



Napoli, 30 gennaio 2023

In qualità di Direttore di *SigMa. Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*, rivista scientifica pubblicata dalla Associazione Sigismondo Malatesta, con la presente attesto che la Dott.ssa Ilaria Lepore ha presentato per la sezione monografica *Fughe e ritorni. Riscritture dell'esodo nelle arti contemporanee*, in pubblicazione con il numero 7/2023, un contributo dal titolo «Il teatro come rifugio. Riflessioni sull'esilio nell'esperienza teatrale di Wajdi Mouawad». Il contributo proposto è stato sottoposto a peer review ed è stato ammesso alla pubblicazione con un doppio referaggio positivo.

Si fa presente che l'uscita del numero è prevista per dicembre 2023 e che la rivista, con codice ISSN 2611-3309, è consultabile su:

<http://www.serena.unina.it/index.php/sigma>

Flavia Gherardi  
Professore Associato di Letteratura spagnola  
Università degli Studi di Napoli Federico II  
Dipartimento di Studi Umanistici  
Sezione di Filologia moderna  
Direttore della rivista *SigMa*  
*Rivista di letterature comparate, teatro e arti dello spettacolo*

Ilaria Lepore

*Il teatro come rifugio. Riflessioni sull'esilio nell'esperienza teatrale di Wajdi Mouawad*

1. Una scrittura "en marche"

All'origine della produzione teatrale di Wajdi Mouawad c'è una partenza (l'esilio) e un trauma (la guerra):

"Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban" (...) C'est le plancher de toutes les questions de ma vie. C'est pourquoi je ne peux pas écrire autre chose (...) Je reviens toujours à ça : "Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban". C'est mon horizon historique: l'Histoire avec un grand H vient dans mon travail relancer les récits et les personnages en leur lançant très directement à la figure: "Parce qu'il y a eu la guerre et qu'on a quitté le Liban"<sup>1</sup>

Wajdi Mouawad ha 10 anni quando lascia il Libano, è il 1978<sup>2</sup>. Ci tornerà per la prima volta dopo l'esilio solo nel 1992, in occasione di una borsa di ricerca che gli viene conferita dal Consiglio delle Arti canadese. Da due anni, dirige la compagnia Théâtre Ô Parleur e con quella lavora a un progetto teatrale, *Littoral et autres imprécisions au pays des vieux*, che si muove attorno a un'idea: « six vieillards marchent depuis des décennies le long d'un littoral dans le but de trouver un pont qui pourra les conduire de l'autre côté...un matin, au réveil, les six vieillards se retrouvent devant un pont qui s'étend à l'infini... Mais ce pont semble être à ce point fragile qu'ils hésitent pour l'emprunter »<sup>3</sup>. Nel progetto elaborato durante il viaggio, e che diventerà il nucleo dal quale si svilupperà la tetralogia di *Sang des promesses* (*Littoral*, *Incendies*, *Forêts*, *Ciels*), cominciano già a delinearci i temi che abiteranno la scrittura di Wajdi Mouawad: l'odissea, l'esilio, la fuga, il ritorno, l'irreversibilità del tempo, la scissione dell'esistenza, la possibilità di una riconciliazione.

*Le Sang des promesses* si compone di 4 pièce, *Littoral* (1997), *Incendies* (2004), *Forêts* (2006), *Ciels* (2009). Il ciclo è stato messo in scena per la prima volta in un'unica rappresentazione, al Festival d'Avignon, nel 2009, con la regia di Wajdi Mouawad (Fig. 1). Le prime tre, in un unico scenario, con una durata complessiva di 11 ore; l'ultima opera, *Ciels*, come rappresentazione autonoma.

Nella prefazione all'edizione di *Littoral*, Mouawad presenta lo schema narrativo: «un homme doit trouver un endroit où enterrer la dépouille de son père ; il retourne au pays de ses origines où il fera des rencontres significatives qui lui permettront de retrouver le fondement même de son existence et de son identité»<sup>4</sup>. Questo schema può essere applicato quasi interamente alle altre due *pièces* della tetralogia. In *Incendies*, alla morte della madre Nawal, due gemelli, Jeanne e Simon dovranno partire verso il paese di origine alla

<sup>1</sup> W. Mouawad, H. Archambault, V. Baudriller, A. Baecque, *Voyage pour le Festival d'Avignon, 2009*, Paris, P.O.L., 2009, p. 64-65.

<sup>2</sup> La famiglia si rifugia a Rouen, in Francia e nel 1983 si trasferisce a Montréal, nel Québec. Lì, Wajdi si diploma, nel 1991, a l'École Nationale de théâtre del Canada.

<sup>3</sup> Lettera indirizzata da Beyrouth al Conseil des Arts, pubblicata in Wajdi Mouawad, *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2009, p. 15.

<sup>4</sup> W. Mouawad, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2009, p. 6-7.

ricerca di un padre e un fratello sconosciuti, che scopriranno essere, infine, la stessa persona<sup>5</sup>. In *Forêts*, alla morte della madre Aimé, Loup è costretta a partire per l'Europa, per ricostruire la storia delle sue origini sulle tracce degli antenati<sup>6</sup>.

Mouawad definisce la tetralogia “un odyssée”, intrapresa da Wilfrid in *Littoral*, proseguita da Jeanne in *Incendies* e che Loup conduce alla fine in *Forêts*, in cui anche la scrittura si lega e si mescola: “phrases, paragraphes entiers pour ne pas dire une manière de raconter émigraient allégrement de l'un à l'autre”<sup>7</sup>. Solo *Ciels*, ultima parte del “quartetto”, è un “objet” differente, una specie di “contrepoint”. La relazione con le altre *pièces* è convocata da Mouawad attraverso l'immagine, assai potente, dell'ipotenusa:

L'hypoténuse est cette diagonale fabuleuse qui relie, en leur point le plus éloigné, deux segments pourtant attachés à leur base en un angle droit. Deux êtres que tout sépare ne peuvent être reliés que par un geste diagonal qui est le geste hypoténuse. En ces sens, le cri de Charlie Eliot Johns est un le cri hypoténuse puisqu'il relie *Ciels* à *Littoral*, *Incendies* et *Forêts*<sup>8</sup>.

