

RiMe

**Rivista dell'Istituto
di Storia dell'Europa Mediterranea**

ISSN 2035-794X

numero 3, dicembre 2009

**Le trame simboliche archetipiche
e le costellazioni del mito**
La lettura di miti e simboli nell'opera teatrale di
Wajdi Mouawad

Monica Cappellari

Direzione

Luciano GALLINARI, Antonella EMINA (Direttore responsabile)

Responsabili di redazione

Grazia BIORCI, Maria Giuseppina MELONI, Patrizia SPINATO BRUSCHI,
Isabella Maria ZOPPI

Comitato di redazione

Maria Eugenia CADEDDU, Clara CAMPLANI, Monica CINI, Alessandra CIOPPI,
Yvonne FRACASSETTI, Luciana GATTI, Raoudha GUEMARA, Giovanni GHIGLIONE,
Maurizio LUPO, Alberto MARTINENGO, Maria Grazia Rosaria MELE,
Sebastiana NOCCO, Anna Maria OLIVA, Riccardo REGIS,
Giovanni SERRELI, Luisa SPAGNOLI, Massimo VIGLIONE

Comitato scientifico

Luis ADÃO da FONSECA, Sergio BELARDINELLI, Michele BRONDINO, Lucio CARACCILO,
Dino COFRANESCO, Daniela COLI, Miguel Ángel DE BUNES IBARRA, Antonio DONNO,
Giorgio ISRAEL, Ada LONNI, Massimo MIGLIO, Anna Paola MOSSETTO, Michela NACCI,
Emilia PERASSI, Adeline RUCQUOI, Flocel SABATÉ CURULL, Gianni VATTIMO,
Cristina VERA DE FLACHS, Sergio ZOPPI

Comitato di lettura

In accordo con i membri del Comitato scientifico, la Direzione di RiMe sottopone a *referee*, in forma anonima, tutti i contributi ricevuti per la pubblicazione

Responsabile del sito

Corrado LATTINI

Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea: Luca CODIGNOLA Bo (Direttore)

RiMe – Rivista dell'Istituto di Storia dell'Europa Mediterranea (<http://rime.to.cnr.it>)
c/o ISEM-CNR - Via S. Ottavio, 20 - 10124 TORINO (Italia)
Telefono 011 670 3790 / 9745 - Fax 011 812 43 59
Segreteria: segreteria.rime@isem.cnr.it
Redazione: redazione.rime@isem.cnr.it (invio contributi)

Indice

Lilian Pestre de Almeida	5-49
<i>Des captifs et des martyrs au Maroc. Étude d'un thème iconographique franciscain: les Martyrs du Maroc, son instrumentalisation et sa diffusion en Europe et en Amérique</i>	
Riccardo Regis	51-67
<i>Spinte idealistiche e "verità effettuale": il caso del provenzale alpino</i>	
Sebastiana Nocco	69-91
<i>Le miniere sarde: da luogo di lavoro a luogo della memoria e dell'identità. Il caso del Sarrabus-Gerrei</i>	
Chiara Bolognese	93-112
<i>Apuntes sobre la migración italiana en Chile</i>	
Isabel Manachino de Pérez Roldán	113-132
<i>Inserción socio-económica de los italianos en Córdoba. 1876 y 1914</i>	
Veronica Cappellari	133-150
<i>Le trame simboliche archetipiche e le costellazioni del mito. La lettura di miti e simboli nell'opera teatrale di Wajdi Mouawad</i>	
Nadir Mohamed Aziza	151-165
<i>L'homme qui enjamba le Sahara</i> 	

Dossier
Sguardi sul Medio Oriente

Antonio Donno	169-185
<i>Le relazioni tra Stati Uniti ed Israele nel contesto della crisi mediorientale, 1948-1956</i>	
Lucio Tondo	187-248
<i>L'amministrazione Nixon e i rapporti con la Giordania alla vigilia di Settembre Nero, novembre 1969 - agosto 1970</i>	
Bruno Pierri	249-301
<i>Gli interessi petroliferi della Gran Bretagna nel Medio Oriente: i contrasti con gli Stati Uniti tra guerra dello Yom Kippur e crisi energetica, 1973-1974</i>	

Le trame simboliche archetipiche e le costellazioni del mito

La lettura di miti e simboli nell'opera teatrale di Wajdi Mouawad

Veronica Cappellari

Pièce che hanno come tema di fondo la ricerca delle origini materne e paterne, *Littoral*¹ e *Incendies*² dello scrittore libanese Wajdi Mouawad, tentano, in maniera del tutto singolare, di rivisitare i grandi miti del teatro antico. La drammaturgia di Mouawad può infatti essere accostata al teatro esistenzialista che Jean-Paul Sartre definisce «théâtre de situations», ovvero che esplora «toutes les situations qui sont les plus communes à l'expérience humaine», creando «des mythes [afin de] projeter au public une image agrandie et enrichie de ses propres souffrances»³. Del resto lo stesso Mouawad considera il proprio lavoro un «théâtre politique», intendendo con ciò sintetizzare il proprio impegno profondo di fronte alle grandi questioni etico-morali, che agitano da sempre la coscienza dell'umanità. A proposito di *Incendies*, egli sottolinea, infatti, quanto segue:

Oui, *Incendies* est une pièce politique. Mais je pense qu'il faut plutôt parler de requestionnement de la fonction du théâtre dans le monde. Pour moi, le théâtre doit parler de vie et de mort et de cette constante douleur de nos jours. Qui est l'Autre? Comment vivre avec lui? Qui est la victime et qui est le bourreau? Et, à travers tout cela, qu'est-ce que la justice? En abordant ces sujets, en parlant de cela, le théâtre touche à des tabous fondamentaux, aux ombres de la caverne. Et c'est ce besoin de raconter des histoires qui est éminemment politique, oui⁴.

La problematicità dell'esistenza, delle relazioni interpersonali, la sofferenza e, infine, la morte, sono i temi affrontati dal drammaturgo libanese nel più vasto intento di dar conto del dramma della perdita della propria identità. La guerra civile in Medio Oriente, tema centrale

¹ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999.

² ID., *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.

³ Jean-Paul SARTRE, "Forger des mythes", in *Un théâtre de situations*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 59 e 64.

