

La trilogia del naufragio di Lina Prosa (2003-2012): un teatro tra due frontiere

Francesco D'Antonio

A partire dalla fine del Ventesimo secolo, l'Italia ha visto arrivare sulle proprie coste centinaia di migliaia di migranti, i quali, a rischio della propria vita, hanno attraversato, e continuano ancora oggi ad attraversare il Mediterraneo, frontiera liquida tra l'Oriente, l'Africa e l'Europa, nella speranza di un futuro migliore. Molti di questi uomini e donne continuano a morire nel tentativo disperato di raggiungere le coste italiane, altri riescono a raggiungere le spiagge siciliane. Nella maggior parte dei casi i sopravvissuti sono inviati dalle autorità italiane in campi di transito, lontano da zone urbane. Alcuni si ritrovano nel Nord della penisola, spesso isolati in valli alpine in attesa che la loro domanda d'asilo sia esaminata. Esasperati dalla lunga attesa, dall'isolamento e da condizioni di vita difficili, alcuni tentano di attraversare una nuova frontiera tanto pericolosa quanto il mare: le Alpi.¹

In reazione alle forme di controllo sempre più rigide sull'afflusso di migranti irregolari, in Italia e in diversi altri paesi forme di solidarietà sempre più visibili si sono manifestate da parte di persone o di associazioni nei confronti di quelli che sono definiti "migranti clandestini."² Anche sul piano culturale, in particolare nel mondo universitario e in quello delle arti, numerose creazioni e indagini tendono a rendere visibile la soggettività dei migranti detti "indesiderabili," il loro impatto sulla società italiana, la loro integrazione e la loro creatività.

Tra le diverse forme artistiche che hanno affrontato il tema dello straniero e della frontiera, il teatro, grazie al rapporto specifico che esso instaura tra la scena e la vita, è terreno fertile per l'esplorazione della diversità e della marginalità. Il carattere non riproducibile della rappresentazione teatrale, che definisce la sua natura effimera, permette una relazione diretta tra attori e spettatori, una relazione possibile e immediata. La presenza di uno straniero—attore o personaggio—rende ancora più denso e complesso il rapporto teatrale tra oggetto e soggetto dello sguardo. Fin dagli anni Ottanta del Ventesimo secolo, diverse compagnie teatrali e numerosi drammaturghi italiani come il Teatro delle Albe,³ Leonardo Gazzola,⁴ Laura Forti,⁵ Félicité Mbezelé⁶ o Lina Prosa hanno trattato con modalità

¹ Secondo i dati Eurostat la popolazione immigrata in Italia al 1° gennaio 2017 contava 6,1 milioni di persone. L'Italia si situava al quarto posto tra i paesi dell'UE dopo la Germania (12,1 milioni), Regno Unito (9,3 milioni) e Francia (8,2 milioni). A sbarcare sulle coste italiane dal 1999 sono sia i rifugiati in fuga da conflitti armati o da persecuzioni, sia migranti economici. Nel 1999 sono stati registrati circa 50,000 arrivi irregolari; nel 2014 circa 170,000, di cui 140,000 circa provenienti dalla Libia; nel 2015, 153,000; e nel 2016, 181,000. Si veda Eurostat: https://ec.europa.eu/eurostat/web/products-datasets/-/migr_pop3ctb; "Bilancio demografico nazionale 2016 (PDF)," in *ISTAT* (13 giugno 2017); si veda anche "Statistiche sull'immigrazione—Ministero degli interni,"

https://archive.is/20160131235539/http://www.libertaciviliimmigrazione.interno.it/dipim/site/it/documentazione/statistiche/servizi_civili/2016/1_2016_Statistiche_2015_sbarchiv_esiti_domande_di_asilo_e_posti_in_strutture_accoglienza.html.

² Tra il 1990 e il 2018 sono state varate diverse leggi e decreti per regolare l'immigrazione e la presenza di immigrati clandestini in Italia. Tra le più importanti ricordiamo la legge Martelli (1990), la legge Turco-Napolitano (1997), la legge Bossi-Fini (2002) e il più recente decreto sicurezza e immigrazione (2018) del primo governo Conte.