<sup>5</sup> Nihad, figlio di Nawal abbandonato alla nascita, diventerà il torturatore della prigione di Kfar Rayat. Lì torturerà e violenterà la madre, prigioniera politica n. 72 conosciuta come “la femme qui chante”, senza che i due possano riconoscersi. Nihad è dunque allo stesso tempo padre e fratello dei due gemelli.

<sup>6</sup> La *pièce* è un intreccio di molteplici storie, che non seguono un ordine cronologico, riguardanti più generazioni della stessa famiglia. Al centro dell'intreccio è Loup, una giovane ragazza che tenta di far luce sulla morte della madre, Aimé, e di risolvere l'enigma di un osso trovato nel suo cervello, che è l'embrione del suo gemello, vittima di “cannibalismo fetale”. Loup è aiutata nella sua ricerca da Douglas Dupontel, paleontologo, che indaga a sua volta su un pezzo mancante della mascella di una donna, di nome Ludivine. Le prime ricerche portano alla conclusione che quel pezzo mancante è l'osso nel cranio di Aimé. Quale relazione esiste dunque tra le due donne (Aimé e Ludivine), è ciò che Loup e Douglas dovranno scoprire, ricostruendo l'albero genealogico e ripercorrendo la storia delle relazioni familiari, che hanno attraverso i secoli. 1872: Albert Keller parte con Odette, che è incinta del padre di Albert (Alexandre Keller) senza che Albert lo sappia. Albert e Odette si rifugiano nel cuore della foresta delle Ardenne. Costruiscono uno zoo nel quale fanno crescere Edgard e Hélène (figli di Odette e di Alexandre Keller) e Edmond, il figlio che Albert ha avuto da Odette. Negli anni, Albert si unirà a Hélène, che non sa essere la sua sorellastra; dalla loro unione incestuosa nascono Jeanne, Marie, Léonie e il gemello di Léonie, folle e mostruoso. Edgard sconvolto dall'unione di Hélène (sua sorella gemella) e Albert (che crede suo padre) uccide Albert e stupra Hélène. Odette muore, consumata dalla vergogna e dal senso di colpa. Il figlio mostruoso rapisce Hélène e si rinchioda in una grotta, uccidendo tutti quelli che cercano di avvicinarsi per salvare la madre. Edmond lascia lo zoo per trovare soccorso nel mondo ma non farà più ritorno, impazzendo alla vista delle brutalità del mondo. Nel 1917, Lucien, un soldato della Prima Guerra Mondiale, disertore, finisce nello zoo. Jeanne, Marie et Léonie sperano che egli le salverà dal fratello mostruoso liberando la madre. Lucien si innamora di Léonie e danno luce ad una bambina, Ludivine. Lucien muore nel tentativo di salvare Hélène dal figlio mostruoso e Léonie decide di lasciare lo zoo per portare sua figlia Ludivine in un orfanotrofio. Ludivine viene adottata e cresce all'oscuro della sua identità. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale, si unisce al gruppo di resistenti della Brigata Cicogna. Diventa amica di una giovane donna ebrea, Sarah. L'amicizia tra Sarah e Ludivine è il punto di svolta del dramma. Per salvare la giovane donna ebrea che è incinta, Ludivine si offre di prendere l'identità di Sarah e viene deportata al suo posto. È torturata e uccisa, con un colpo alla testa che le fracassa la mascella, nel campo di Treblinka nel 1944. Sarah avrà una bambina, Luce. La consegna a un aviatore in partenza per il Canada e in omaggio a Ludivine, chiede all'aviatore di dire ai futuri genitori che la bambina è figlia di Ludivine. In Canada, Luce viene adottata dalla famiglia Draves, e trascorre la sua vita aspettando il ritorno di sua madre, che crede essere Ludivine. Nel dolore dell'abbandono e consumata dal vizio del bere, Luce mette al mondo una bambina, Aimé, che abbandona a sua volta. Loup e Douglas scoprono la verità: Luce è la figlia di Sarah. Il sacrificio di Ludivine ha interrotto la catena di abbandoni, di sofferenza, di incesti e di mostri della famiglia Keller.

<sup>7</sup> W. Mouawad, *Forêts*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2009, p. 10-11.

<sup>8</sup> W. Mouawad, *Ciels*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2009, p. 10. Un'equipe d'informatici, traduttori, cripto-analisti, di cui fanno parte Blaise Centier, Dolorosa Haché, Charlie Eliot Johns, Vincent Chef-Chef, si trova isolata in un centro di ascolto anti-terrorista, collegato ad altre cellule internazionali, la cui missione è analizzare e decodificare i messaggi, i codici informatici e i discorsi radiofonici di un gruppo

Il « geste hypoténuse » è una metafora operativa nella scrittura di Mouawad, che risponde a una interrogazione legata intimamente alla condizione dell'esule. L'allontanamento, più o meno forzato, costringe l'autore a pensare in termini di « riavvicinamento », a cercare ciò che può unire quanto si è irrimediabilmente allontanato, come fa l'ipotenusa. Questa metafora spaziale è solo una delle tante occorrenze che si possono estrarre dall'ampio vocabolario mouawadiano intorno al concetto di "mouvement".

Questo articolo si propone, pertanto, di mettere in luce la qualità dinamica della scrittura di Mouawad, di dare la misura di quanto il concetto di "mouvement" sia implicato nel processo di scrittura. Il tema dell'erranza, unito a quello della creazione, attiva una profonda metafora, quella di un'*écriture en marche*<sup>9</sup>, che è strettamente legata a un percorso nello spazio, a una "messa in movimento" della parola e dei gesti, che rivela il lavoro di approssimazione per gradi (*pas à pas*), per frammenti, per ripensamenti, per accomodamenti che distingue la scrittura dell'autore libano-franco-canadese. Senza gerarchie, quasi senza paternità, fuori dai confini di forma o di genere: una scrittura che è, dunque, in un certo senso, additiva, inglobante, accogliente<sup>10</sup>.