⁴ Michel BELAIR, "Wajdi Mouawad brûle-t-il encore? ", entretien, in *Le Devoir*, 4-5 octobre, 2003, p. E4.

di molte sue opere, lo porta a domandarsi come sia possibile sopravvivere a tanto orrore senza fine. La storia lacera le identità, la cui ricostruzione può aversi solo al prezzo di un ripensamento profondo della propria vita.

In *Littoral* la guerra civile è sullo sfondo della vicenda del protagonista Wilfrid e fa da doloroso controcanto alla sua inquietudine interiore. La *pièce* si apre con la comunicazione a Wilfrid della morte del padre, circostanza che induce il giovane a ripensare il proprio passato. Egli apprende della scomparsa da una telefonata notturna mentre «est en train de tirer la baise de [s]a vie»⁵ con una «déesse»⁶. «Et quand je suis venu, monsieur le juge, je suis venu en même temps que le téléphone. J'ai eu l'impression de décharger de trois sonneries. Éjaculer d'un téléphone, c'est toujours surprenant, je vous jure»⁷. Citiamo un breve estratto dell'*incipit* della *pièce* centrato sulla coincidenza tra «la baise» e la morte del padre (figura quasi del tutto assente nel vissuto di Wilfrid), circostanza che sembra adombrare reminiscenze di situazioni edipiche: il decesso del padre è infatti interiorizzato come parricidio da parte del protagonista. Nel corso del viaggio intrapreso in Medio Oriente per dare sepoltura alla salma, egli minaccerà più volte il genitore defunto, come se desiderasse «[le] tuer à nouveau»⁸. L'inizio dell'opera, infatti, mette in scena Wilfrid di fronte a un giudice che deve concedergli l'autorizzazione al trasporto della salma del padre oltre oceano, e al quale il giovane confessa i tormenti e le ansie di figlio colpevole.

Wajdi Mouawad assume a soggetto di fondo di *Littoral* la morte e la sepoltura del padre come coordinate entro le quali si snoda la ricerca identitaria di Wilfrid; il decesso dell'uomo diviene per il protagonista il punto di partenza di un processo di maturazione: «Je traînerai les restes de mon père en un lieu propice et reposant pour son âme, mais en retour, en retour, je veux savoir ce que je suis venu faire sur la terre»⁹. Per Wilfrid non si tratta di sapere chi è attualmente, ma ciò che può divenire dopo aver compiuto la propria missione, quella di seppellire il padre, compito che gli consentirà di distaccarsi una volta per tutte dal sia pur esile rapporto filiale. La stessa notte in cui riceve la notizia della morte, Wilfrid prende altresì coscienza dell'esistenza di «un autre Wilfrid» entrando in possesso di

⁵ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 14.

⁶ *Ibi*, p. 13.

⁷ *Ibi*, p. 14.

⁸ *Ibi*, p. 81.

⁹ *Id.*, *Littoral*, cit., p. 93.

alcune lettere che il padre gli aveva scritto negli anni, ma che non gli aveva mai inviato:

Ma vie tout entière sortait des enveloppes que j'ouvrais, mes souvenirs, mon imagination, tout m'échappe et s'évapore. (...) D'où je viens moi? qu'est-ce que je suis? je suis qui moi? je suis qui? J'ai eu tout à coup le profond sentiment que je n'étais plus moi, qu'il y avait un autre Wilfrid et que ce Wilfrid-là, je pouvais presque le voir et le toucher. J'ai l'impression (...) que je suis en train d'assister à un spectacle et que c'est à moi-même que j'assiste. Toutes ces lettres que mon père m'avait écrites, qu'est-ce qu'elles étaient sinon la preuve que je n'ai jamais existé vraiment, puisque ces lettres ne m'étaient pas adressées à moi, mais à un autre que moi, un autre gars, qui me ressemblait beaucoup, qui a mon âge, qui s'appelle Wilfrid aussi et qui, par le plus grand des hasards, vit dans ma peau?¹⁰

Scoprire chi si è per prendere misura del mondo in cui si vive. Wilfrid, che, nonostante l'età ormai adulta, manifesta ancora atteggiamenti infantili, ha passato la propria esistenza a cercare rifugio in se stesso, a vivere della propria immaginazione: egli ha inventato delle figure oniriche con le quali instaurare un dialogo e un confronto. In diverse scene, assistiamo, infatti, alle lunghe conversazioni che egli intrattiene con il chevalier Guiromelan, personificazione di «un rêve»¹¹, che entra nell'azione drammatica non appena Wilfrid viene a sapere della scomparsa del padre, e che si impegna a sostenerlo nell'ardua impresa della sepoltura. Il chevalier Guiromelan, che riveste, in alcuni casi, i panni di un regista alle prese con la sceneggiatura di un film, si presenta al protagonista della *pièce* facendosi portatore di interrogativi che incrementano il tormento interiore del giovane: «Wilfrid, je n'existe pas, je le sais bien, mais est-ce que tu sais de façon certaine si tu existes toi-même? As-tu plus de vie réelle que moi?»¹². Di fronte alla telecamera Wilfrid si confronta con la propria difficoltà di esistere: «Marche, Wilfrid, marche, marche (...) Tu es la seule forme qui ne suscite pas l'ennui, car tu es toujours changeant, au gré de nos sentiments, et tu nous donnes vie»¹³, gli riferisce il regista. Nell'epilogo della *pièce*, si assiste, infine, ad uno scambio di battute immaginarie tra il padre e il chevalier Guiromelan nel quale più chiaro appare il senso della ricerca identitaria di Wilfrid:

¹⁰ *Ibid.*, p. 56.

¹¹ *Ibid.*, p. 87.

¹² *Ibid.*, p. 16.

¹³ *Ibidem.*

LE PÈRE: Je te le dis, chevalier, je te le dis. Nous ne sommes rien. C'est ce que nous cherchons qui est tout. Parole de mort.

LE CHEVALIER: Facile à dire. Mais pas facile à faire, je te le jure. Parole de rêve¹⁴.