³ Il teatro delle Albe, <http://www.teatrodellealbe.com/> (ultima consultazione 20 novembre 2018).

⁴ Leonardo Gazzola, *Raccoteatrando d'Africa* (Sant'Arcangelo di Romagna: Fara, 1995).

⁵ Laura Forti, *Les nuages retournent à la maison*, trad. F. Martucci (Arles: Actes Sud, 2010). Non ancora pubblicata in Italia, citiamo l'edizione francese.

diverse la questione della rappresentazione dello straniero, dei contatti culturali e della condizione di migrante in quanto “persona in frontiera” per riprendere un concetto dell’antropologo Michel Agier.⁷

Il teatro della migrazione, in quanto una delle forme possibili del teatro transculturale, si inserisce in un movimento di rinnovamento della drammaturgia italiana che negli ultimi trent’anni, secondo Paola Ranzini, “ha esplorato nuove soluzioni, nuovi spazi per esistere ma ha anche trovato nuove case editrici e riviste in cui è stata pubblicata.”⁸ Tale rinnovamento è stato caratterizzato da una rinascita del testo, della scrittura drammatica messa in secondo piano negli anni Settanta e Ottanta a vantaggio del teatro dei registi. La critica italiana ha riconosciuto la necessità di un tale ritorno alla scrittura teatrale, in quanto si tratta di testi fortemente ispirati da tematiche contemporanee, e da problematiche sociali come la questione migratoria.

Il teatro transculturale, mettendo in scena il personaggio dello straniero e la sua cultura, pone in discussione le identità cristallizzate personali o collettive e si propone di ridurre le distanze tra pratiche e comportamenti culturali diversi. Dal punto di vista drammaturgico, esso tende ad associare tecniche e tradizioni teatrali diverse con l’obiettivo di creare altre forme di espressione teatrale senza tuttavia cancellare le culture teatrali d’origine. A sua volta il teatro della migrazione, come vedremo, mette al centro della propria ricerca la questione migratoria e le persone migranti (per esempio richiedenti di asilo, rom, e donne), e dal punto di vista drammaturgico permette di instaurare una collaborazione tra drammaturghi europei e attori migranti come nel caso di una parte della produzione teatrale del Teatro delle Albe, del collettivo franco-belga Nimis Groupe o della compagnia Mascherenere fondata da Leonardo Gazzola.⁹

Naturalmente, definire il teatro della migrazione come un fenomeno unicamente italiano sarebbe un errore, come sarebbe altrettanto sbagliato limitare la riflessione sulle problematiche umane della migrazione e della frontiera al solo campo teatrale. La condizione umana in situazione di migrazione ha attirato l’attenzione di diverse forme di espressione artistica in Francia come in Italia. Gli esempi sono numerosi. Per la Francia basterà citare il romanzo di Marie Ndiaye, *Trois femmes puissantes* (2009), il racconto di Jean-Marie Le Clézio, “Barsa ou Barsaq” (2011), il romanzo di Delphine Coulin, *Samba pour la France* (2011) o ancora il più recente *Mur Méditerranée* di Louis-Philippe Dalambert (2019). Anche il cinema francese ha affrontato la questione migratoria nel film di Philippe Lioret, *Welcome* (2009) o in *Le Havre* di Aki Kaurismäki (2011); quello italiano vanta al suo attivo numerosi film e documentari sullo stesso tema: da *Lamerica* di Gianni Amelio (1984) fino ai più recenti *Io sono Lì* di Andrea Segre (2011), *Terraferma* di Emanuele Crialese (2012) o *Con il sole negli occhi* di Pupi Avati (2015).

⁶ Félicité Mbezelé, *Kantheros. Un’africana a Roma* (Roma: Armando, 2006).