## 2. Cammini

Se c'è una figura centrale nel teatro di Mouawad, presenza corporea e simbolica allo stesso tempo, questa è quella del *marcheur*, "colui che cammina" (fig. 2). Egli scrive di sé stesso: "Marcheur, si on lui coupait les jambes, il n'écrirait plus"<sup>11</sup>. In tutto l'universo drammatico di Mouawad si cammina: camminano i suoi personaggi, i testi stessi sono costruiti intorno all'idea di "mouvement". Il vocabolario della "marche" e la nozione di "déplacement" sono onnipresenti nell'opera di Mouawad. Wilfrid, il protagonista di *Littoral*, è un "marcheur" (p. 66):

LE RÉALISATEUR. Wilfrid, tu avances et tu penses à la mort de ton père [...]  
Marche, Wilfrid, et songe à celui à celui que tu es en train de devenir.

---

terrorista e, contemporaneamente, far luce sul misterioso suicidio di un loro compagno, Valéry Masson. Chiamato a sostituire Valéry, suo fraterno amico, Clément Szymanowski riuscirà a ricostruire le ipotesi di Valéry sulla minaccia terrorista, che si scoprono essere all'origine del gesto di Valéry. Seguendo la pista *Tintoret*, Clément scoprirà, infatti, che un gruppo di giovani di diversa nazionalità, alla cui testa di vi è Anatole Masson, figlio di Valéry, sta preparando un attentato diretto a bombardare i più importanti musei di sette città: Parigi, New York, Londra, Padova, San Pietroburgo, Berlino, Tokio, Montréal. Decifrato il disegno terrorista, i componenti della "cellula francese" non possono più nulla. L'attentato ha luogo; nel silenzio generale, si ascolta il rumore delle bombe. Solo interrompe una telefonata: Victor, figlio di Charlie Eliot Johns, è morto durante l'attentato che ha colpito il museo di Montréal, in cui si trovava per portare a termine un compito scolastico sul sentimento della bellezza ispirato dall'arte. La pièce termina sul grido profondo di Charlie Eliot Johns.

<sup>9</sup> W. Mouawad, « Une consolation imphytoibale », Préface à *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2009: « C'était déjà pour moi un pas dans le tunnel. Un esprit. Une sensation. Des mots commençaient à venir. Je me suis mis en marche. Une marche dans le noir. Les voix des comédiens me guidaient. [...] L'écriture c'est alors mise en marche. *Incendies* est né de ce groupe, son écriture est passée à travers moi. Pas à pas jusqu'au dernier mot ».

<sup>10</sup> Questo carattere « inglobante » si delinea, nel processo di creazione, anche nella relazione tra personaggio e attore. I personaggi si nutrono della personalità degli attori che li incarnano, sono, in qualche modo, modellati sugli attori e viceversa. « Il s'agit de révéler – scrive Mouawad – l'acteur par le personnage et de révéler le personnage par l'acteur pour qu'il n'y ait plus d'espace psychologique qui puisse les séparer », in W. Mouawad, *Incendies*, op. cit., p. 7.

<sup>11</sup> W. Mouawad, "Genre autoportrait", Dossier de presse, *Incendies*, regia di Stanislas Nordey, Grand Theatre, Theatre de la Colline, 2008, p. 8.

WILFRID. Justement! J'aimerais tellement être encore celui que j'étais hier.

LE RÉALISATEUR. [...] Marche, Wilfrid, marche !

WILFRID. Si je pouvais marcher assez vite pour m'enfuir quelque part, courir, voler, m'envoler loin d'ici, loin de maintenant !

*Wilfrid poursuit sa marche*<sup>12</sup>

In *Incendies*, Nawal e Sawda si definiscono appartenenti alla schiera delle “femmes marchant coté à coté” (Inc. 91), e quasi la metà delle scene terminano con «Nawal marche» o «Jeanne marche» o ancora «elles partent». *Forêts* è, nella sua interezza, il racconto di una dispersione di anime e di storie che vanno a confluire in quella di Loup: “J’entends la marche du temps auquel j’appartiens [...] Je sais que je suis Loup et que mon coeur a traversé le siècle” (For. 160).

La *marche* è la condizione permanente in cui si trovano i personaggi. Essa è, tuttavia, una “marche dans le noir” (Inc. 7), nell’abisso delle catastrofi: la guerra, l’abbandono, il massacro, l’esilio. Il destino di Wilfrid in *Littoral* e quello di Jeanne e Simon in *Incendies* è legato alla guerra (quella civile libanese che l’autore ha vissuto nella sua infanzia), ne è anzi una diretta conseguenza. In *Forêts*, s’intrecciano le storie di sei generazioni, ciascuna marchiata da un “trauma”: la Prima Guerra Mondiale, la Shoah, la caduta del muro di Berlino, il massacro del Politecnico di Montréal. In *Ciels*, lo scenario è quello della minaccia paralizzante del terrorismo.

La *marche* e il *mouvement* sono contemporaneamente le cause della crisi identitaria e la sua risoluzione. È da un avvenimento emotivo, una frattura – appunto un “mouvement” (For. 33) – che il personaggio si mette *en marche*. La morte si presenta come un elemento fattuale e apre il cammino di ciascuno dei personaggi delle *pièces* della tetralogia: per Wilfrid è la morte del padre, in *Incendies* è la morte di Nawal, madre di Jeanne et Simon, in *Forêts* è la morte di Aimé, madre di Loup e in *Ciels*, è il suicidio di Valery, padre di Anatole.

