbolicamente diventa anche l'incrocio che le strade dei personaggi in tempi e modalità diversi si trovano a percorrere e a ripercorrere in un ritorno dell'uguale nel tentativo di ricercare disperatamente se stessi e la verità: «à la croisee des chemins, il peut y avoir l'autre», evocando così il crocevia di tre strade presso il quale Laio trova la morte, ma anche l'incrocio dei destini dei personaggi. Immagine simbolica oltre che letteraria di tutti i cammini dei protagonisti che si dipanano in direzioni centrifughe per poi incontrarsi e questo punto diventa simbolicamente il punto di confluenza dei cammini di tutti i personaggi.

La sofferenza degli abitanti del paese in cui viaggia Nawal ha la stessa portata di quella del popolo di Tebe al cui cospetto Edipo si reca all'inizio della tragedia. Come l'uomo greco, cittadino della *polis*, non poteva immaginarsi straniato da essa e dai legami che lo allacciavano alla collettività in un'intima unione così sia al proprio nucleo familiare che alla propria nazione, ogni personaggio di *Incendies* è legato in modo indissolubile e quasi fatale alle sue origini e alla sua nazione. In questa prospettiva lo sfondo della vicenda acquisisce un significato sostanziale.

La città di Tebe in cui si ambienta la tragedia di Edipo può essere apparentata allo stato descritto nella *pièce* di Mouawad, che genericamente abbiamo dimostrato potrebbe essere il Libano, sconvolto al suo interno da lotte intestine. Nella Tebe dell'*Edipo re* la furia che si abbatte sulla città non proviene da mostri infernali: tutta la

violenza è sprigionata all'interno della *polis* senza una causa manifesta e su cui si possa agire direttamente. L'idea per cui l'intera totalità e la terra nel suo insieme soffrano di un male indicibile a cui la collettività nel suo insieme è sottoposta (sia gli uomini che la terra stessa sono sottoposti alla sofferenza) è comune in entrambe le opere. Nelle parole di Creonte:

CREONTE: C'è qualcosa di impuro che contamina  
la terra nostra che di lei si pasce,  
che bisogna respingere da lei,  
nè più dare alimento all'insanabile(ED, 9)

Come in quelle di Nawal:

NAWAL: Le sang est sur nous et dans une situation pareille(IN, 86).

La protagonista nella prima edizione di *Incendies*, rivolgendosi ad un soldato che la cattura, dice:

NAWAL : Lès refugies et les gens d'ici se ressemblent beaucoup, alors il est difficile faire la différence

Nulla viene presentato come causa di questa atrocità: «Ma mémoire s'arrete là» (IN, 61) dice il medico dell'orfanotrofio.«Pas de cause, pas de sens!» (IN,123), grida Nihad a Chamseddine per provare a spiegare le motivazioni che hanno reso possibile la guerra. Nessuna risposta si può dare per giustificare questo dramma che non ha una ragione logica che lo abbia scatenato così come la pestilenza nella Tebe edipica. Se però in *Edipo re* i dettami divini indicano che c'è una via per potersi liberare dal miasma che contamina la città, in *Incendies* non esiste un nemico da espiare, le cause si perdono nel rievocare l'elenco di violenze che le varie fazioni reciprocamente si apportano.

CHAMSEDDINE: Ils ont tué Zan, Mira, Abiel. Chez Madelwaad, ils ont fouillé partout, ils ne l'ont pas trouvé, alors ils ont égorgé toute sa famille. (IN, 60)

Il pronome «Ils» senza riferimenti indica il fatto che chi attacca e chi subisce non ha più distinzione. La domanda è posta direttamente alla Storia: in fondo c'è tanta differenza tra le varie milizie? Il sangue versato è lo stesso. Nell'utilizzare poi il termine «frère

contre frère»(IN, 60) ossia nel far sparire i nomi l'autore rende più evidente l'idea che si tratti di un combattimento e scontro fratricida, tra persone che condividono la stessa etnia e lo stesso sangue. L'accento è quindi posto sul legame di appartenenza e non sul distacco. E questa diventa l'identità della guerra.

## **2 Indigenizzazione del tempo**

La dimensione temporale, che non ha di fatto neanche connotazioni precise, lascia infatti che subentri quella dimensione oracolare di predestinazione quasi sacrale e religiosa. In *Incendies* infatti le date sono molto vaghe. La cronologia dell'opera non è la stessa della guerra in Libano avvenuta negli anni '70; si libera infatti dalla piena corrispondenza rispetto alla storia per obbedire ai bisogni della trama. La guerra nella *pièce* comincia poco prima della partenza di Nawal dal suo villaggio, quando lei ha 19 anni. Visto che nel 1978 Nawal ha quarant'anni, si può approssimativamente datare l'inizio della guerra al 1958. La guerra in Libano inizia all'incirca nel 1975. L'incendio dell'autobus al quale Nawal riesce a sopravvivere si ispira ad un incendio di autobus avvenuto il 13 aprile 1975. Questo avvenimento, considerato come l'episodio scatenante la guerra civile, si staglia sotto gli occhi di Wajdj Mouawad di appena otto anni, mentre egli si trova sul balcone del suo appartamento.

Le date sono assenti dal testo e questa assenza è senza alcun dubbio significativa. Essa dona al tempo un carattere inafferrabile, fluttuante che scorre e procede per mezzo di incursioni nella vita dei personaggi. Le epoche si intrecciano, la linearità sparisce perché non è importante strutturare l'ordine degli eventi, bensì evidenziare il loro impatto e la loro violenza in un rapporto di equivalenza con le tragedie greche.