⁷ Secondo Michel Agier “la condizione cosmopolita che caratterizza le società del XXI° secolo nasce negli spazi di frontiera cioè in luoghi, tempi e identità incerti, ambigui, indeterminati [...]. In questi spazi di frontiera avvengono degli incontri che mettono in contatto una realtà locale con qualcuno o qualcosa che arriva da fuori. Come l’antropologia, le varie forme di espressione artistica possono contribuire a ridurre le distanze rispetto a delle pratiche e situazioni ancora ignorate, a descriverle e a pensare con esse, con la loro esistenza.” Michel Agier, *La condition cosmopolite. L’anthropologie à l’épreuve du piège identitaire* (Paris: Editions La Découverte, 2013), 6-9 (nostra traduzione).

⁸ Paola Ranzini (dir.), *Théâtre italien contemporain: des auteurs pour le nouveau millénaire* (Paris: Edition de l’Amandier, 2014), 12.

⁹ Marco De Marinis, “L’expérience de l’altérité. Le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme,” *L’Annuaire théâtral. Revue québécoise d’études théâtrales* 26 (autunno 1999): 84-102; Maria Cristina Mauceri e Marta Niccolai, *Nuovo scenario italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo* (Roma: Edizioni Ensemble, 2015).

Sempre in Italia, la questione migratoria ha dato origine al fenomeno relativamente nuovo dei cosiddetti “scrittori migranti,” autori che hanno vissuto la migrazione in prima persona e ne hanno fatto l’oggetto di romanzi o di racconti scritti in italiano. Si tratta di opere che narrano di mondi che s’incontrano o si affrontano. I primi due titoli risalgono al 1990 col romanzo *Io, venditore di elefanti* del senegalese Pap Khouma, e col racconto autobiografico *Immigrato* scritto a quattro mani dal tunisino Salah Methani e dallo scrittore Mario Fortunato.¹⁰ Tuttavia, è proprio il teatro ad essersi interessato per primo alla condizione migratoria nella seconda metà degli anni Ottanta. Nel 1987 lo spettacolo *Ruh-Romagna più Africa uguale*, della compagnia ravennate Teatro delle Albe, mette in scena il confronto tra tre migranti senegalesi e tre italiani, situando l’intera azione scenica sulla spiaggia di Ravenna, dove, senza un intreccio preciso, tutti i personaggi si incontrano portando con sé la propria storia.¹¹ Questo interesse, per così dire precoce, è probabilmente dovuto alla natura stessa del teatro occidentale moderno che, come ha spiegato Marco De Marinis in un suo articolo, esiste attraverso l’incontro e il confronto di culture e identità culturali diverse e le relazioni che si stabiliscono tra esse. L’obiettivo del teatro moderno, secondo De Marinis, consiste nel superare i dati culturali di partenza e in quanto esperienza reale, autentica mettere in discussione le identità immutabili personali o collettive.¹²

Crediamo che tale riflessione riassuma bene la definizione di teatro della migrazione che in questi ultimi trent’anni si è rivelato allo stesso tempo prolifico e multiforme in Italia e in altri paesi europei come in Spagna o in Francia.

Il teatro della migrazione spagnolo degli anni Novanta è, fino al primo decennio del Ventunesimo secolo, soprattutto “un teatro della traversata dello stretto di Gibilterra,” come è stato dettagliatamente dimostrato da Isabelle Reck in un articolo del 2009 partendo dall’analisi della raccolta di testi teatrali *Ecos y silencios*, pubblicata nel 2001.¹³ L’asse migratorio principale su cui si è costruita una parte della recente drammaturgia della migrazione spagnola si incrocia con frammenti ed echi di altre migrazioni, come ad esempio dall’Est dell’Europa, che permettono di avere un’idea della complessità della situazione. Su questo incrociarsi di realtà migratorie rappresentate sulla scena contemporanea spagnola si innesta, a partire dalla fine degli anni Novanta, un processo di mitificazione della traversata che si popola di dèi, di fantasmi e di mostri provenienti da diversi miti e leggende con un orientamento verso le vittime annegate nel Mediterraneo. Ma soprattutto Isabelle Reck sottolinea un’evoluzione netta della scrittura drammaturgica spagnola a partire dalla fine degli anni Novanta. Il teatro della migrazione spagnolo negli anni Novanta si concentra sulla rappresentazione della violenza razzista da parte di una minoranza della popolazione contro la quale lo spettatore può prendere posizione. Al contrario, la produzione teatrale del primo decennio del Ventunesimo secolo tende a dare una rappresentazione meno manichea della questione migratoria. La pièce di Angelica Liddell, *Y salieron los peces a combatir contra los hombres* (2005), per esempio non esita a sottolineare la passività dello spettatore facendone sì una vittima della manipolazione dell’informazione, ma mettendolo anche di fronte alle proprie contraddizioni rispetto all’accettazione dell’“Altro” in quanto migrante.¹⁴ Le