Il protagonista della *pièce* avverte la necessità di assumere la morte del padre e il compito di dargli una degna sepoltura, a fondamento del recupero della propria identità, punto di partenza per avviarsi verso una maturità psichica e spirituale. Allora, il viaggio intrapreso dal giovane personaggio non è solo in funzione della mera inumazione del cadavere paterno, ma assume il significato di un viaggio di recupero che lo porterà a scoprire il mistero che avvolge la propria nascita, altro elemento significativo, questo, che consente di instaurare un ulteriore accostamento tra la figura sua e quella del genitore. Il giorno in cui fu dato alla luce, il padre decise di abbandonare il proprio paese natale per sfuggire alla guerra civile libanese. I due eventi coincisero: «La nuit même où tu fus conçu, la haine s'était effondré sur le village»¹⁵, gli confiderà il vecchio saggio Ulrich. Ora, nonostante la guerra sia terminata da qualche anno, la popolazione e il territorio ne portano ancora le tracce, così come Wilfrid porta ancora i segni della prematura scomparsa della madre, deceduta poco dopo il parto. L'inizio della guerra, la nascita di Wilfrid, la morte del padre e lo stato di devastazione ancora presente in Medio Oriente al passaggio del giovane, trovano allora una loro corrispondenza.

Il dramma corale della guerra è simbolicamente accostato alla singola tragedia interiore, a quella continua ricerca di una propria identità, in cui un ruolo preminente è giocato dalla figura paterna che Wilfrid condivide con tre giovani personaggi della stessa *pièce*. Amé, la cui vicenda rimanda ancora una volta alla figura mitica di Edipo, ha ucciso il padre per sbaglio, senza riconoscerlo. Costui, a differenza degli altri giovani incontratisi al «croisement des chemins», mostra però un atteggiamento di totale distacco nei confronti del defunto e si esime anche dall'instaurare un qualsiasi tipo di contatto con la salma: «Je ne toucherai jamais à ton cadavre»¹⁶, riferisce a Wilfrid. Ciò ch'egli più desidera è dare, velocemente, in qualsiasi luogo, una sepoltura all'uomo, per potersi finalmente liberare dal senso di colpa che prova per averne causato la morte:

¹⁴ *Ibi*, p. 103.

¹⁵ *Ibi*, p. 68.

¹⁶ *Ibi*, p. 88.

Dans le noir je l'ai tué. (...) Parce que je ne l'ai pas reconnu. Je n'ai pas reconnu le visage de mon père. Arrivé à la croisée des chemins, j'ai vu un homme ensanglanté. Je me suis dit, tiens, une pourriture comme une autre. Je revenais du combat. (...) Je voyais bien que cet homme devant moi n'était blessé que des blessures des autres. Il a fait un pas vers moi, en levant rapidement un bras. J'ai tiré. J'ai vidé mon arme dans son corps rouge, je l'ai regardé et là encore je n'ai rien vu, rien reconnu. J'ai jeté son corps et je suis parti¹⁷.

La vicenda ricorda, a grandi linee, quella di Edipo che riassumeremo: nel viaggio di ritorno da Delfi, ove si è recato per consultare l'oracolo, venendo scacciato dalla Pizia, che gli ha predetto, disgustata, che ucciderà il padre e la madre, Edipo, si imbatte, a piedi, in un cocchio regale, che giunge di gran carriera dalla direzione opposta, e sul quale viaggia il re Laio; quest'ultimo ingiunge sprezzatamente al giovane di spostarsi, di far luogo al suo sovrano, e quando Edipo risponde che egli riconosce come a sé superiori solo gli dei e i propri genitori, ordina all'auriga Polifonte di avanzare senza esitazioni. Una delle ruote del carro colpisce i piedi di Edipo, accrescendone l'ira: egli uccide con la lancia l'auriga, trae Laio giù dal cocchio e quando vede che è rimasto impigliato nelle redini, frusta i cavalli godendo che lo trascinino alla morte.

Se il personaggio di Amé può essere accostato alla figura di Edipo, quello di sua madre richiama Giocasta: come nel mito greco si narra del suo suicidio, così la madre di Amé, informata della recente disgrazia dai suoi compaesani, «[se] précipite vers le gouffre»¹⁸ e si impicca.

Sabbé, che ha assistito all'omicidio del padre, e Massi, che è invece cresciuto senza una guida paterna, sebbene non adombrino le vicissitudini di un personaggio mitico, rappresentano, tuttavia, due particolari esempi di intertestualità, volendosi proporre, rispettivamente, come l'incarnazione dell'Amleto shakespeariano e del principe Myshkin de *L'Idiota* di Dostoievski; lo dice Mouawad stesso nell'*avant-propos* di *Littoral*:

Si Œdipe est dans l'aveuglement, Mychkine, son opposé, est dans la pure clairvoyance; quant à Hamlet, qui se trouve au centre, il est dans le profond questionnement entre la conscience et l'inconscience¹⁹.

¹⁷ *Ibi*, p. 95.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibi*, p. 6.

Il padre di Wilfrid diventa, per assonanza, il padre di tutti i giovani incontratisi al «croisement des chemins», «le père de toutes [leurs] douleurs»²⁰. Ciascuno di essi, nella morte del padre di Wilfrid e nella sua sepoltura, rivive il proprio lutto e dona una sepoltura simbolica al proprio genitore e – come desidera fare Joséphine, altra fanciulla che si unisce al gruppo per testimoniare la propria personale esperienza – al proprio Paese. Custode della memoria di un intero popolo, costei si pone come una novella Antigone: come l'eroina greca la quale, in obbedienza alle leggi divine, incurante del pericolo a cui si espone, dà sepoltura al corpo del fratello Polinice, Joséphine desidera assicurare a tutti i propri compaesani morti in guerra un degno, emblematico seppellimento attraverso quello del padre di Wilfrid. Abbandonando il cadavere nelle acque del mare, e legando al suo corpo i sacchi contenenti i nomi di tutti coloro che hanno sacrificato la propria vita per la patria, si assiste a una ideale riconciliazione tra l'uomo esiliatosi per via del conflitto e la propria terra, per l'abbandono della quale ha vissuto per tutta la vita un profondo senso di colpevolezza.

Con la sepoltura del padre, Wilfrid passa, metaforicamente, all'età adulta: «emmerrer le père» per trovarsi «dans la réalité» e iniziare una nuova vita, questa volta accanto a Joséphine. Di fronte al corpo del defunto, la fanciulla obbliga il giovane ad abbracciarla «devant lui», «devant [son] père»:

Devant lui. Devant lui, donne-moi un signe de vie, Wilfrid, et embrasse-moi! Tu es là à laver le corps de ton père, plongé dans les effluves de la mort depuis si longtemps, tu tombes dans son gouffre, tu tombes en regardant vers le bas où il n'y a que frayeur et obscurité! Laisse le mort et tourne-toi dans ta chute vers le bord du gouffre et regarde-moi! Embrasse-moi, Wilfrid, embrasse-moi! Je suis la lumière, embrasse-moi, embrasse-moi!²¹

«Pendant le baiser de Wilfrid et Joséphine», come sottolinea una didascalia, si assiste a un «récitatif» del padre: la sua odissea è terminata e annuncia un ritorno «[à la] mer»²². Egli diventa, nella profondità abissale del mare, «le gardeur de troupeau», una sorta di Hermes, di custode delle mandrie oltre che psicopompo verso gli Inferi. L'uomo diviene dunque il pastore degli spiriti dei defunti, li guida,

²⁰ *Ibi*, p. 102.