Significativo risulta essere il fatto che vent'anni che sono passati non hanno eliminato la sensazione di entrare in un regno perduto, le cui rovine non sono state ancora riparate. Il paese natale di Nawal, quando Jeanne vi fa ritorno, è rimasto uguale e la leggenda legata al mito di Nawal e Sawda si è diffusa e quasi sacralizzata.

ABDESSMAD: Il y a Nawal qui est partie avec Sawda. Mais ça, c'est une légende. On l'appellait la fille qui chante

L'incendio del bus ha lo stesso valore del massacro di Kfar Riad e Kfar Matra, due episodi storici della guerra in Libano e non esistono i vent'anni che separano nella realtà questi due eventi. Il dolore e la sofferenza che la peste provoca a Tebe ha eguale portata rispetto agli eventi catastrofici che distruggono vite e annientano l'identità dei paesi e dei loro abitanti. Questo è il motivo per cui Mouawad vuole affidare una connotazione mitica al tempo e allo spazio nel ripercorrere le tappe della vicenda bellica a cui fa riferimento. Vuole far sì che tale realtà assurga a paradigma di tutte le violenze che sono state perpetuate durante gli innumerevoli conflitti succedutosi nel XX secolo. Wajdi Mouawad non ha in mente infatti solo la guerra in Libano, ma ha anche memoria del conflitto dell'ex-Jugoslavia, del Ruanda e altri più remoti.

Il tempo in questa accezione, grazie alla vaghezza, che caratterizza la sua concezione orientale, diventa simbolico: «Nous sommes au debùt de la guerre de Cent ans» (IN, 76), dice Nawal. Si tratta di una potente costruzione di una dimensione tragica delle esistenze coinvolte, calate sicuramente in un contesto contemporaneo, ma colpito da una violenza primitiva, in cui aleggia un'aria di fatalità.

La storia si svolge quindi anche in un tempo non storico, un presente eterno in cui i personaggi assumono un ruolo emblematico e quasi paradigmatico, Nawal ad esempio incarna in sé una serie di donne: è pensiero, emozione e ribellione. Scrive Wajdi Mouawad: «Le plus important est sortir du drame pour tomber tête premiere dans la Tragedie».26

Inoltre anche in questo caso, come in *Littoral*, diventa sostanziale il riferimento alla dimensione del presente che serve a rivelare il passato. I gemelli attraverso la loro indagine comprendono alla fine il passato e si scoprono sotto una luce completamente nuova, al pari di Edipo. La percezione di un tempo passato che acquisisce una nuova prospettiva e ottica a partire dalle piccole scoperte fatte nel presente si carica quindi di una connotazione che lo avvicina al tempo dell'indagine edipica.

NAWAL: L'enfance est un couteau planté dans la gorge  
Et tu as su le retirer.  
À présent, il faut reconstruire l'histoire.  
Guérir chaque souvenir  
Doucement

---

<sup>26</sup>Wajdi Mouawad, *Cahier de création d'Incendies*, inedit, pag.2

Bercer chaque image. (IN, 131)

### **3 Indigenizzazione dei personaggi**

La terra di *Incendies* dai confini sfumati e non definiti è abitata da personaggi che emergono nella vicenda a più riprese e contribuiscono a rivelare verità nascoste o comunque a facilitare il cammino di ricerca dei personaggi principali. Essi sono inoltre trasposizioni più o meno dirette di personaggi presenti anche nella vicenda di *Edipo re*, esempi di quel processo di indigenizzazione del mito a cui si è fatto riferimento precedentemente.

C'è un'analogia infatti tra i personaggi secondari della tragedia sofoclea che contribuiscono ad aiutare i personaggi principali e gli stessi nella *pièce* di Mouawad. I tre uomini interrogati dai gemelli hanno delle corrispondenze ciascuno ad un personaggio della tragedia di Sofocle, qualcuno anche a più di uno. Il guardiano del carcere, Fahim, che si deve occupare dell'eliminazione dei gemelli appena nati ha la stessa funzione del pastore cui Laio affida Edipo.

Il pastore Malak che ha ricevuto e nutrito i figli «della donna che canta» ha lo stesso ruolo del messo corinzio che ha cresciuto Edipo. Anche se questo personaggio in Mouawad combina in sé anche i tratti del vecchio pastore perché anche lui nutre i neonati e li battezza con i nomi di Janaane e Sarwane.

Chamseddine per la sua autorevolezza a livello spirituale all'interno della resistenza è accostabile al divino Tiresia. Al contrario rispetto a Tiresia, però, non conosce fin dall'inizio della vicenda la verità, ma la comprende soltanto nel momento in cui si confronta con Simon e mette insieme tutti i tasselli del puzzle. Sarà infatti poi lui a rivelargliela. Essi contribuiscono alla creazione di un legame ancor più diretto tra la realtà edipica e in generale mitica e la terra che fa da sfondo alla ricerca e indagine dei vari personaggi di *Incendies*.

Anche i nomi, come in *Littoral*, sono indigenizzati. I personaggi sono infatti identificati con nomi diffusi nell'area geografica in cui si ipotizza essere ambientata la vicenda: Chamseddine, Malak e Fahim. Non solo i personaggi secondari, ma anche i principali che sono originari di quelle terre possiedono tutti dei nomi dai tratti

mediorientali: Nawal, Nihad e anche i nomi originari dei figli, Jaanane e Sarwaane.

#### **4 Diffrazione del mito di Edipo in *Incendies***

Nella cultura classica il corso che la *Tuke* aveva scelto per le persone aveva un'importanza cruciale; ridimensionava infatti l'uomo nelle sue scelte in merito soprattutto al rapporto con le divinità.