¹⁰ Armando Gnisci, *Banca dati degli Scrittori Immigrati in Lingua Italiana e della Letteratura Italiana della Migrazione Mondiale*, <http://basili-limm.el-ghibli.it/?q=&models=dblm.operacritica> (ultima consultazione 10 maggio 2019).

¹¹ Marco Martinelli, *Ruh. Romagna più Africa uguale*, in *Teatro impuro* (Ravenna: Danilo Montanari Editore, 2006), 17-45.

¹² Marco De Marinis, “L’expérience de l’altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme,” in *L’Annuaire théâtral. Revue québécoise d’études théâtrales* 26 (autunno 1999): 84-102.

¹³ Isabelle Reck, “La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008,” *Recherches* 2, (printemps 2009): 45-75; Autori vari, *Ecos y silencios* (Madrid: Instituto della Juventud/Editoria Naque, 2001).

¹⁴ Angelica Liddell, *Y salieron los peces a combatir contra los hombres*, in *Trilogia: actos de resistencia contra la muerte* (Bilbao : Artezblai, 2008).

similitudini con il teatro della migrazione italiano sono numerose nelle modalità drammaturgiche, nelle problematiche evocate e nelle situazioni rappresentate. Analizzarle in questa sede sarebbe troppo lungo, e molte di esse meriterebbero un'analisi comparata.

Più complessa è la situazione del teatro della migrazione in Francia che suscita un grande interesse negli ambienti universitari, come dimostrano i convegni e le conferenze dedicate a questo tema.¹⁵ Ma bisogna soprattutto differenziarlo dal teatro d'immigrazione prodotto da autori magrebini e francesi di origine magrebina come Fellag, Nasser Djemaï, Mohamed Guellati, Rachida Khalil, Mohamed Rouabhi o la compagnia Mémoires vives che attraverso i loro spettacoli propongono una riflessione sui rapporti tra la Francia e le sue ex colonie.¹⁶ Numerosi sono gli spettacoli sulla questione della nuova migrazione della fine del Ventesimo secolo e uno dei più interessanti è senz'altro *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu* (2015) del collettivo teatrale franco-belga Nimis Groupe.¹⁷ Uno spettacolo che propone una riflessione sull'invisibilità dei migranti e sulle difficoltà che hanno i richiedenti d'asilo nel rapporto con l'amministrazione francese. Le modalità di scrittura drammaturgica del Nimis Groupe sono molto simili a quelle del Teatro delle Albe¹⁸ con una prima parte dedicata al lavoro di documentazione durato tre anni e in seguito un contatto diretto con i migranti attraverso dei workshop nei centri di accoglienza per richiedenti di asilo per poi infine integrare nella compagnia sei attori migranti.¹⁹

Tornando all'Italia, se ci riferiamo allo studio condotto da Maria Cristina Mauceri e Marta Niccolai sulla produzione teatrale italiana che mette in scena la figura dello straniero prevalentemente Rom o migrante, esso definisce tre modalità diverse di scrittura drammaturgica del teatro della migrazione: la drammaturgia creola-transculturale, che implica una collaborazione tra drammaturghi italiani e attori migranti, il cui rappresentante più noto è senz'altro il Teatro delle Albe di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari. La seconda modalità riguarda il teatro italiano tradizionale in cui la collaborazione interculturale è assente e gli attori sono quasi sempre italiani. L'opera teatrale del siciliano Francesco Randazzo (*Per il bene di tutti*, 1995) o della fiorentina Laura Forti (*Le nuvole tornano a casa*, 1998; *La badante. Storie di fantasmi*, 2007). Infine il teatro di narrazione che consiste in monologhi recitati da attori italiani o stranieri di cui Marco Martinelli con *Rumore d'acqua* (2011) e Lina Prosa con la *Trilogia del naufragio* (2003-2013) e *Cassandra on the road* (2006) hanno fornito degli esempi estremamente interessanti. Naturalmente non si tratta di cristallizzare gli autori in questione in una di queste modalità drammaturgiche. La stessa Lina Prosa nella *Trilogia del naufragio* passa, come vedremo, dal teatro di narrazione a forme di scrittura drammaturgica più tradizionali.