Ancora, è la *marche* a generare il racconto: quella che noi chiamiamo la storia (la *fable*) altro non è se non la serie di circostanze, di eventi, di catastrofi, d’intuizioni, d’incontri, di letture, che questo viandante nell’atto di camminare che è il personaggio, attraversa e da cui è attraversato. La *marche* diventa allora una *quête*, attraverso la quale i personaggi tentano di superare il trauma. Wilfrid intraprende un viaggio che ricorda il tema biblico della peregrinazione del deserto, in un’atmosfera che simboleggia non solo una siccità reale (il deserto è quello fisico del paesaggio libanese impresso nella memoria di Mouawad, ma è anche il deserto provocato dalla guerra) ma anche figurativa (che rimanda all’assenza di identità del protagonista). Nawal ripete insistentemente a Nihad, il figlio abbandonato e diventato torturatore, “Je t’ai cherché partout” (Inc. 89), delimitando la sua ragione di esistenza in quanto personaggio a queste due azioni, ricerca e erranza. Jeanne e Simone si trovano, come Loup in *Forêts*, a dover risolvere un enigma, a scoprire da dove ha origine la loro esistenza: “Il faut aller au bout des recherches”, ripete Loup (For. 54). La fine della *quête* arriva, per i personaggi, con l’accettazione, o per dirla con Mouawad, con una “riconciliazione” del proprio io con sé stesso e con l’Altro.

A partire da ciò, c’è un altro aspetto della *marche*, *chez* Mouawad, che vale la pena di essere

<sup>12</sup> W. Mouawad, *Littoral*, Scène II, “Tournage”, op. cit., p. 16-17. Da qui, le citazioni tratte dai testi della tetralogia, saranno indicate nel testo con il nome abbreviato della *pièce* (Lit./Inc./For./Cie) seguito dal numero di pagina.

affrontato: se essa comincia, come abbiamo visto, “in solitaria” – basti pensare al “campo largo” che inquadra Wilfrid nella scena 2 di *Littoral* (fig. 3) – è altrettanto vero che essa finisce per diventare “collettiva”. All’immagine del *marcheur* in preda al dubbio, a una ricerca perpetua di senso, si sostituisce quella del *marcheur* che si fa guida (volontaria o incosciente del proprio ruolo) di una “comunità”.

L’idea della comunità, della presenza di un personaggio collettivo nella rappresentazione non si allontana, in un certo senso, nelle intenzioni di Mouawad, dall’idea del “coro” greco. Speso il personaggio si ritrova solo di fronte ad un gruppo, di cui è spesso impossibile isolare le individualità: in *Littoral*, ad esempio, alla scena 8, i familiari di Wilfrid parlano tutti contemporaneamente, si interrompono ed esprimono, in fondo, lo stesso pensiero. Le loro parole sono intercambiabili:

TANTE MARIE. Wilfrid !  
 ONCLE MICHEL. Mon Dieu ! Wilfrid !  
 TANTE LUCIE. Quel drame !  
 TANTE MARIE. C'est terrible !  
 TOUS. Horrible !  
 TANTE MARIE. Ahhhi !  
 ONCLE MICHEL. Marie tu ne vas tout de même pas te mettre à pleurer ! TANTE  
 LUCIE. Qu'est-ce que tu vas faire maintenant, Wilfrid ?  
 ONCLE FRANÇOIS. Qu'est-ce que tu vas faire ?  
 ONCLE MICHEL. C'est vrai ça, qu'est-ce que tu vas faire?<sup>13</sup>

C’è poi, nella scrittura di Mouawad, un modo ancora più implicito di veicolare la presenza del soggetto collettivo dentro la storia individuale, che emerge in quella Sarrazac chiama la “solitude peuplée” del personaggio “choralisé” (fig. 4). Così intesa, la “coralità” influenza la costruzione poetica e diventa il motivo di una rappresentazione decentrata e polifonica, che tenta di far emergere la dimensione collettiva di quella che si può ben definire un’ “epopea” dell’esilio.

### 3. *Tracce*

In *Lexique du drame moderne et contemporaine*, alla voce “rhapsodie”, si legge:

Les caractéristiques de la rhapsodie sont tout à la fois refus du ‘bel animal’ aristotélicien, kaléidoscope des modes dramatiques, épique, lyrique, retournement constant di haut et du bas, du tragique et du comique, assemblage de formes théâtrales et extra-théâtrales, formant *la mosaïque d’une écriture en montage dynamique*, percée d’un voix narratrice et questionnant, dédoublement d’une subjectivité tour à tour dramatique et épique<sup>14</sup> [enfasi mia]

Il teatro di Mouawad può essere, per diverse ragioni, compreso dentro questa specifica lettura, suggerita da Sarrazac, per cui una scrittura è “rapsodica” quando tenta di “cucire” – *rhaptein* in greco antico significa esattamente “cucire” – frammenti temporali e spaziali

<sup>13</sup> Questo procedimento verrà ripetuto anche in *Forêts*, nella prima scena. Durante la festa di compleanno di Aimé, tutti gli amici sono riuniti. La loro assimilazione a un gruppo è molto rilevante. I personaggi non hanno più nomi ma sono designati da lettere (B. D. C.). A volte sono anche semplicemente raggruppati sotto il termine « Tous ».

<sup>14</sup> Céline Hersant e Catherine Naugrette, “Rhapsodie”, in *Lexique du drame moderne et contemporaine*, Jean-Pierre Sarrazac, (dir.), Belfort, Circé, coll. «Poche», 2010, p. 182-186. Cfr. Jean-Pierre Sarrazac, *L’avenir du drame* (1981), Belfort, Circé, coll. «Poche», 1999, p. 36-43.

altrimenti suscettibili di creare discordanza. La metafora del *bricolage*, del montaggio, del *puzzle*, data come metodo di scrittura è centrale in Mouawad: essa figura come sottotitolo della teatralogia di *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*<sup>15</sup>.

L'intervento "rapsodico", che si configura come applicazione di una tecnica di montaggio, di frammentazione – per non dire di "romanzizzazione" – assume, nella scrittura di Mouawad, diverse forme. Esso si realizza non solo sul piano della drammaturgia ma diventa operativo in quanto scrittura della scena.