I personaggi del dramma di Mouawad, in particolar modo i gemelli, sono destinati ad essere vittime di una violenza, ancora prima della loro nascita, come si è mostrato nel capitolo precedente. Il dramma di Mouawad sembra richiamare una tematica non solo edipica, ma presente in diverse tragedie greche: la maledizione o meglio la trasmissione di un elemento ereditario attraverso varie generazioni. Edipo è colpevole di appartenere ad una famiglia che è stata maledetta dagli dei. Nell'*Edipo a Colono* egli interpella il re Creonte e lo interroga sulla sua colpa esatta e sui crimini commessi dai membri della sua famiglia ancora prima della sua nascita. Lui stesso si rivolta contro l'ingiustizia dell'oracolo.

Tale incombente fatalità è presente anche in *Incendies*: spetta ai gemelli liberarsi dalla tara che pesa su di loro a partire da una promessa che è stata fatta dalla madre per lottare contro tale destino. Le nozioni di libera volontà e di fato, tanto centrali nella tragedia di Sofocle, sono smantellate e riproposte sotto una luce diversa in *Incendies*. I personaggi devono espiare un fato antico e oscuro, una colpa originaria. Si sentono afflitti da una forma moderna di fatalità, ma possono ancora esercitare la loro personale libertà. Rimangono arbitri del loro destino e delle loro scelte morali. Se infatti Edipo e i suoi genitori agiscono mossi dalla ferma intenzione di contrastare le predizioni dell'oracolo, sperando di poter costruire un'esistenza diversa da quella che era stata loro annunciata e voluta dal fato; in *Incendies* è come se la sorte e la libera volontà coincidessero e i personaggi disegnassero per sé con le loro scelte proprio quel destino che era stato per loro stabilito.

L'intera opera infatti è costellata da frasi di questo tipo:

CHAMSEDDINE: Ce n'est pas le hasard, qui t'a conduit à moi, Ici, il y a l'esprit de

ta mère, l'esprit de Sawda. L'amitié des femmes comme une étoile dans le ciel.  
(IN, pag.122)

Come se il percorso di Jeanne, Simon e Nawal fosse stabilito da una forza superiore, di natura divina che aleggia e silenziosamente li accompagna lungo il cammino e le tappe del percorso di ognuno fossero già stabilite e non raggiunte casualmente lungo il cammino erratico.

Nel caso di *Incendies* però il corso degli eventi non è stabilito da dettami divini e profezie oracolari, ma risulta ridimensionato da una serie di imposizioni, credenze e ideologie che sono condizionanti. Le aspettative familiari ad esempio pesano sulle scelte dei personaggi, soprattutto su Nawal non meno delle profezie di natura divina.

Da queste credenze, radicate ideologicamente e culturalmente derivano scelte e azioni che determinano il corso della loro vita. Basti pensare al motivo per cui Nawal deve celare la relazione con Wahab, ripudiato dalla famiglia per ragioni politico-religiose. Come il padre, la famiglia di Nawal non riconosce neanche il nascituro. Jihane, madre di Nawal afferma infatti con decisione:

NAZIRA: Cet enfant ne te regarde pas, Nawal. Ne regarde pas ta famille, ne regard pas ta mere, ne regarde pas ta vie (IN, 38)

Non c'è però una colpa originaria da espriare: il destino del personaggio moderno apparentemente non ha alcuna motivazione per cui esistere e non è altro che la somma di fattori interni ed esterni che lo conducono direttamente al punto in cui si trova.

I personaggi dell'opera si sentono impotenti nel provare a dominare gli eventi. Quello che li opprime è il fatto di essere troppo ordinari; mettono in campo delle strategie per attenuare il dolore di cui sono vittime.

Oltre agli elementi che accomunano i protagonisti della *pièce* di Mouawad ad Edipo per l'identità e la scoperta della loro origini, un'altra tematica centrale nel testo sofocleo e comune ai personaggi di questo testo è il motivo dell'inchiesta. L'incessante ricerca di qualcosa che rende simili Nawal, Jeanne e Simon e in certo senso anche Nihad è un chiaro esempio di come Mouawad all'interno del tessuto familiare sfrutti la diffrazione di tematiche classiche per riproporle in una modernità in cui a dover ricercare qualcosa

che ha a che fare profondamente con il sé, il *gnoti seauton*, sentenza dell'oracolo edipico. La ricerca culmina quando tutti sono arrivati ad una personale acquisizione della verità. I motivi che muovono alla ricerca ognuno di loro sono diversi.

Nell' *Edipo re* la motivazione della ricerca è la scoperta dell'identità, usando però come pretesto iniziale la macchia (*miasma*) che contamina la città per scoprirla e isolarla e condannare l'assassinio di Laio, rimasto impunito: «Ma io farò luce su tutto questo fin da principio, io stesso per me stesso disperderò questa macchia» e ancora «vendicando lui gioverò a me stesso»(ED, 43).

La ricerca di Edipo in seguito però si amplia fino a diventare un percorso di scoperta della sua vera identità, che affonda nelle sue origini più intime e svela la sconvolgente verità di cui lui lentamente acquisisce consapevolezza. In realtà consiste fin dall'inizio in un'unica e medesima ricerca, ma di questo Edipo assume consapevolezza solo in seguito.

Nawal Marwan ricerca qualcosa che ha un'importanza cruciale per la sua esistenza. In *Incendies*, Nawal avvia una ricerca della durata di una vita del figlio avuto da Wahab. La donna agisce al fine di mantenere: «la promesse envers lui, tenue au jour de sa naissance»(IN,47), ossia di ritrovarlo ad ogni costo per poter finalmente stare insieme. Lei afferma che: «J'ai compris qu'il fallait choisir: ou je défigure le monde ou je fais tout pour le retrouver» (IN, 88).