In questa abbondante produzione drammaturgica, il teatro di Lina Prosa, drammaturga e regista siciliana, premio della critica teatrale italiana nel 2015, prima autrice teatrale italiana messa in scena alla Comédie française nel 2013, si distingue per la sua articolazione tra il mito e i traumi della società contemporanea. La crisi economica, la malattia, la condizione

¹⁵ *Théâtre et militantisme: regards sur les migrations*, 22 settembre 2018, Ecole Normale Supérieure, Lyon, <http://www.ens-lyon.fr/evenement/recherche/theatre-et-militantisme-regards-sur-les-migrations>;
Migrations et migrants au théâtre, La Filature – Université de Haute Alsace, 19 gennaio 2017, Mulhouse, <http://www.lafilature.org/spectacle/conference-migration/>

¹⁶ Bérénice Hamidi-Kim, "Théâtre populaire, immigration, intégration et identité nationale," *Études théâtrales* 40 (March 2007): 122-35.

¹⁷ Nimis Groupe, *Ceux que j'ai rencontrés ne m'ont peut-être pas vu*, <https://www.youtube.com/watch?v=urc3X9LRwp8>

¹⁸ Francesco D'Antonio, "Le Teatro delle Albe: les nouvelles frontières du théâtre transculturel," in *Intermedialités, histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*, "Ressentir les frontières," 34 (2019). (In corso di pubblicazione).

¹⁹ Nimis Groupe/ Entretien, "Du théâtre pour déconstruire les représentations," *Archipels#1 Tourmentes et migrations* (2016): 40-43.

femminile, la condizione migratoria e la questione della frontiera sono i temi centrali della scrittura drammatica di Lina Prosa.²⁰ Una larga parte della sua opera teatrale, iniziata nel 1991 con *Ricevimento*, primo testo messo in scena dall'autrice, è basata su una ricreazione di figure mitiche che fanno parte dell'immaginario occidentale: Cassandra, Penthesilea, Didone, Medea e Ifigenia sono miti "in necessaria, voluta, continua metamorfosi" nel confronto con "l'imperioso battito della vita contemporanea," com'è stato definito il lavoro sui miti di Lina Prosa da Sotera Fornaro.²¹ Nel teatro di Lina Prosa, le immagini del passato mitico e del presente si confondono in una prosa poetica, che ricorda quella del teatro pasoliniano,²² in cui persino gli oggetti perdono la loro funzione primaria per assumere una funzione poetica come per esempio accade in *Cassandra on the road*, la cui protagonista è una giovane immigrata greca licenziata dalla Coca Cola per avere predetto la crisi economica :

Mio padre sorvegliante ai Mercati Generali
visse di oscillazioni.
Oscillò nell'anima e nel corpo, come un pendolo,
guardando alzare, guardando abbassare il prezzo delle
mele.
Mia madre annotava da casa.
Come un'Iliade povera,
nata tra mele cresciute all'albero
piuttosto che tra mele d'oro.²³

L'attività drammaturgica di Lina Prosa è inoltre orientata da molti anni alla creazione di progetti dedicati al rapporto tra teatro e società come il Progetto Amazzone, progetto multidisciplinare su Mito, Scienza e Teatro dedicato al corpo come scena dell'estremo, della malattia (cancro al seno). Creato nel 1996 con Anna Barbera, questo progetto comprende le Giornate Biennali Internazionali e il Centro Amazzone di Palermo luogo di attività teatrali e di sostegno alla persona.²⁴