²¹ *Ibi*, p. 125.

²² *Ibi*, pp. 125-126.

li trasporta con sé e, infine, li ancora alla profondità marina, al flusso vitale, al ricettacolo materno, al ciclo infinito della vita e della morte.

Col ritorno nel grembo materno, pare quasi che il drammaturgo alluda al desiderio di instaurare nuovamente un legame tra il padre e la madre di Wilfrid, tragicamente separati in seguito alla nascita del figlio, nella culla della matrice universale. Essi possono ora ricongiungersi e ritrovare quella serenità che in vita non era stata loro concessa: «Mon père (...) a aimé ma mère comme un fou et c'est fou qu'il est devenu quand elle est morte [...] je voulais que mon père soit dans les bras de ma mère, pour toujours»²³.

Anche nella ricerca delle origini paterne che coinvolge i due protagonisti di *Incendies*, è possibile rilevare echi del mito classico di *Edipo Re* di Sofocle, quasi che il drammaturgo abbia tratto ispirazione dall'*Œdipe roi*²⁴ ch'egli aveva presentato sulla scena montrealese qualche anno prima della redazione della sua opera. In effetti, sia in Sofocle che in Mouawad l'incesto è tema centrale: Edipo, dopo aver liberato Tebe dalla mostruosa Sfinge, diviene re della città sposando Giocasta, senza per altro sapere che è sua madre; nel dramma di Mouawad, al contrario, il carnefice Abou Tarek sottopone, nella prigione di Kfar Rayat, la donna, che conosce soltanto con l'appellativo de «la femme qui chante», a continui abusi sessuali, ignorando che si tratta di sua madre.

Nawal Marwan, sorta di Giocasta, come abbiamo già osservato precedentemente, ha abbandonato, a quattordici anni, sotto la pressione dei genitori, il figlioletto dato alla luce. Il bambino, raccolto e cresciuto nell'orfanotrofio di Kfar Rayat, è Nihad Harmanni, il futuro Abou Tarek, personaggio che richiama Edipo non solo per il ruolo che riveste all'interno della trama, ma anche per un segno esteriore da cui anch'egli è contraddistinto: nella tragedia di Sofocle, Edipo deve il proprio nome (*oidi-pous*) al fatto di aver avuto, sin da neonato, «i piedi gonfi»²⁵; nella *pièce* di Mouawad, il personaggio di Nihad Harmanni/Abou Tarek indossa un naso da clown che la giovane madre Nawal aveva ricevuto in dono dal suo amato Wahab in occasione del passaggio di un teatro ambulante, e che aveva poi inserito nelle fasce del neonato prima di affidarlo alla levatrice Elhame.

Tra l'opera di Sofocle e di Mouawad esistono, tuttavia, anche alcune differenze: l'eroe greco si era attribuito il compito, per togliere la

²³ *Ibi*, p. 35.

²⁴ Cfr. Pierre L'HÉRAULT, "Troublant Œdipe", in *Spirale*, n. 161, juillet-août, 1998, p. 15.

²⁵ Carlo DIANO (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, Firenze, Sansoni Editore, 1970, nota n. 58, p. 1140.

maledizione che incombeva sul suo popolo, di trovare l'assassino di Laio, divenendo fautore di un'inchiesta che lo identifica quale colpevole:

EDIPO: (...) ecco a tutti voi, discendenti di Cadmo, il mio proclama. Chiunque di voi sia a conoscenza da chi Laio figlio di Labdaco fu ucciso, a costui ordino di palesare a me ogni cosa²⁶.

In *Incendies* il ruolo di indagatore non appartiene all'orfano stesso (Nihad, figlio adottivo di Roger e Souhayla Harmanni), ma ai suoi figli, i gemelli Jeanne e Simon, concepiti nella prigione da lui diretta. Nati nel disonore e nel disprezzo, «du viol et de l'horreur»²⁷, essi furono affidati, dopo il parto, a Fahim, il guardiano della prigione di Kfar Rayat, il quale si rifiutò di obbedire all'ordine impostogli – quello di gettarli nel fiume – affidandoli a «un paysan [Malak] qui rentrait avec son troupeau vers le village du haut, vers Kisserwan»²⁸.

La duplice menzione del «paysan» e, qualche riga dopo, del «berger»²⁹, rinvia chiaramente alla tragedia di Sofocle, nella quale Edipo interroga tre testimoni. Il più celebre degli indovini, il vecchio e cieco Tiresia gli rivela l'atroce «verità»³⁰: Edipo è, come l'oracolo aveva predetto, l'assassino di suo padre e lo sposo di sua madre:

TIRESIA: Dico che l'uccisore che stai cercando, l'uccisore di Laio, sei tu. (...) Lo sai tu da chi sei nato? L'uomo che vai cercando da tempo con tante minacce e bandi su l'uccisione di Laio, quest'uomo è qui. Tutti lo credono un forestiero immigrato, ma poi si scoprirà (...) che è Tebano. (...) E di veggente diventerà cieco, e di ricco diventerà mendico, e se n'andrà vagando per paesi stranieri, tentando davanti a sé col suo bastone la strada. E anche si scoprirà che egli è al tempo stesso fratello e padre dei figli coi quali vive, e insieme figlio e marito della donna da cui nacque, e che fecondò col suo seme lo stesso grembo fecondato dal padre. E ora rientra in casa e ripensa a quello che ti ho detto³¹.

Il vecchio pastore di Laio, che ricevette l'incarico di far sparire Edipo dopo il parto, e l'anziano nunzio di Corinto che affidò il nascituro al re Polibo, dopo averlo trovato sul monte Citerone in un «anfratto

²⁶ *Ibi*, p. 291.

²⁷ Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, cit., p. 67.

²⁸ *Ibi*, p. 64.

²⁹ *Ibi*, p. 65.