I percorsi che Edipo e Nawal compiono sono accomunati da un forte senso di attaccamento verso l'elemento ricercato per l'importanza che esso riveste all'interno della loro esistenza. Sawda rimanda infatti a Nawal l'impressione: «Ce n'est pas Wahab que tu veux retrouver. C'est tout enfant. Ton fils» (IN, 51). Il suo viaggio la fa scontrare inconsapevolmente con il figlio mentre si trova in carcere. Tale incontro per il suo carattere di casualità può essere paragonato a quello di Edipo con Laio al confluire delle tre strade. Nawal lo riconoscerà poi e quindi lo ritrova finalmente soltanto vent'anni dopo durante un processo. Su questo tema il riferimento ad *Edipo re* invero è riconfigurato per creare una potente caratterizzazione drammatica. Il movimento delle coppie coinvolte nell'inchiesta è formalmente e sostanzialmente invertito: se Edipo e Giocasta sono guidati entrambi dalla loro ferma intenzione a non incontrarsi e anzi cercano in tutti i modi di dimostrare l'erroneità della profezia che li avrebbe visti uniti

in un rapporto incestuoso, Nihad e Nawal sono invece l'uno alla disperata ricerca dell'altro. Forse, il profondo desiderio di rincontrarsi alla base della loro ricerca rende l'incesto ancora più tragico. Anche i gemelli Jeanne e Simon intraprendono un percorso di scoperta che li porta a conoscersi diversi da come inizialmente erano convinti di essere, ossia verso «un nucleo di non sapere, ombra della congiunzione alle proprie origini il cui mistero non potremmo mai interamente penetrare»<sup>27</sup> Che non si tratti quindi solo di un viaggio finalizzato a portare a compimento la missione affidata a loro da Nawal è chiaro fin dalla lettura del testamento. Simon infatti inizialmente è riluttante e dichiara la sua impossibilità ad intraprendere questa missione. Jeanne è invece consapevole della portata del cambiamento che questo viaggio potrà arrecare alla sua vita, infatti all'aeroporto afferma che lo intraprenderà con la consapevolezza di essere: «loin de cette géométrie précise qui structurerait ma vie[...]J'ai appris à cèrè et à complete,et lire et à parler[...] Je vais raccrocher.»(IN,73)

Edipo e Jeanne aprono le inchieste fin dall'inizio delle rispettive opere. Simon in un secondo momento. Il percorso che ha condotto la madre dal Medio Oriente al Canada consiste nel momento in cui non solo la memoria dei singoli viene rivelata, ma viene svelata un'identità nazionale frantumata, quella del loro paese d'origine. Le loro ricerche li conducono a scoprire il passato violento della loro famiglia e i drammi e le torture che loro madre ha dovuto subire.

La lettura del testamento è per i gemelli un invito ad agire che Nawal domanda loro per poter ottenere la dignità della sepoltura.

HERMILLE: Le faits sont là: votre mere demande une chose à chacun de nous trois, ce sont des volontès, et cahcun fait qu'il vut. (IN,,21)

Il notaio potrebbe essere considerato un intermediario, percepito come una guida, ricorda loro che:

HERMILLE: «Elle a poutant èmis un souhait à votre ègard. Vos prènoms sont là, dans ses dernières volontès...» (IN,21)

---

<sup>27</sup> Michel Belair, *Theatre and Knowledge in the tragedy of Oedipus*, in *Le Devoir*, 4-5 ottobre, 2003, p.E4.

Nel prendere la decisione di intraprendere il viaggio, i gemelli infatti sono fortemente incoraggiati da Hermile Lébel, quasi nella figura di mediatore della volontà di Nawal, che insiste sul fatto che il comportamento della donna nel fare queste richieste sia stato motivato da una spiegazione fondata: «il y a sûrement une explication au milieu de tout ça! Ce n'est pas rien» (IN,35).

Lo stress altre in un'intervista in cui parla della tematica fondamentale di *Incendies* afferma che il tema principale è : «L'amour est une décision» ossia una scelta che ognuno è chiamato a compiere, quella di portare a compimento una missione per qualcuno al quale si tiene. Edipo si trova davanti l'intera collettività che, supplice, lo implora di accorrere in suo aiuto una seconda volta:

CORO: Su, dunque, tu, il migliore dei mortali, risolleva la città, sta' in guardia; questa terra ti chiama salvatore per il coraggio che un tempo hai dimostrato; del tuo regno mai dobbiamo avere questo ricordo, di esserci rialzati e poi caduti di nuovo. Ma risolleva la città in modo che sia sicura (ED, 51)

Simon e Jeanne si trovano davanti ad una richiesta che non può essere trattabile. All'inizio il rifiuto di Simon è categorico: «Retrouve ton père et ton frère! Pourquoi elle ne les a pas retrouvés elle même si c'était si urgent» (IN,14). Egli arriva addirittura a mettere in dubbio l'identità stessa del padre. Alla fine egli stesso si convincerà della necessità della sua partecipazione nella ricerca.

Edipo e i gemelli sono chiamati ad agire per qualcuno a cui tengono, potrebbero non farlo dal momento che Edipo è uno straniero in una terra che non è quella delle sue origini e non ha nei confronti del popolo un rapporto così stretto e Jeanne e Simon hanno passato gli ultimi cinque anni a cercare di far parlare la madre che per una strana ragione pareva li avesse abbandonati, smettendo di pronunciare ogni singola parola. L'agire dei tre personaggi è quindi un'azione dettata da una scelta spontanea della loro volontà.