La trilogia del naufragio (2003-2012), entrata nel repertorio della Comédie française nel 2011 e rappresentata al Piccolo Teatro di Milano nel 2016, è un tentativo di fare emergere l'individualità, la storia e il punto di vista delle vittime del dramma e della violenza della migrazione, come la stessa autrice ha dichiarato in un'intervista nel 2014:

Per me era ed è sempre difficile accettare questa tragedia che accade nel Mediterraneo, accanto alla Sicilia dove vivo. Non posso vivere senza riflettere su questa tragedia. Per me la scrittura, il teatro hanno una funzione civica, politica molto importante. Ogni artista deve farsi carico della questione della realtà. Per questo ho sentito la necessità di dare la parola ad una persona che ne è priva. I media, i giornali descrivono una grande massa di africani che arrivano a Lampedusa, ma noi non conosciamo la storia di queste persone, né il loro nome. Senza il nome non si può avere né la storia, né l'identità, né il

²⁰ Francesco D'Antonio, "La réécriture des mythes littéraires dans le théâtre de Lina Prosa," *Recherches* 20 (printemps 2018): 51-60; Sotera Fornaro, "Stratificazioni mitiche," in Lina Prosa, *Miti senza dèi. Teatro senza dio*, 5-13.

²¹ I testi che mettono in scena figure mitiche femminili sono stati recentemente raccolti in un unico volume. Lina Prosa, *Miti senza dèi. Teatro senza dio* (Spoleto: Editoria & Spettacolo, 2018).

²² D'Antonio, 58-60.

²³ Prosa, *Cassandra on the road*, 64.

²⁴ Progetto Amazzone, <http://www.progettoamazzone.it/progetto-amazzone/>

diritto di avere un punto di vista. Per questa ragione ho sentito in maniera forte la necessità di scrivere *Lampedusa Beach*.²⁵

Cosa dobbiamo intendere con “dare la parola ad una persona che ne è priva” quando è una drammaturga italiana a dirlo? Può un autore europeo mettersi nei panni di un migrante, sia esso un personaggio, senza appropriarsene culturalmente? Attraverso quali modalità di scrittura teatrale è realizzato il progetto di Lina Prosa? Queste sono le domande a cui ci proponiamo di dare una risposta con il nostro studio.

Le tre opere teatrali che compongono la trilogia—*Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow* e *Lampedusa Way*—immergono gli spettatori in questa tragedia contemporanea attraverso quello che vuole essere il punto di vista di Shauba, di suo fratello Mohamed, e di Mahama e Saif, gli zii dei due giovani, e li confrontano con lo sguardo che essi portano sulla società europea. *La Trilogia del naufragio*, è una forma di teatro “in zona di frontiera,” cioè un teatro del “soggetto in situazione tale da formarsi contro le assegnazioni identitarie prestabilite,” per riprendere una riflessione del filosofo Jacques Rancière.²⁶

La condizione identitaria del migrante nasce nello spazio della frontiera che, come definisce l'antropologo Michel Agier, può essere interpretata come un luogo, un momento e una situazione in cui ognuno fa la propria esperienza del mondo e degli altri. Mettendo al centro della rappresentazione teatrale uomini e donne in situazione di migrazione, il teatro di Lina Prosa propone un'osservazione della frontiera come spazio dove si trova l'Altro e di solito precluso allo sguardo dell'uomo comune. L'osservazione della situazione di frontiera, in quanto uno degli aspetti di maggiore interesse della nostra epoca, implica la coesistenza di tre sguardi. Lo sguardo dei migranti che cercano di fuggire da una situazione di miseria economica, dai pericoli della guerra, o dagli sconvolgimenti climatici. Lo sguardo del potere politico e della polizia il cui ruolo è di controllare, d'impedire l'attraversamento della frontiera. Infine, lo sguardo di noi Europei, di noi Occidentali che osserviamo l'arrivo dei migranti.²⁷ Se nella vita reale questa situazione si riassume in una sorta di non relazione e di concentrato dello stato del mondo, uno degli obiettivi del teatro di Lina Prosa è di convocare sulla scena e nella sala questi tre sguardi e tentare di stabilire tra essi una relazione al fine di una riflessione comune sul migrante, sull'uomo in frontiera al di fuori delle assegnazioni identitarie.