Per quanto riguarda il primo, il montaggio consiste nella messa in opera di un processo d'ibridazione e di *mélanges* di forme e di generi: in *Forêts*, ad esempio, nella scena 1 (*Oracle*), durante una crisi di epilessia, alle parole di Aimé che si trova in una specie di trans, si mescolano i versi di Racine<sup>16</sup>, curiosamente declamate da uno dei personaggi, che a loro volta si sovrappongono al testo di una canzone degli Eurythmics, partitura musicale che entra a tutti gli effetti come una terza "voce". In *Ciels*, lo stesso procedimento è portato fino a un effetto di *débordement*: prima con un collage di lingue differenti, che crea una babele immateriale, poi con la sovrapposizione simultanea di diverse conversazioni (Cie, 22-3, Fig. 5).

Sul piano narrativo, la tecnica del montaggio sembra applicarsi alla costruzione dei personaggi. Troviamo allora tutta una serie di "personnages-témoins", di "agents-doubles" che restano a distanza, spesso *avatars* autobiografici, che rinviano a un altro tempo rispetto a quello presente: come l'io-bambino che, in *Littoral*, ad esempio, è incarnato dai due personaggi fantasmatici, quello del Chevalier Guiromelan e del Réalisateur, incarnati dallo stesso attore (fig. 6).

Questa drammaturgia della frammentazione s'impone dunque come una delle soluzioni che emancipa la scrittura dalle forme canoniche del dramma e che consente a Mouawad di elaborare quella struttura spazio-temporale complessa, messa in atto in *Le Sang des promesses*. Mouawad opera per compressione temporale. L'unità di tempo è completamente rotta. In ogni momento, i personaggi possono far basculare il dramma in un'altra temporalità, attraverso un principio di compresenza o giustapposizione: in *Littoral* e *Incendies*, ad esempio, abbiamo due piani temporali; il primo relativo al presente dei protagonisti (Wilfrid; Jeanne e Simon), il secondo al passato dei loro parenti (il padre di Wilfrid; la storia di Narwal e Sawda); in *Forêts*, questo quadro è ancora più complesso: sono quattro i piani temporali che si intersecano nelle storie dei personaggi: c'è il presente di Loup (2006), il presente di Aimé (1989); il presente di Sarah e Ludivine (1944), il presente di Léonie e del soldato Lucien Blondel (1918), il presente di Odette e Hélène (1870).

A questi "presenti multipli" si affianca, simultaneamente, un movimento che procede per «retrospesione», ossia l'incursione, nel *continuum* della rappresentazione, del passato. Quando Wilfrid eredita le lettere scritte da suo padre e mai consegnate, ogni volta che la didascalia indica che Wilfrid *ouvre une enveloppe* (Lit. 41, 43 e 44), al posto della lettura si trova una scena direttamente risalente alla vita passata del padre. Lo spettatore vede agire lo stesso personaggio che occupa il ruolo di un "cadavre". La scena del passato è una scena "reale", offerta alla visione e comprensione dello spettatore come un flashback cinematografico. Ma, dal punto di vista diegetico, essa può essere vista solo come una scena immaginata dal personaggio: ciò che vediamo è ciò che Wilfrid visualizza nella sua mente mentre legge le lettere. Questa soluzione scenica induce lo spettatore a pensare che Wilfrid è il narratore; è lui che racconta la sua storia (fig. 7). La stessa cosa accade in *Incendies*, quando Nawal risponde a Jeanne, è evidente che è Jeanne che immagina di parlare con la

<sup>15</sup> *Le Sang des promesses. Puzzle, racines et rhizomes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud – Papiers, 2009.

<sup>16</sup> Estratto da *Iphigénie* di Racine (1674), Atto IV, scena 4.

madre ormai morta. In entrambi i casi, il personaggio che agisce è sottoposto al personaggio che racconta, in altre parole, la *mimesis* è sostituita dalla *diegesis*.

Stesso discorso concerne la costruzione spaziale. Come tra passato e presente, anche tra il « qui » e l' « altrove » non vi è distinzione. « Ici ou ailleurs c'est pareille » (Lit. 90), dice Amé a Wilfrid. I luoghi trasmigrano l'uno nell'altro: in *Littoral* si passa da una sala di tribunale, a un obitorio, da un peep-show a un appartamento, a un salone funebre, a un paese lontano, alle montagne, alle valli, alle foreste, al litorale.

A questo principio di porosità tra temporalità e spazialità multiple, contribuiscono tutti gli elementi della *mise en scène*. Suono, colore, luci costruiscono il legame tra la scena del presente e la materializzazione dell'avvenimento passato (fig. 8-9/10). In *Forêts*, le campane suonano contemporaneamente per Loup e Luce (2006), per Ludivine e Edmond (1943) e per Odette e Albert (1873) (For. 100); la pioggia che cade sul cimitero dove sono sepolti Rose e Louis Davre, genitori adottivi di Luce, cade anche sullo zoo nel cuore della foresta. *Pluie 2006. Pluie 1943. Pluie 1873* (For. 109). In una delle scene più importanti, quella della morte di Ludivine, Mouawad sovrappone questa scena del delitto a un evento presente. Quando sul cantiere di Baptiste a Montréal, un operaio colpisce e abbatte un tramezzo, su cui è proiettata l'ombra di Ludivine, in un campo, nel 1944, il cranio di Ludivine scoppia. Stesso procedimento in *Incendies*: durante un dialogo tra il notaio e i gemelli, che si svolge per strada e in cui il notaio racconta la fobia di Nawal per gli autobus<sup>17</sup>, il rumore dei martelli pneumatici che lavorano in strada si intensifica fino a diventare il rumore dei fucili mitragliatori dell'attacco al bus. Poco dopo, man mano che il rumore aumenta, un tubo da giardino comincia a lanciare in tutte le direzioni non più acqua, ma sangue.