³⁰ Carlo DIANO (a cura di), *Il teatro greco. Tutte le tragedie*, cit., p. 292.

³¹ *Ibi*, pp. 293-295.

boscoso»³², trovano uno speculare riscontro nell'opera di questo drammaturgo contemporaneo. Anche in Mouawad, i gemelli interpellano tre testimoni, che corrispondono, ciascuno di essi, a un personaggio di Sofocle: Fahim³³, il custode della scuola che era stato, durante la guerra, guardiano della prigione di Kfar Rayat, riveste il ruolo del vecchio pastore di Laio nell'intertestato greco, visto che era stato incaricato di sbarazzarsi del neonato³⁴. Egli aveva conosciuto «la femme qui chante» in prigione ed era stato uno dei pochi a vederne il volto. La notte in cui Nawal partorì, «accroupie dans un coin de sa cellule»³⁵, Fahim ebbe il compito di sottrarle il neonato e di abbandonarlo in una cesta in riva al fiume, ordine che tuttavia non ebbe cuore di condurre a termine; colto infatti come da un anticipo di rimorso, decise di riprenderlo con sé, e di consegnarlo a un pastore incontrato lungo il cammino: «Je lui ai donné le seau. Je lui ai dit: 'Tiens, c'est l'enfant de la femme qui chante'. Et je suis reparti»³⁶.

Nel paysan Malak, rivive presumibilmente il nunzio di Corinto e, nel contempo, Polibo; egli ha ricevuto i bambini da Fahim, ha dato loro un nome e li ha cresciuti: «Je leur ai donné un nom. Le garçon s'appelle Sarwane et la fille, Jannaane»³⁷. Ed ecco, infine, Monsieur Chamseddine, colui che incontra Simon. A differenza di Tiresia, personaggio sofocleo con il quale è possibile fare un parallelismo, costui non è un indovino: anche se è a conoscenza di molti tasselli che consentono di ricomporre il *puzzle* delle origini di Simon e Jeanne, non conosce tuttavia la verità in anticipo, ed anzi comprenderà la tragedia sulle origini paterne dei gemelli proprio dopo aver parlato con il ragazzo:

Je t'attendais. Quand j'ai su que ta sœur était dans la région il y a quelque temps, j'ai dit: «Si Jannaane ne vient pas me voir, alors Sarwane viendra.» Avant de quitter le pays, ta mère est venue ici. Malak venait de vous remettre à elle. Quand j'ai su que le fils de la femme qui chante me cherchait, j'ai compris qu'elle était morte³⁸.

Simon gli confiderà che Nihad Harmanni, l'orfano che Chamseddine aveva raccolto e formato come tiratore scelto, non era altro che il

³² *Ibi*, p. 305.

³³ Cfr. Wajdi MOUAWAD, *Incendies*, cit., pp. 64-64.

³⁴ Solo successivamente l'uomo si accorgerà della presenza di due bambini, anziché di uno.

³⁵ *Id.*, *Incendies*, cit., p. 63.

³⁶ *Ibi*, p. 64.

³⁷ *Ibi*, p. 67.

³⁸ *Ibi*, p. 79.

figlio maggiore di Nawal Marwan, «la femme qui chante». Chamseddine apprende in quel momento la tragedia della storia di Abou Tarek in una narrazione che ricorda le parole di Tiresia a Edipo sopra citate:

Ton frère était ton père. Il a changé son nom. Il a oublié Nihad, il est devenu Abou Tarek. Il a cherché sa mère, l'a trouvée mais ne l'a pas reconnue. Elle a cherché son fils, l'a trouvé et ne l'a pas reconnu. (...) Le ciel tombe, Sarwane, il tombe. Oui, oui, tu comprends bien, il a torturé ta mère et ta mère, oui, fut torturée par son fils et le fils a violé sa mère. Le fils est le père de son frère, de sa sœur³⁹.

Wajdi Mouawad leggendo i miti classici li riscrive in chiave non solo di riscoperta ma anche di presenze reali, nella storia contemporanea, di questi archetipi sia simbolici sia umanamente definiti. Infatti, come è stato possibile osservare attraverso l'analisi di queste due opere, nelle vicende umane la ciclicità è un fattore dominante che si presenta in forme diverse nel corso dei secoli.

L'opera di Wajdi Mouawad trae, inoltre, larga ispirazione dal sacro con tentativi di ritualizzazione e di percorsi attraverso i simboli, che permettono di veicolare in modo sottile e nascosto un messaggio iniziatico o inconscio. La funzione primaria del simbolo, termine greco che in origine significava *accostamento*, è quello di legare o collegare il significante e il significato. Quale che ne sia la definizione e l'applicazione in campo filosofico, religioso, letterario, il simbolo presuppone comunque una sostituzione di segni e perciò trae il proprio fondamento originario in ciò che è visibile e in ciò che è immaginario. Ovviamente nella rappresentazione simbolica esiste, tra figura significante e cosa significata, un rapporto concettuale immediato e diretto, che implica una rispondenza automatica, reversibile, e una identificazione: questo spiega i profondi legami della simbologia con l'immagine religiosa. Il simbolo, infatti, consiste nella presentazione di un segno o di una immagine (significante) che fa riferimento ad una realtà (significato) che è diversa dall'immagine stessa, ma che finisce per identificarsi con essa⁴⁰. Il simbolo si presenta come una connessione naturale e ha carattere quasi magico, di valore assoluto ed esclusivo, di unicità riassuntiva; fa quindi parte di un patrimonio di nozioni generali usato nell'espressione artistica.

³⁹ *Ibid*, p. 84.

⁴⁰ Cfr. Lionello Sozzi, *Metafora e simbolo*, (testi raccolti e introdotti da Lionello Sozzi), Torino, Giappichelli, 1975.

Perché si possa parlare di simbolo è necessaria la compresenza, come sostiene Corinne Morel nell'introduzione al *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, «di molti parametri»⁴¹; affinché un oggetto, soggetto o avvenimento possa considerarsi simbolo occorre, infatti, prima di tutto, la ricorrenza semantica, ovvero il fatto che in epoche e in civiltà differenti esso conservi il suo significato, nonché l'esistenza di una dimensione esoterica, filosofica, religiosa o sacra, che lo situi oltre la semplice interpretazione psicologica e affettiva. Il simbolo riposa su una credenza collettiva e ha una portata universale. Impiegato nella creazione artistica, esso svela i lati oscuri dell'umanità. Gli studi antropologici hanno messo in luce, attraverso l'analisi comparata delle diverse forme sociali e culturali, che il mito e i rituali rappresentano una costante e che essi costituiscono – nella loro complementarietà – due importanti aspetti della comunicazione simbolico-sociale.