*La pièce Incendies* si struttura sulla risoluzione di un enigma da parte dei protagonisti, affidato ai gemelli sotto forma di testamento da parte della madre nel corso della Scena 2( *Dernières volontés*). Nell'*Edipo re* alla parola divina è contrapposta quella dell'uomo, anzi paradossalmente è proprio la parola degli uomini, del messaggero di Argo e del vecchio pastore a svelare il significato della parola divina, provandone l'esattezza. Nel

corso di *Incendies* non essendoci profezia tuttavia è grazie a questi personaggi che si può far luce sul carattere criptico del testamento di Nawal.

Così nel personaggio di Nawal come in quello di Edipo, linguaggio umano e divino si manifestano nella stessa persona. La donna adotta un linguaggio ambiguo: una volta conosciuta la verità riguardo l'atrocità delle azioni che ha compiuto, si trova ad esprimere in modo quasi oracolare il suo testamento.

La conoscenza della verità prima di tutti gli altri le conferisce una sorta di carattere divino e di immortalità, che le permette di guardare dall'alto le azioni dei figli. Potrebbe essere apparentamento al livello di autorevolezza di Edipo, che afferma al termine della tragedia: «eppure so che né malattia né alcun'altra cosa potrà uccidermi» (ED, 127)

Un enigma da risolvere, che porterà ad una soluzione come quello della Sfinge che Edipo ha risolto attraverso la logica, ma con strumento:

SACERDOTE: Tu infatti, giungendo dalla città di Cadmo ci liberasti dal crudele tributo pagato alla cantatrice di enigmi, senza sapere niente e senza essere informato da noi più di quanto lo fossero gli altri.(ED,51)

Sono i figli di Nawal che devono con una ricerca condotta personalmente scoprire la verità, infatti Nawal afferma che ci sono delle verità che non possono essere rivelate se non a condizione di essere scoperte.

In entrambe le opere è conseguenza diretta della scoperta una punizione di natura corporale che i protagonisti stessi si infliggono, oltre al dolore che la scoperta dell'atrocità provoca in loro: Edipo si acceca, Nawal cessa completamente di profferire parola. L'infermiere che si era occupato di Nawal dice: «Pendant cinqu ans ce fut toujours le même silence» (IN, 47) Anche i figli rievocano il momento in cui la madre ha cessato, senza un'apparente motivazione di parlare:

ANTOINE: Quand votre mère a-t-elle cessé de parler?

JEANNE: à l'été 97. Au mois d'août. Le 20. Le jour de notre anniversaire. Elle rentre à la maison et elle se tait. Point. A l'époque, elle suivait une série de procès au Tribunal pénal international.. (IN,29)

Edipo si cava gli occhi in quanto è impensabile continuare ad osservare la realtà che si è costruito, dopo aver scoperto una simile verità. Rendendosi cieco infatti attenua il

proprio grado di riconoscibilità di chi egli prima voleva riconoscere, ossia se stesso, costringendosi a vedere ora da cieco, chi non avrebbe dovuto riconoscere.

EDIPO: Ahimè è tutto chiaro. Luce, ti veda per l'ultima volta io che, ormai è evidente, fui generato da chi non dovevo e con chi non dovevo mi congiungi.

MESSAGGERO:Strappando dalla veste di lei le fibbie d'oro di cui era adorna alzandole in alto ferì i bulbi dei suoi occhi gridando così, che mai avrebbe visto quali mali aveva compiuto e soltanto nell'ombra da quel giorno avrebbe condotto la sua misera vita.(ED, 141)

Proclamando che non avrebbe visto né i mali che lui aveva patito né quanti altri aveva compiuto, egli decide che da lì in poi avrebbe vissuto nel buio così da non poter riconoscere quelli che voleva, ma se avesse potuto si sarebbe reso anche sordo, perché «è dolce dimorare con i pensieri fuori dai mali»(ED,143).

Nawal, cessando di parlare, insegue l'opposta intenzione di allontanarsi da quella realtà che è impossibile da tollerare. Il silenzio nel quale ella si chiude ha infatti lo scopo di permetterle di stare, proprio oltre quel silenzio, insieme a chi ha finalmente rintracciato e riconosciuto: il figlio e il padre dei suoi figli. Tentando attraverso questo silenzio di sanare delle fratture incurabili, la donna cerca di dare un senso alla sua esistenza e a quella della sua famiglia nella comunione fra i vivi e i morti, nell'unità di una finalmente mantenuta «promessa del sangue» realizzata da questa pur tardiva e tragica ricomposizione familiare.<sup>28</sup>

Come si può evincere da questi ultimi versi, tratti dal capitolo 37, *Lettre au fils*:

NAWAL:«Au-delà du silence. Il y a le bonheur d'être ensemble. Rien n'est plus beau que d'être ensemble»(IN,147),

Si tratta della spiegazione che lei stessa suggerisce al padre/figlio nella scena *Lettre au pere*: «Le silence est pour tout devant le verité» (IN, 126).

## **5 Caratteristiche di Edipo nei personaggi di Incendies**

### **5.1 Edipo e Nawal**

I personaggi condividono caratteristiche comuni ad Edipo. Nawal assolve come Edipo

---

<sup>28</sup>Andrea Rodighero, *La donna che canta: diffrazioni e scomposizioni del mito edipico*, in "Classici e cinema. Il sangue e la stirpe", a cura di V.Maraglino, Cacucci Editore, Bari 2018, pp.91-115.

al ruolo di *Pharmakos*, ossia vittima che sconta il male della comunità. Nel suo caso il male che deve espiare attraverso il silenzio è a vantaggio dell'unità della sua famiglia al fine di rinsaldare e rassicurare i legami del gruppo e, una volta scoperta la verità, di tacere, affidare con il testamento e le lettere da consegnare al padre ai figli il compito di ritrovare e scoprire autonomamente la verità.