In questi spazi, che i corpi degli attori fanno coesistere, anche gli oggetti passano da uno spazio-tempo all'altro, in modo quasi circolare, e rimandano ancora all'idea del “mouvement”: in *Forêts*, un tavolo diventa a sua volta banchetto, tavolino da caffè, riparo, tavolo operatorio, casa, tavolo da parto. La sedia, elemento scenico particolarmente significativo, rimanda all'idea di *place*, di posizione del soggetto in rapporto al flusso narrativo: spesso, un personaggio è interpretato da più attori, che cambiano di posto con la loro sedia a ogni nuova sequenza (fig. 11). All'interno di questa particolare costruzione spazio-temporale che implica una simultaneità dei frammenti, costruiti come un flusso, proprio gli oggetti, cui spesso è affidata, nello spazio vuoto della scena, la funzione “rappresentativa”, svolgono un ruolo rilevante. Essi non sono neutrali, sono oggetti-archivi-di-memoria, sono “tracce”. Lettere, testamenti, registrazioni, fotografie, taccuini, dossier, apparecchi fotografici sono solo alcuni degli esempi di materiale testimoniale presenti nell'architettura drammaturgica di Mouawad. La funzione della testimonianza non passa solo dalla parola. In *Littoral*, Josephine, giovane donna che si unisce al coro dei viandanti di Wilfrid, cammina di villaggio in villaggio, portando con sé dei grandi quaderni – “les bottins” (gli elenchi) – su cui annota i nomi degli uomini e delle donne, per custodirne la memoria (fig. 12).

Anche la parola, nel teatro di Mouawad, è sempre materializzata in un oggetto: così è la “Staedtler pigment liner 0.5 résistant à l'eau sur papier et à la lumière” che diventa un “kalashnikov”<sup>18</sup>. Così, in *Littoral*, le storie raccontate di paese in paese da Simone sono “bombes”: «La bombe que je veux poser est plus terrible que la plus terrible de bombes qui

<sup>17</sup> La fobia è legata a un episodio della vita di Nawal quando, in fuga dalla guerra, riesce miracolosamente a sfuggire a un massacro di civili, uomini, donne e bambini, in un autobus, colpito da proiettili e poi incendiato con i passeggeri, vivi, ancora a bordo. L'attentato al bus si riferisce all'attacco contro i civili palestinesi da parte delle milizie falangiste; il tragico incendio, che causò la morte di 27 persone, fu l'evento scatenante della guerra civile libanese nel 1975.

<sup>18</sup> Wajdi Mouawad, *Le poisson soi: version quarante-deux ans*, Québec, Boréal, 2011, p. 72.



a explosé dans ce pays (...) Cette bombe ne peut exploser que dans un seul lieu. Dans la tete des gens» (p. 84). In *Incendies*, è l'“alfabet”. “Vingt-neuf sons. Vingt-neuf lettres. Ce sont tes munitions. Tes cartouches”, dice Nawal a Sawda (p. 40). Le stesse lettere, in *Ciels*, diventano una pioggia di simboli da decifrare, da rimettere in ordine, per captare un messaggio lanciato contro il mondo.

L'oggetto-parola è un altro degli elementi “en mouvement” del teatro di Mouawad, che rimanda alla *quête*, alla ricerca identitaria dell'esule, di per sé stessa problematica, in quanto derivante da una perdita originaria, che è la perdita della lingua del paese natale, della lingua della madre. La traccia è intrinsecamente un elemento della *marche*, il frammento minimo che la innesca. Tutti i personaggi seguono tracce, ricomponendo i pezzi di una storia.

La traccia è ciò che preserva la presenza dell'altro, *post-mortem*, la rende *vivant*. In questo senso, quello di Mouawad è un teatro della memoria e non della “commemorazione”, perché dà la possibilità ai morti, agli assenti, “di agire sui vivi, per il tempo della rappresentazione”<sup>19</sup>. La traccia è dunque ciò che deve mettere in relazione il presente con il passato, un “ici” con un “là-bas”<sup>20</sup>.

Legato all'idea della fine dell'oblio e della possibilità di far emergere una “*mémoire heureuse, épaisée, réconcilié*”<sup>21</sup>, il tema della “traccia” rinvia alla possibilità di fondare, attraverso il gesto e la parola teatrale, una « comunità »<sup>22</sup>, lo spazio di un' «emozione collettiva»:

À partir du moment où j'ai fait attention aux réactions des spectateurs, j'ai fait en sorte qu'il y a un moment dans chaque spectacle où il y ait une émotion collective. Ça m'a vraiment intéressé, parce que quand ce moment-là arrivait j'avais l'impression d'être un peu moins seul, de faire quelque chose d'un peu moins personnel. Et là, le theatre a pris un sens extraordinairement « anti-mort ». c'est comme si ce moment-là répondait à toutes les morts, à tous les guerres. Tout d'un coup, par le théâtre, j'arrivais à créer une seconde où la majorité des spectateurs étaient ensembles dans la même émotion, alors qu'ils n'ont pas les mêmes vies. Ça s'appelle la *catarsis*<sup>23</sup>.

L'idea di *catarsis* come riconciliazione<sup>24</sup> sostiene la complessa architettura drammaturgica della tetralogia. Alla fine di *Littoral*, il corpo del padre di Wilfrid, lasciato in mare, incarna la pacificazione tra le due generazioni, quella dei padri (responsabili della guerra) e dei figli

<sup>19</sup> Sylvie Chalaye, «Penser un “autre theatre”: enjeux et défis des dramaturgies contemporaines en postcolonie ou les marronnages dramaturgiques des scènes francophones», in *Penser le theatre contemporaines: L'exemple de Wajdi Mouawad*, sous la direction de G. Dupois et E. Lloze, Paris, éd. L'Entretemps, coll. “Les points dans les poches”, 2021, p. 66.

<sup>20</sup> Questi sono due dei titoli dei paragrafi o atti che compongono la struttura drammaturgica di *Littoral*.

<sup>21</sup> Paul Ricouer, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2003, p. 645.

<sup>22</sup> In un incontro, durante il Festival d'Avignon nel 2009, Mouawad chiarisce il significato di “comunità”: “On est en manque de communauté, ni dans le sens religieux, ni sociale. Je parle d'être ensemble, partageant une chose. Le théâtre reste peut-être un de dernier lieu où se ressembler autour d'une parole, qui ne cherche ni a nous vendre un truc ni a nu convaincre de voter pour quelqu'un [...] Je viens d'un pays qui, en termes d'éclatement et de diversité est exemplaire: dix-neuf confessions s'y sont entre-tuées. Je viens d'une histoire qui est précisément en manque de cohésion et en manque de communauté. Il est normal pour moi d'écrire dans cette perspective », <https://festival-avignon.com/en/audiovisual/dialogue-with-wajdi-mouawad-for-littoral-incendies-forets-64258>

<sup>23</sup> Mouawad, “L'ébranlement, le choc, le bouleversement”, entretien avec Mariette Navarro in A.-F. Benhamou (dir.), *Les Pouvoirs de l'émotion, OutreScène*, n. 11/2008, p. 33.