L'opera teatrale di Mouawad *Les mains d'Edwige au moment de la naissance* si apre con una citazione biblica, posta in esergo, tratta da Giovanni (III, 8): «*Le vent souffle où il vient et tu entends sa voix, mais tu ne sais pas d'où il vient ni où il va. Ainsi en est-il de qui-conque est né de l'Esprit*». È infatti possibile notare come l'intera *pièce* sia profondamente intrisa di elementi sacri preannunciati sin dall'*incipit*. Edwige, la protagonista, vive, da qualche tempo, una reclusione volontaria, isolandosi nella cantina della casa paterna⁴²; ella è in collera verso un mondo che ritiene ipocrita, bramoso soltanto di ricchezza e incapace di amare. Costei si rifiuta ostinatamente di uscire dalla cantina malgrado le esortazioni dei genitori e del fratello Alex, i quali tentano di convincerla a salire in casa, nel salone, per accogliere la gente del paese che vi si reca per assistere ai funerali della sorella Esther, misteriosamente scomparsa da più di dieci anni, fuggita per realizzare un sogno d'amore. La cerimonia funebre si organizza nonostante l'assenza del cadavere – «il n'y a pas de corps»⁴³ –, e la famiglia, dietro suggerimento di Alex, vede in tale evento una buona occasione per sfruttare le mani di Edwige dalle quali cola acqua quando si congiungono in preghiera; dietro la richiesta del pagamento di «un billet d'entrée», coloro che accorrono ai «funerailles

⁴¹ Corinne MOREL, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti, 2006, p. 17.

⁴² Sottolineiamo che l'isolamento volontario è una costante rinvenibile nel teatro di Wajdi Mouawad: *les toilettes* per Willy Protogoras (*Willy Protogoras enrôlé dans les toilettes*), la camera d'albergo per Willem (*Rêves*), e la casa esposta ai bombardamenti per la famiglia Cromagnons (*Journée de nocces chez les Cromagnons*).

⁴³ Wajdi MOUAWAD, *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*, Montréal, Leméac, 1999, p. 16.

de paille»⁴⁴ sperano di assistere a un miracolo e di trarne benefici spirituali che potrebbero alleggerire la loro anima o guarire il loro corpo malato:

Beaucoup de malades! Il y en a en béquilles et d'autres couchés aussi. Des aveugles aussi; et aussi ceux qui ne bougent pas; d'autres encore avec l'enfer dans leur corps; et puis des plus bizarres qui parlent la bouche décrochée, des sons dans la gorge, des fous⁴⁵.

La morte di Esther sistemerebbe economicamente un po' tutta la famiglia: a cominciare da Alex, per il quale il veloce guadagno di una somma di denaro, rappresenterebbe l'unica occasione per abbandonare un paese che non ama particolarmente, abitato da «des misérables qui ne connaissent qu'obscurité, froid et brouillard, un désert ignoré du soleil». Éloïse, la madre, desiderava, invece, seppellire una volta per tutte la figlia; per lei la fanciulla è morta «la nuit où elle est sortie de la maison pour disparaître au fond de la forêt»⁴⁶. Il marito, Mathias, vuole la pace e crede che il mezzo più sicuro per ottenerla sia aderire all'opinione collettiva:

Les gens ont dit qu'elle est morte, Esther, alors je dis moi aussi qu'elle est morte, Esther. C'est plus facile. C'est ma fille? et alors? et après? Voilà si longtemps qu'elle est partie, si longtemps que je ne l'ai pas vue; qu'est-ce que ça change alors? ça ne change rien. J'espère seulement qu'elle est heureuse, Esther, là où elle est⁴⁷.

Ciò che l'uomo desidera organizzare è una cerimonia religiosa a tutti gli effetti, nonostante il funerale abbia un carattere del tutto fittizio, basato sulla menzogna, e si proponga puri fini di lucro. Il funerale si concretizza, infatti, nella semplice apparenza: una tomba vuota per «des gens vides qui vident leurs poches»⁴⁸. Il rito, che dovrebbe fondarsi su un autentico sentimento religioso, poggia invece su valori profani: persino il prete, dirà Alex, è più preoccupato del buffet e dell'annata del vino piuttosto che della celebrazione della Santa Messa. Edwige, invece, appare del tutto diversa dai suoi familiari; la giovane sa che «il ne faut pas prier quand c'est faux», che la preghiera richiede una fede e una devozione profonda. La donna possiede il dono della preveggenza, una sorta di ispirazione divina

⁴⁴ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 30.

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 25.

che le consente di presagire eventi drammatici e funesti. La decisione di isolarsi nella *cave* può essere letta, oltre che come gesto di protesta nei confronti dell'organizzazione di un finto funerale, anche come un modo per preservarsi dalla contaminazione profana. La ragazza è convinta del ritorno a casa della sorella, così come pensa pure il suo innamorato Vaklav. Costui la frequenta segretamente nella cantina, disubbidendo al divieto imposto dai propri genitori, i quali credono, come molti altri abitanti del villaggio, che la fanciulla comunichi col diavolo o che sia una persona poco affidabile.

Edwige è in disaccordo con i suoi in merito all'organizzazione del finto funerale: trova scorretto prendere in giro la gente facendola presenziare di fronte a una tomba vuota e crede inoltre che tale gesto non sia rispettoso nei confronti della sorella scomparsa: «Ils veulent l'enterrer pour qu'ils puissent la tuer si un jour elle décidait de revenir», aveva detto al padre, senza rendersi conto ch'ella poteva, con queste parole, annunciare una profezia. Vaklav, in effetti, le riferisce che alcune persone del villaggio credono di aver intravisto, tra gli alberi della foresta, in un giorno di nebbia fitta, «un gros bonhomme, un fantôme obèse (...) une ombre, avec un gros ventre, qui saigne»⁴⁹. Essi credono si tratti di Esther. Quasi come per miracolo, in coincidenza con la rivelazione di Vaklav, si assiste, improvvisamente, al suo inaspettato ritorno. La donna appare realmente come la gente del paese l'aveva scorta: tonda, insanguinata e dolente; ella attende un figlio da un uomo che amava «comme un dieu» e che le aveva insegnato «à regarder le ciel, à regarder la lumière à travers une forêt, un buisson pour y voir un vitrail impressionnant», morto tragicamente dopo esser stato investito da un treno in corsa. Esther decide dunque di rientrare a casa per chiedere soccorso alla sorella, sperando che le sue mani miracolose possano aiutarla; ma questa volta Edwige pare aver perso tutte le facultà; le sue mani, impotenti e prive di forza, non riescono a compiere il prodigio. Anche la madre, che in un primo momento pareva in accordo con il resto della famiglia per l'organizzazione della cerimonia, in un secondo tempo, dopo aver saputo della presenza della figlia nello scantinato, e della sua gravidanza, interviene in suo aiuto: nell'intento di salvarla, opera la figlia tagliandole il ventre; il neonato è salvo, ma Esther muore disanguata.