LE GUIDE: Là, c'est la cellule la plus célèbre de la prison de Kfar Rayat. Cellule n 7. Les gens viennent en pèlerinage. C'était la cellule de la femme qui chante. (IN, pag 77)

ABDESSAMAD: Une légende. On l'appelait la fille qui chante. Une voix douce et profonde. Elle chantait toujours à point nommé. Une légende. (IN, pag. 79)

CHAMSEDDINE: Si la femme qui chante a choisi de te faire confiance, c'est que tu es noble et digne. (IN, pag 124)

Edipo ha nei confronti del coro la voce di *tyrannos* con i suoi sudditi: non proprio quella di un dio, ma certamente del «primo fra gli uomini».

CORO: Io e questi fanciulli sediamo qui supplici presso i tuoi altari non considerandoti pari agli dei, ma perché ti giudichiamo il primo fra gli uomini nelle vicende della vita. (ED, pag 51)

EDIPO: Sì io so che soffrite tutti e soffrendo non c'è nessuno che soffra quanto me.[...] Sono divenuto cittadino fra i cittadini. (ED, pag. 63)

Da questa carrellata di esempi si può evincere la posizione di grandezza che avvicina i due personaggi e di come sono considerati e risultano dalla comunità a cui appartengono. Sono entrambi contraddistinti da una distinzione rispetto ad essa. Nawal dal momento che, seguendo i consigli della nonna, fin dall'adolescenza impara a leggere a scrivere e pensare permettendole di raggiungere una maturità e autonomia di pensiero che la rende consapevole dell'assurdità che caratterizza la guerra.

NAZIRA: Apprends à lire, à écrire, à compter, à parler: apprendis à penser. Nawal. Apprends. (IN, 42)

Edipo gode di una posizione privilegiata dal momento che ha risolto l'enigma della Sfinge, liberando la popolazione dal tributo pagato ai danni della città.

Nawal non è *in toto* un «Edipo al femminile» nonostante le numerose affinità sopra riscontrate. Considerandola da un diverso punto di vista, può risultare anche accostabile alla figura di Giocasta perché è resa gravida dal proprio figlio, un inconsapevole Edipo, ignaro della natura incestuosa del rapporto.

## 5.2 *Edipo e Jeanne*

Il personaggio di Jeanne come Edipo all'inizio della sua indagine fa affidamento sul sapere logico-razionale, la scienza umana razionale che si serve dell'indagine e dell'intuizione logica. Entrambi infatti attingono al *saphes*, ossia al sapere certo. L'inchiesta per loro è una rassicurante riconoscibilità di una realtà su cui è possibile indagare. Edipo in modo convinto infatti afferma: «sono io che metterò in luce il criminale»(ED,.53).

Jeanne sta svolgendo un dottorato di matematica all'università e ha anche lei per questo piena fiducia nel fatto che la sua capacità di ragionamento possa essere una fedele alleata nella sua ricerca. Jeanne afferma: «Je cherche une preuve de sa mort» (IN,46), segno del fatto che ella imposta la ricerca come fosse un'indagine poliziesca: interrogando i testimoni della vita di sua madre, recuperando ogni prova materiale per svelare gli aspetti più nascosti della vita della donna.

Entrambi, Edipo e Jeanne, sciolgono enigmi e si muovono attraverso intuizioni, sono estremamente meticolosi e cercano di ricondurre ogni aspetto sotto il loro controllo. Devono però fare i conti con il fatto che la verità sulle loro esistenze può essere compresa tramite la logica solo in parte dal momento che coinvolge degli aspetti che vanno oltre. Jeanne ha risolto problemi di natura complessa nel suo percorso accademico, ma si trova, come Edipo, in un più complicato enigma su se stessa. Potrebbe trattarsi in *Incendies* di una caricatura della razionalità, una parodia dell'apparente rigore del demarco scientifico per concepire ancora più a fondo la presenza di qualcosa di recondito, incontrollabile e inspiegabile da cui scaturisce la verità stessa sulle loro origini. Così la razionale Jeanne ha bisogno che sia il fratello Simone, caratterizzato da una natura corporale e meno razionale a rivelarle la

sconvolgente verità sulla loro infanzia. Questo aspetto potrebbe significare che non c'è logica che possa spiegare quello che è successo: «le cose stanno come stanno, inesorabili e assurde» scrive George Steiner all'inizio del saggio *Morte della tragedia* per spiegare l'essenza della vicenda tragica che si abbatte sul personaggio senza spiegazioni logiche.

SIMON: Tu m'as toujours dit que un plus un font deux. Est-ce que c'est vrai?

JEANNE: Oui...C'est vrai.

SIMON: Tu ne m'as pas menti.

JEANNE: D'accord! Il y a une conjecture très étrange en mathématiques.

SIMON: Tu te tais. Comme je suis tu quand j'ai compris. (IN, pag.121)

Nel tentativo di spiegare il segreto delle loro origini, una volta che le è rivelato Jeanne deve con uno sforzo estremo tentare di recuperare una congettura matematica strana e recondita nella sua memoria per cui, come dirà più avanti è possibile in rarissimi casi che uno più uno faccia due. Il principio elementare, un'addizione basilare sfugge ad una matematica del suo calibro a dimostrare che ci sono delle circostanze in cui è impossibile comprendere il destino e la vita. Edipo allo stesso modo non riesce a sommare due più per giungere alla conclusione che l'uomo che ha ucciso è suo padre, dimostrazione del fatto che inconsciamente egli non vuole riconoscere questa verità finché non viene costretto dagli eventi. È rapido a cogliere l'allusione di Giocasta al trivio, riconoscendo nella rievocazione dell'evento il luogo in cui egli ha assassinato «l'uomo», ma non riesce a cogliere la verità nella sua interezza se non quando è troppo palese per non vederla. Probabilmente rifiuta l'ipotesi che si possa avverare la profezia del dio, che con tutte le sue forze aveva cercato di evitare.