La *Trilogia del naufragio* è un teatro della doppia frontiera, in quanto lo spazio che separa due Stati è messo in *abîme*, è raddoppiato attraverso il confinamento del migrante, scampato alla morte in mare, in uno spazio ridotto e controllato che può essere una spiaggia o un campo di transito in cui centinaia di persone aspettano che le autorità decidano della loro sorte. Una doppia frontiera già visibile nei tre titoli della *Trilogia del naufragio*: *Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow* e *Lampedusa Way*. L'isola di Lampedusa è la porta d'ingresso attraverso la quale i due protagonisti tentano di passare per poter realizzare il loro sogno di una vita migliore. I due termini che compongono il titolo di ogni pièce designano in forma metonimica due luoghi liminari in cui i protagonisti saranno confinati nonché l'itinerario obbligatorio che essi dovranno percorrere per spostarsi da un luogo all'altro.

Lampedusa Beach è costituito da un lungo monologo di Shauba, una ragazza africana, dopo il naufragio della barca di migranti clandestini, che avrebbe dovuto farli sbarcare sull'isola di Lampedusa. Shauba racconta i preparativi, le speranze ma anche le condizioni terribili del viaggio e il tentativo di stupro subito dalla ragazza che ha fatto naufragare la

²⁵ Prosa, “*Lampedusa Beach*. Le contexte menant à l'écriture,” in <http://theatrecontemporain.net/>, <https://www.theatre-contemporain.net/video/Lampedusa-Beach-de-Lina-Prosa-le-contexte-menant-a-l-écriture?autostart>

²⁶ Jacques Rancière, *La Mésentente, politique et philosophique* (Paris: Edition Galilée, 1995), 161.

²⁷ Agier, *La condition*, 9.

barca. Nel monologo, la giovane africana dà voce o si rivolge a diversi interlocutori che rimangono invisibili sulla scena: Mahama, la zia adottiva di Shauba, la madre di Shauba, i Capi di Stato d'Italia e d'Africa ed infine un tenente della caserma di Lampedusa. Con Mahama, artefice del viaggio intrapreso da Shauba e depositaria della cultura originaria, il monologo di Shauba si trasforma in dialogo, o meglio in monologo polifonico. Sin dall'inizio della pièce la Mahama appare come interlocutrice principale della tragedia vissuta da Shauba. Fortemente caratterizzata dalla durata della fricativa "f" nella pronuncia della parola "africana," la lingua di Mahama diventa uno degli elementi connotativi della cultura dell'Altro per lo spettatore. Essa emerge dal corpo dell'attrice che interpreta Shauba come un'onda dal mare per iniziare un dialogo in forma risacca:

L'attrice-Shauba—lunga inspirazione

*Shauba parlotta tra sé e sé
Rimugina come un'onda che ricade su se stessa.*

«Sono Mahama, l'africana»
«No, Mahama, tu sei l'africana»
«No Shauba, sono l'africana»
«No, Mahama, sei l'africana»
«No, Shauba, sono l'africana»

*Shauba, decisa, convinta.
Paziente come un'onda che non può ribellarsi a se stessa*

«D'accordo Mahama, tu sei l'africana.»²⁸

In *Lampedusa Beach*, la spiaggia, frontiera agognata di una terra promessa, resta un obiettivo irraggiungibile, appena percettibile in lontananza o visibile attraverso una delle cartoline regalate da Mahama prima della partenza. Il dramma di Shauba si svolge interamente nel mar Mediterraneo, unico luogo scenico della rappresentazione, frontiera liquida che separa l'Africa dall'Europa nella quale la ragazza affonda lentamente, e che si trasforma in tomba, in cimitero marino dove giacciono già migliaia di corpi. Per ben due volte Shauba chiede l'abolizione di questa frontiera, prima nel suo discorso al Capo di Stato italiano²⁹ e poi nel dialogo immaginario con il tenente della caserma di Lampedusa,³⁰ in cui fa apparire i legami naturali che uniscono l'Africa e l'Europa:

Da quella cima per un attimo, nel dondolio violento
del barcone,
ho visto Lampedusa.
L'ho vista con i tuoi occhiali.
Prima di affogare voglio dirti com'è.
Lampedusa è chiara.
Ha un puntino azzurro sulla costa più alta.
Ha un alone giallo sulla sua destra, non so se è sabbia
di mare.