La gente accorsa al funerale, sentitasi presa in giro, distrugge la casa e le dà fuoco. Éloïse prende con sé la neonata e la porta in salvo, mentre Edwige vieta al fidanzato Vaklav di trasportare all'esterno

⁴⁹ *Ibi*, p. 35.

della cantina il corpo della sorella defunta perché desidera che bruci tra le fiamme, come si evince dalla frase che pronuncia: «On brûle toujours ceux que l'on ne comprend pas».

Analizzando l'opera di Mouawad nel tentativo di metterne in luce le caratteristiche legate alla sacralità e alla dottrina cristiana, notiamo che il personaggio di Esther può essere l'esempio di un ciclo di trasformazioni che prefigurano la nascita, la vita, la morte e la rinascita. Se in un primo momento, Esther è una figura assente, una realtà invisibile minacciata dall'oblio – «Je veux être comme le ciel: n'oublier personne, personne (...) votre oubli est dégoûtant!» –, ella subisce, nel corso della *pièce*, una metamorfosi: divenuta un'ombra «qui saigne» «dans le ventre du brouillard» e che «cherche un lieu pour pouvoir se blottir contre le flanc de la pauvre terre», acquisisce fattezze umane solo quando appare nella cantina, luogo ctonio, inaugurale dell'universo chiuso e protetto⁵⁰, dove racconta le proprie vicissitudini, prima di incontrare la morte dando alla luce la bambina che, portando il suo stesso nome, darà un senso di continuità alla sua esistenza.

La cantina rappresenta una sorta di grembo materno nel quale Edwige accoglie la sorella e la spinge a confidarsi prima che sprofondi nella «lumière», nel «pays des rêves». Questo luogo può essere paragonato anche ad una caverna o ad una grotta, la matrice universale, il luogo della parola, della conoscenza, che permette di passare dall'ombra alla luce. Infatti, è in una grotta, a Betlemme, che Maria dà alla luce il Messia, così come Esther dà alla luce la figlioletta. La nebbia che avvolge Esther e il paesaggio che circonda l'abitazione rimanda alla confusione delle origini, al caos primordiale. All'alba dei tempi il mondo è rappresentato come avvolto in una nebbia tenace, che lo oscura al punto da far regnare solo le tenebre. La luce, simbolo di rinascita, è quella che consente di dissipare la confusione e, in senso metaforico, di svelare le menzogne dietro le quali si nasconde la famiglia di Esther. La luce, primo elemento creato nel racconto della *Genesi*, strappa l'universo al caos e introduce la differenziazione degli elementi naturali.

Nella semantica dell'opera, infine, si può notare la presenza di una trinità femminile, costituita dalle tre protagoniste i cui nomi, iniziati per la lettera E, rinviano alla figura di Eva, prima donna della storia dell'umanità, la quale, maledetta da Dio e bandita dall'Eden, fissa la condizione femminile secondo tre modalità: i dolori del parto, l'orrore dei serpenti e la sottomissione all'uomo. «Alla donna Dio disse: Mol-

⁵⁰ Cfr. Corinne MOREL, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, cit., p. 178.

tiplicherò i tuoi dolori e le tue gravidanze, con dolore partorirai figli»⁵¹. Ciò che a noi interessa in questa analisi è appunto la prima punizione inflitta da Dio ad Eva, elemento che ritroviamo nella figura di Esther, che soffre e perde la vita proprio a causa del parto.

Il titolo della *pièce* sottolinea allora l'*échec* spirituale di Edwige: le sue mani hanno perso il loro potere «au moment de la naissance», proprio quando ne avrebbe avuto maggiore bisogno per far trionfare la vita. Questo smacco costringe Edwige ad abbandonare lo scantinato e la obbliga ad andare a «vivre en plein air, là où l'obscurité est encore plus effrayante (...) affronter ce monde de désespoir et lui parler de l'amour, lui parler de la lumière, lui parler de ce qui anime [ses] mains lorsqu'elles coulent sur le visage du monde et de tout ce qui l'entoure». Come sottolinea nella sua opera Gilbert Durand, l'acqua acquisisce talvolta una valenza negativa, rivelandosi forza distruttrice ed emblema della morte. Essa ha un carattere «eracliteo»: «L'acqua che scorre è amaro invito al viaggio senza ritorno (...) figura dell'irrevocabile [ed] epifania dell'infelicità»⁵².

Le opere di Wajdi Mouawad sono una sorta di preludio all'inferno, una valle di lacrime e di dolori placabili soltanto attraverso la speranza in una rinascita e in una redenzione. In questo senso, anche *Littoral* è una *pièce* fortemente permeata di simbolismo religioso che presiede alla cerimonia del battesimo e al sacramento dell'eucaristia. Essa, infatti, mette in scena il percorso iniziatico e spirituale di Wilfrid, il quale, accompagnato da «un rêve» protettore, incarnato dal Chevalier Guiromelan, trasporta il cadavere del padre al paese natale, nel quale è in corso un conflitto, per seppellirlo, sperando, con tale gesto, di «le réconcilier avec la vie». Tuttavia, nonostante la recente sospensione delle ostilità non è possibile lo svolgimento di una degna sepoltura: l'impedimento della realizzazione di un rito liturgico, crea una rottura storica e simbolica che equivale a un esilio spirituale per tutti gli abitanti del paese. Il percorso intrapreso da Wilfrid e dagli altri ragazzi che lo accompagnano nella sua missione, porta allora a un rinnovo trascendentale. Ciascuno di essi ha tentato di sopravvivere come ha potuto: Massi trovando sfogo nell'ilarità, sostituto del grido di disperazione; Wilfrid, invece, all'ombra della rassicurante presenza del Chevalier Guiromelan.