Entrambi nell'indagine procedono passo dopo passo in modo diligente, esigendo testimoni oculari e prove di prima mano. Formulano ipotesi, validano o meno come autentici i documenti presunti (foto, cassette, lettere) al fine di trarre le conclusioni più attendibili possibili, ma la verità si manifesta loro in modo dirompente e totalmente inaspettato.

### ***5.3 Edipo e Nihad***

Nihad/Abou Tarek ha commesso un atto di violenza nei confronti della propria madre

di cui certamente non era consapevole, ma è assolvibile tanto quanto lo è Edipo? Oppure, dato che si è macchiato di crimini precedentemente, questo fatto lo rende addirittura più condannabile?

CHAMSEDDINE: «Tu comprends bien: il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère»(IN, 121)

Come la voce del Coro che si rivolge ad Edipo alla fine della tragedia:

CORO: « condanna ora le nozze non nozze di te che a lungo fosti generante e generato »

Edipo ha giaciuto con la madre, ma ignorava l'identità della vittima e ne viene a conoscenza alla fine dell'azione, lo stesso avviene nel caso di Nihad. Sicuramente se gli fosse stata nota l'identità della madre probabilmente non la avrebbe mai violentata, ma se non avesse comunque compiuto atti di violenza sulle prigioniere del carcere, come era solito fare, sicuramente questo atto riprovevole non sarebbe avvenuto.

A differenza di Edipo che è accolto e ben voluto dai cittadini e dalla regina Giocasta, con la quale si unisce in matrimonio, Nihad agisce nei confronti di Nawal in modo crudele e quello che vediamo è solo parte di una più ampia serie di atrocità, che sono compiute durante la guerra e rinforzate dal fatto che non ha solo violentato Nawal, ma buona parte delle prigioniere all'interno del carcere.

Come Nawal anche Nihad però gode di una grandezza o comunque si distingue dalla collettività, nonostante lo faccia nel male, compiendo violenze, gode di una condizione di superiorità, come si è precedentemente mostrato. La sua ostentazione di orgoglio prima della caduta appartiene in realtà ad una necessità strutturale della tragedia. Nihad quando pronuncia il discorso in sua difesa durante il processo che lo vede accusato di crimini di guerra sostiene in una sorta di monologo che l'aver ucciso molte persone gli ha dato la possibilità di fare foto di una bellezza incomparabile. È irriverente e sfidante, affermando:

NIHAD :Je veux d'ailleurs les remercier car ils m'ont permis de réaliser des photos d'une très grande beauté» (IN,104)

Chamseddine, parlando di lui, lo definisce: «un grand tireur. Redoutable» e ancora «

plus de cause, plus de sens il est devenu franc tireur, une vrai reputation d'artiste» (IN,127). Come per Edipo quando il Coro afferma:

CORO: E questi fanciulli sediamo qui supplici presso i tuoi altari non considerandoti pari agli dei, ma perché ti giudichiamo il primo fra gli uomini nelle vicende della vita(ED,51).

Nella gloria come nella sofferenza il protagonista della tragedia sofoclea si distingue dagli altri: rivolgendosi al Coro dice:

EDIPO: Sì io so che soffrite tutti e soffrendo non c'è nessuno che soffra quanto me.[...] Sono divenuto cittadino fra i cittadini. (ED,63).

Con Edipo, oltre alla condivisione di una grandezza, seppure nel male, condivide anche un passato dettato da scelte altrui. La decisione di diventare uno cecchino e l'altro sovrano di Tebe sono state influenzate dal contesto esterno in cui i due personaggi si trovano. Nihad non è un protagonista diretto della scena né della sua vita. Lui non riveste il ruolo principale che Edipo detiene nella ricerca e, come si è precedentemente mostrato, gli altri personaggi della *pièce*, ma semplicemente subisce passivamente ed inconsapevolmente prende parte all'unità di quel «mème polygone» che cita Jeanne all'inizio dell'opera soltanto come ultimo soggetto al quale viene rivelata la sconvolgente verità.

L'immagine che offre Jeanne durante uno dei suoi corsi universitari, nella scena 3, *Theòrie des graphes et vision pèriphique*, è significativa della configurazione della posizione che assumeranno alla fine della vicenda i membri della sua famiglia. L'esempio del poligono a cinque lati, visualizzabile attraverso l'immagine di una casa nella quale a ciascun angolo sta un membro della famiglia, riproduce nella forma di un modello astratto la questione del punto di vista diffranto: tracciando archi unicamente tra i membri della stessa famiglia in grado di vedersi: «graphe de visibilité au couer du meme poligone», anche se non è possibile stabilire la forma «de la maison ou vivent les membres de cette famille représentè par cette application».

L'écriture tente donc, d'une certaine façon, de dessiner un polygone, polygone K, d'après l'initiale du poète chèque de langue allemande, dont identité était aussi è clatie. Le polygone représente à la fois les acteurs en présence, membres d'une même famille,

membres d'un même conflit, membres d'une même histoire<sup>29</sup>

Ad ognuna delle estremità del poligono si trova un personaggio che può vedere con il suo sguardo soltanto ciò che gli è consentito, con una visione diversa rispetto a quella degli altri personaggi. È proprio la volontà della giovane Jeanne che consente di scoprire quella porzione di spazio condivisa, ma non direttamente visibile.