<sup>24</sup> Già Goethe, nel 1827, appoggiandosi all'estetica hegeliana, aveva già letto la *catarsis* aristotelica come riconciliazione. “Par katharsis, Aristote entend cette conclusion réconciliatrice, qu'au fond tout drame et meme toute oeuvre poétique exigent”, in J. W. Goethe, “Remarques supplémentaires sur la Poétique d'Aristote”, in *Écrit sur l'art*, trad. J.-M. Schaeffer, Flammarion, coll. “GF”, Paris, 1996, p. 293.

(mandati a morire). In *Incendies*, dopo lo *choc* della rivelazione, la pièce si conclude con la lettera che Nawal scrive ai gemelli, consegnandogli parole cariche di consolazione: «L’histoire est en miettes./Doucement/Consoler chaque morceau./Doucement/Guérir chaque souvenir/Doucement/Bercer chaque image» (Inc. 91). In *Forêt*, Loup si rivolge alla madre, avendo abbandonato collera e tristezza. Per i giovani protagonisti delle pièces di Mouawad sembra dunque potersi aprire un altro cammino, oltre quell’eredità di morte e di dolore, per ricucire infine “les fragments d’une succession de désastres”<sup>25</sup>.

#### 4. Rifugi

Quello della «jeunesse» è un motivo caro a Wajdi Mouawad. Tutti i protagonisti delle pièces vi appartengono, sono adolescenti in piena crisi, che vivono in prigioni di solitudine, tra ripiegamento e collera eccessiva. Se in *Littoral*, *Incendies* e *Forets*, avevamo avuto a che fare con delle individualità, illuminate nel loro personale cammino in una Storia di catastrofi, in *Ciels*, è la “jeunesse”, come soggetto collettivo, anonimo, a essere al centro del dramma. Sacrificata e furiosa, la “jeunesse” annuncia minaccia e vendetta. I luoghi colpiti dagli attentati costituiscono quella che l’autore chiama una “géographie du viol”<sup>26</sup>:

C’est la géographie du sang versé, c’est la géographie de la jeunesse massacrée. Celle d’hier et celle d’aujourd’hui. Cette voix qui nous condamne et menace, c’est la voix de ceux qui sont nées pendant les guerres et qui ont grandi à l’ombre des hécatombes. Ils ont trente ans et cherchent aujourd’hui à donner la parole à toutes les jeunesses sacrifiées avant eux. Une vengeance de la jeunesse par la jeunesse (Ciels, 81)

Con *Ciels* Mouawad elabora un altro modo di costruire la « comunità » attraverso il mezzo teatrale. Con *Littoral*, *Incendies*, *Forets* era stato l’*ébranlement*, lo *choc* derivato dalla narrazione degli orrori, della violenza e della scissione identitaria a sollecitare « l’emozione collettiva », lo spettatore essendo chiamato a intervenire come ricettore della testimonianza; con *Ciels*, come scrive Mouawad, non siamo più in “rapport frontal, mais dans un contexte scénographique qui intègre les spectateurs dans le corps même de la représentation” (Cie. 10). La riconciliazione – tema alla base della poetica mouawadiana – si sposta allora dalla scena alla sala. La costruzione stessa dello spettacolo è orientata non più a che accade in scena, ma all’esperienza che lo spettatore fa in sala.

Lo spazio progettato appositamente per la rappresentazione – un “geste scénographique” – è un luogo ibrido tra esperienza teatrale e museale<sup>27</sup>. Gli spettatori non sono più all’esterno della scena, ma all’interno, nel cuore dello spazio scenico, e gli attori tutto intorno. Mouawad progetta una sorta di scatola bianca (fig. 13), nella quale si entra da 7 porte. Dall’esterno è visibile una struttura metallica, ricoperta da un materiale opaco, all’interno, quattro mura bianche di 15 metri per 6. Ogni parete nasconde due sipari a scomparsa, impossibili da distinguere. Quando si alzano, compaiono delle nicchie, che rivelano l’effettivo spazio dedicato della rappresentazione: sei palchetti stretti e poco profondi, di dimensioni identiche, su tre lati (che sono le stanze private dei personaggi, tutte identiche, bianche, pochi mobili, atemporal, e solo un oggetto che, per metonimia, rimanda al

<sup>25</sup> “On ne poursuit pas, on reconstruit, on refait avec les fragments d’une succession de désastres”, in Sylvain Diaz, Wajdi Mouawad, *Avec Wajdi Mouawad. Tout est écriture*, Montreal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2017, p. 96.

<sup>26</sup> W. Mouawad, *Le sang des promesses*, op. cit., p. 54.

<sup>27</sup> In effetti, una delle ispirazioni di *Ciels*, è un’opera del video-artist statunitense, Cory Arcangel, che Mouawad scoprì durante la Biennale al Musée Whitney a New York: un cielo in movimento proiettato su uno schermo; un banco installato davanti allo schermo, sul quale lo spettatore può sedersi.

personaggio che la occupa<sup>28</sup>) e un palco più largo e più profondo, nella quarta parete, che è la “sala di lavoro” in cui si riuniscono i personaggi. Entrando, schermi abbassati, è impossibile avere la sensazione della direzione: destra, sinistra, nord, sud, nessun elemento permette a priori di individuare lo spazio dedicato alla rappresentazione. Gli spettatori sono al centro, sotto al livello delle scene, formando un quadrato omogeneo, senza spazio di circolazione. Seduti su sgabelli girevoli, vicinissimi l'uno all'altro, gli spettatori possono girare a 360° per seguire le scene rappresentate su tutte e quattro le pareti, scegliendo il luogo ove posare lo sguardo. La prossimità è tale che un rapporto d'intimità fisica si instaura, ed è immediato.