Il cammino verso la redenzione è avviato da una figura femminile, Simone. Ella riunisce «le troupeau» e lo guida grazie al potere della parola: «Écoutez-moi, la bombe que je veux aller poser est encore

⁵¹ *Genesi*, 3, 16.

⁵² Gilbert DURAND, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Bari, Edizioni Dedalo, 1991, p. 89.

plus terrible que la plus terrible des bombes qui a explosé dans ce pays. (...) On va aller leur raconter des histoires»⁵³. I giovani raggiungono il luogo della sepoltura che diviene anche il luogo del battesimo, dell'iniziazione primordiale: il corpo del padre, «emmerré», immerso nell'oceano, viene accuratamente lavato dal figlio, purificato prima dell'immersione in mare, e proiettato, così, verso una nuova vita. L'aspersione con l'acqua (che in senso metaforico potremmo definire benedetta) è un richiamo al lavacro del battesimo e agli impegni che ne derivano. Essa invita l'umanità ad esaminare la propria coscienza, a pentirsi dei peccati, a implorare la purificazione del cuore, a ricevere la grazia del perdono. La *Genesi*, fin dai primi versetti, associa l'acqua, matrice originale, vettore di purificazione morale e fisica, oltre che segno della speranza messianica, al divino: «La terra era informe e deserta e le tenebre ricoprivano l'abisso e lo spirito di Dio aleggiava sulle acque».

Il rito dell'aspersione sostituisce così l'atto penitenziale. Il defunto viene dunque battezzato, lavato dei propri peccati, così come pure Simone, Massi, Sabbé e Amé, i quali, «[découvrent] la mer» e si «baptisent aux creux de sa beauté». Dopo il bagno, essi lavano, uno alla volta, il corpo di colui che è divenuto metaforicamente il loro padre, rituale che consentirà a quest'ultimo di cambiare condizione, di rinascere nella purezza, trovando nel contempo l'insieme delle potenzialità spirituali: «L'immersione totale (...) significa», difatti, come sottolinea Patricia Hidiroglu, «abbandono del peccato, abbandono di se stesso, abbandono del mondo; l'immersione è essere inghiottiti, è sepoltura»⁵⁴. Wilfrid, invece, intraprende un altro cammino, quello della redenzione nell'amore. Ricordiamo che la *pièce* si apre sull'immagine del ragazzo intento a spiegare a un giudice le circostanze in cui ha appreso la morte del padre:

J'étais au lit avec une déesse dont je ne me souvenais pas très bien du nom. (...) On baisait et c'était formidable. Je l'ai appelée Françoise, Chantal, Claudine, Marie et Ursule; elle m'a appelé William, Julien, John, Mustafa et Jean-Claude (...) et c'était bon. On était l'un dans l'autre, et ça allait par là, par là exactement où on voulait aller⁵⁵.

Traendo ispirazione dal mito di Edipo, Mouawad fa dire a Wilfrid di se stesso: «C'est un type qui a couché avec son père parce qu'il fai-

⁵³ Wajdi MOUAWAD, *Littoral*, cit., p. 84.

⁵⁴ Patricia HIDIROGLOU, *Acqua divina. Miti, riti, simboli*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2007, p. 72.

⁵⁵ ID., *Littoral*, cit., p. 13.

sait l'amour avec une fille au même moment où son père mourait»⁵⁶. Se la morte del padre gli viene annunciata nel corso di un amplesso con una ragazza di cui non conosce neppure il nome e con la quale non ha alcun tipo di rapporto particolarmente significativo, è nuovamente attraverso «le baiser», che dà, questa volta, a Joséphine dopo che il padre è stato abbandonato nelle acque dell'oceano, che il giovane raggiunge la propria redenzione. Testo significativo che sembra rievocare, se pensiamo alla scena del «baiser», il clima erotico e sacro del *Cantico dei Cantici*, lungo poema d'amore che celebra l'unione carnale e spirituale di due giovani amanti. Provando a mettere a confronto alcuni versi del testo biblico con qualche frammento tratto dalla scena intitolata «Récitatif II» di *Littoral*, è infatti possibile notare delle similitudini per quanto riguarda l'aspetto sensuale e mistico:

Qual melo tra gli alberi del bosco,
così tra i giovani è il mio diletto:
all'ombra sua, che bramo, io già
m'assisi,
dolce era al mio palato il frutto suo.
Nella cella del vino m'introdusse,
e il suo vessillo su di me è
l'amore.
(*Cantico dei Cantici*, 2, 3-6)

Entendre la mer se soulever de colère,
Folle de désir,
Imaginer qu'elle est le sexe du monde
tourné vers le ciel,
Puis,
Aller plonger dans ses profondeurs,
S'y perdre (...)
Descendre, descendre, descendre,
Puis,
Juste avant la noyade,
Remonter (...) vers le ciel
Être alors pourfendu par le soleil,
Et lutter contre le vent,
Et s'élever avec les vagues,
Et courir sur les flots,
Pour aller s'écrouler, s'endormir et mourir,
épuisé d'amour⁵⁷.

Gli occhi chiusi di Wilfrid durante il bacio corrispondono, infine, alla cecità del padre nel momento in cui entra in contatto con il mare e sprofonda nell'oscurità abissale. Il ragazzo, ora, se non vuole essere anch'egli trasportato dagli effluvi terrificanti, deve trovare la forza di voltarsi verso l'amore divino impersonato da Joséphine: «Devant lui, donne-moi un signe de vie Wilfrid (...). Je suis la lumière, embrasse-moi». Il bacio, in questo caso, non rappresenta soltanto l'unione tra due persone che si amano: esso è «signe de vie», soffio vitale, e

⁵⁶ *Ibi*, p. 116.

⁵⁷ *Ibi*, pp. 125-126.

come tale rinvenibile in molti testi biblici, così come pure nella maggior parte delle tradizioni religiose; esso allude alla potenza creatrice di Dio che mantiene in vita le persone tramite il suo verbo. Il padre, immerso nell'oceano, sente il mare «haleter» e lotta «contre le vent», manifestazione cosmogonica dello spirito Divino. Divenuto, come osservato precedentemente, «gardeur de troupeau», egli terminerà il processo di redenzione assicurando la perennità dei morti nella culla primigenia del mare.