Così si spiega il motivo del silenzio nel quale si chiude Nawal: condizione che le permette di stare finalmente con chi lei ama.

Infatti la prospettiva dello sguardo su persone e avvenimenti offre necessariamente immagini sempre incomplete e parziali cioè l'assunzione di qualsivoglia punto di vista impedisce di vedere un intero ossia una solida poliedricità. I punti di vista sono separati anche da livelli di consapevolezza diversi dei singoli personaggi che insieme costituiscono l'unità. Giunge il momento in cui ogni indizio emerge attraverso la memoria dei singoli che è anche memoria storica di un intero paese.

La frantumazione del singolo e la scissione delle sue parti è necessaria per scoprire e poter costituire l'unione della famiglia. L'immagine della famiglia ricongiunta solo a seguito di violenze diventa simbolo della frantumazione dell'unità nazionale del paese in guerra che viene presentato nella *pièce* e quindi di tutti i paesi in guerra così come di tutte le famiglie e dei nuclei costitutivi.

La diffrazione dell'identità di cui i due gemelli sono manifestazione diretta dal momento che sono per la loro stessa nascita sdoppiati, esprime la nostalgia dell'uomo di un'unità perduta e allo stesso tempo manifesta la violenza degli antagonismi e la pulsione millenaria degli opposti. L'antica condanna dei Labdacidi che continua a perpetuarsi, attraverso la moltiplicazione della figura di Edipo. Un destino crudele unisce in maniera eguale i personaggi delle due opere. La loro sorte appare a tutti ingiusta.

La vera preoccupazione di Mouawad è però diversa da quella che aveva Sofocle. Egli non tenta veramente di raccontare il destino di un personaggio in particolare o di un individuo preciso, ma vuole, attraverso la diffrazione delle tematiche dei vari personaggi, denunciare in generale la violenza e invitare inoltre a ripensare al tentativo di rimanere umani in un contesto come quello della guerra, che porterebbe le persone a

---

<sup>29</sup>Faracet. *Oedipe, Enescu*, 2011, Opera National de Paris, Parigi, 2016, pag.168.

dimenticarsi della loro umanità. La questione che ci pone l'autore è di ordine morale: come si può concepire un barlume di umanità in un mondo che ci chiama a non averne? La risposta è che « l'amour est une decision», come afferma l'autore quando gli viene chiesto il messaggio intimo e profondo che *Incendies* vuole apportare.

## ***Bibliografia***

### ***Opere di Mouawad***

Wajdi Mouawad, *Littoral*, Actes/Sud/Collection «Babel», 2009.

Wajdi Mouawad, *Incendies*, Actes/Sud/Collection «Babel», 2009.

Wajdi Mouawad, *Le Sang des Promesses, Puzzle, racine et rhizomes*. Paris Actes Sud/Leméac, 2009.

### ***Testi di riferimento classico***

Aristotele, *Poetica*, Dino Audino, Roma, 2018

Sofocle, *Edipo re*, traduzione a cura di Giuseppina Lombardo Radice, Einaudi, Torino, 1991.

Sofocle, *Edipo a Colono*, traduzione a cura di Giuseppina Lombardo Radice, Einaudi, Torino, 1991.

Sofocle, *Antigone* traduzione a cura di Giuseppina Lombardo Radice, Einaudi, Torino, 1991.

### ***Saggi critici***

Gerard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, edizione italiana a cura di Raffaella Novità, Einaudi, Torino, 1997.

Renè, Girard, *La violence et le sacrè*, Paris, éditions Grasset, 1972

Hafida Kasmi, *Résurgence du Mythe d'Édipe dans Sang des promesses*, Dodo Books, Moldova.

Diego Lanza, *La disciplina dell'emozione. Un'introduzione alla tragedia greca*, Petite plaisance, Pistoia, 2019

Naugrette, *Paysages dévastés. Le théâtre et le sens de l'humain*. Belval, Circè, 2004.

Susan Stanford Friedman, *Planetary modernisms*, Columbia University Press, New York, 2015.

### ***Opere secondarie***

Euripide, *Troiane*, edizione italiana a cura di L. Canfora, Einaudi, 1994

Farcet. *Oedipe, Enescu*, 2011, Opera National de Paris, Parigi, 2016.

Wajdi Mouawad, *Le soleil ni la mort ne peuvent se regarder en face*, Actes-Sud, Parigi, 2008.

Virgilio, *Georgiche*.

### ***Articoli critici***

Michel Belair, *Theatre and Knowledge in the tragedy of Oedipus*, in *Le Devoir*, 4-5 ottobre, 2003

Emanuelle Bouchex, «*Wajdi Mouawad sauvé par Sophocle*». In *Arts et Scènes*, Montréal

Mathilde Christiani, «*Une consolation impitoyable*», in, *Les tigres de Wajdi Mouawad*, Le grand T, Nantes, 2009.

Hussein, Mai Loai, *Carrefour rhizomatiques de l'écriture*, in *Le théâtre de Wajdi Mouawad, Le Sang des promesses*, Alberta, 2014.

Andrea Rodighero, *La donna che canta: diffrazioni e scomposizioni del mito edipico*, in "Classici e cinema. Il sangue e la stirpe", a cura di V. Maraglino, Cacucci Editore, Bari 2018

Christie Marie e Gareau Marie, «*Wajdi Mouawad ou comment transcender l'exil. L'élaboration d'une écriture post-migratoire*». In *Postures* n.12, 2010.