Lo spettatore vive lo spettacolo, lo sente, lo prova. In un incontro con il pubblico che segue la notte della rappresentazione, il regista-autore sottolinea che non è più “question d'un spectacle mais bien d'une expérience”<sup>29</sup>. Se come scrive Anne Ubersfeld, la « funzione dello spettatore nella rappresentazione dipende dal suo posizionamento nello spazio teatrale »<sup>30</sup>, Mouawad, abolendo il rapporto frontale, suggerisce un tipo di partecipazione attiva, che rivela la volontà dell'autore di affidare allo spettatore stesso il completamento del senso della sua opera. La natura “evenemenziale” dello spettacolo è un modo, per Mouawad, di riconnettersi con il rito del teatro, con la partecipazione a un evento collettivo, in un certo senso, è la maniera, come osserva Georges Banu, di “ricucire” la relazione con la “jeunesse”<sup>31</sup>. È qui che si ritrova la possibilità di quella riconciliazione – rifondazione collettiva e pacificata – che pure sembra bandita dallo scenario di violenza e di disfatta che *Ciels* comunica sulla scena.

Questa missione che si dà la scrittura di Mouawad – quella di fare del teatro il luogo dell' « avènement d'un ressemblant des êtres »<sup>32</sup> – si allarga alla pratica artistica e politica, in un certo senso. Essa si manifesta, operativamente, nel progetto di fare del Théâtre de la Colline, uno dei cinque teatri nazionali francesi, un vero e proprio *théâtre-monde*<sup>33</sup>, un *lieu des diasporas* « qui prône l'hospitalité, ouvert aux diversités à la jeunesse »<sup>34</sup>. Una parte meno conosciuta del suo lavoro è quella che Mouawad dedica a progetti educativi (laboratori, atelier, seminari) rivolti alle giovani generazioni, coinvolgendo scuole e istituzioni, e operando come se il suo ruolo fosse spinto da un profondo dovere di trasmissione o da

<sup>28</sup> Il modellino di una macchina nella stanza di Vincent Chef-Chef ; i dossier di Blaise ; il vuoto in quella di Dolorosa ; la fotografia del figlio Victor, nella stanza di Charlie Eliot Johns, i libri, una riproduzione dell'*Annunciazione* di Tintoretto e il disordine nella stanza di Valéry, a cui l'accesso è interrotto da due grandi bande rosse.

<sup>29</sup> Incontro con l'autore al Festival d'Avignon, 2009: <https://festival-avignon.com/en/audiovisual/dialogue-with-wajdi-mouawad-for-littoral-incendies-forets-64258>

<sup>30</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le theatre III – L'école du spectateur*, Paris: Belin, 1996, p. 256.

<sup>31</sup> Nel suo articolo, «Wajdi Mouawad sous haute tension», Banu avvicina, su questo punto, Mouawad a Camus. I due autori condividono lo stesso rapporto al tragico «al disastro» con il quale intrattengono la stessa «relation lyrique», sollecitando lo stesso tipo di pubblico (la jeunesse), e suscitando lo stesso genere di critiche per il fatto di essere «trop populaires», in Mouawad Wajdi et Davreu Robert (dir.), *Traduire Sophocle*, France, Arles, Actes Sud, 2011, p. 42.

<sup>32</sup> Elise Bouchet, « Ciels, la représentation théâtrale à l'épreuve de la réconciliation », in *Penser le théâtre*, op. cit, p. 107.

<sup>33</sup> Si veda a tal proposito il volume collettivo, *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-monde*, sous la direction d'Alec G. Hargreaves, Charles Forsdick et David Murphy, Liverpool : Liverpool University Press, 2010 e Le Bris, Michel, Rouaud, Jean, *Pour une littérature-monde*, Paris : Gallimard, 2007. Il concetto di *théâtre-monde* – come quello di *littérature-monde* che induce a superare i limiti del post-colonialismo – implica un processo di decostruzione delle frontiere, secondo un principio di decentramento, che conduce “[...] non pas à l'abolition de l'Ailleurs, mais à son déplacement au coeur de l'Ici”, Pierre Singaravélou, “Par-delà d'Ici et d'Ailleurs. L'ubiquité des études post-coloniales en question”, *Ecrire l'histoire*, n.7, printemps 2011, 23-32, p. 32.

<sup>34</sup> <https://www.colline.fr/publics/histoire-et-missions>

una sorta di maieutica che è propria allo spazio teatrale. Dal 2011 al 2015, crea il « projet Sophocle – avoir 20 ans en 2015 », che coinvolge gruppi di una dozzina di giovani studenti, provenienti da Mons, Namur, Nantes, Montréal e La Réunion, per la messa in scena di sette tragedie di Sofocle. Come direttore della Colline, dal 2016, dirige sistematicamente troupe di giovani attori e drammaturghi. Nel marzo del 2021, manifesterà il suo sostegno al movimento di occupazione della Colline da parte di numerosi studenti d'arte drammatica, in seguito alle ripetute chiusure delle attività culturali durante la pandemia. Mouawad indirizza loro queste parole: “Ils sont ici chez eux. Notre devoir est d’être à leur écoute, de les comprendre et de les encourager dans la démarche de leur pensée et l’impulsion de leur nécessité”<sup>35</sup>. È in questo senso che intendiamo pensare al teatro di Mouawad, luogo mentale e fisico allo tempo, come a un rifugio. Il rifugio rimanda all’idea di protezione, di culla, di custode. *Gardien, gardeur*, sono parole ripetute nel fitto mosaico che rappresentano le pièces dell’autore libanese. “Gardien de mots”, “gardien des noms”, “gardien des mémoires”, “gardien de troupes”, “gardien de soi-même et des Autres”.

---

<sup>35</sup> <https://www.theatral-magazine.com/actualites-occupation-de-la-colline-wajdi-mouawad-sexprime-100321.html>