²⁸ Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, in *Trilogia del naufragio. Lampedusa Beach. Lampedusa Snow. Lampedusa Way* (Spoleto: Editoria & Spettacolo, 2013), 17.

²⁹ *Ibid.*, 33-36.

³⁰ *Ibid.*, 39-41.

o un lembo di deserto che arriva al mare come da noi.
Una palmetta dinnanzi alla casa più vicina alla costa
sembra un ciuffo di capelli di una regina cresciuta con
latte di cocco.
Ho visto chiaramente il rapporto tra il pesce
e lo scoglio di Lampedusa: il pesce gli va incontro senza
ferirsi.
Come da noi.
Non esagero a dirti che Lampedusa mi è sembrata
Triburti.
Ho sorriso.³¹

Nella visione repentina di Lampedusa che Shauba percepisce cadendo dalla barca—la sabbia della spiaggia di Lampedusa che ricorda il deserto quando si unisce al mare, una palma che fa pensare alla capigliatura di una regina africana o il pesce che con fiducia va verso lo scoglio—le appaiono legami tanto evidenti da suscitare una similitudine naturale con il deserto e la città di cui la ragazza è originaria. Siamo quindi in uno spazio geografico comune, sottolineato da quel “come da noi,” in cui non dovrebbero esserci ostacoli alla circolazione delle persone. Il tempo di *Lampedusa Beach* è la durata della lenta discesa del corpo di Shauba verso il fondo marino, durante la quale si produce un fenomeno di diffrazione temporale con un balzo verso un futuro ormai irrealizzabile e un ritorno verso il passato recente, verso le condizioni in cui si è svolta la tragica traversata. Un’oscillazione continua tra presente passato e futuro del monologo di Shauba che assicura il ritmo drammaturgico della rappresentazione.

Rivolgendosi a Mahama, Shauba racconta che sulla barca, in larga parte arrugginita, erano ammassati settecento migranti le cui condizioni di viaggio sono precisate con un crudo realismo. Shauba indica che i migranti, privi di ogni dignità umana, sono ridotti a semplici oggetti ammassati gli uni sugli altri e su cui gli scafisti, che dovrebbero assicurare la traversata, hanno diritto di vita e di morte. La barca diventa uno spazio di “non diritto,” il luogo di una condizione umana in cui gli unici valori ammessi sono il denaro e il sesso:

Lui (lo scafista giovane) mi schiaffeggiava e mi diceva con la bava alla bocca:
«cosa hai da difendere piccola sporca nullità,
sei fuori legge, qui non c’è nulla che vale la pena
difendere,
Mi hai comprato per per portarti nel mondo dei ricchi,
cosa vai a fare lì? Se non lo fai per noi,
perché lo vai a fare per loro? Denaro!
Mi hai comprato, ti ricordi?»³²

La costruzione drammaturgica di *Lampedusa Beach* raggiunge il punto culminante con la descrizione, in toni da inferno dantesco, dello stupro subito dalla protagonista che provoca il rovesciamento della barca. Lo spettatore si trova allora in “condizione di frontiera,” cioè all’interno della situazione vissuta dai migranti senza altro filtro che la parola della protagonista.

Lo scafista capo, pur di fare più soldi,

³¹ Ibid., 27-28.

³² Ibid., 26.

Aveva proibito di lasciare spazi liberi nel barcone,
Per cui non c'era spazio neanche per violentare le ragazze
cosa che il giovane aveva messo in programma sin dalla
partenza.

In pratica avevano stipato clandestini

anche nello spazio riservato alla violenza carnale.

Mahama tu non ci crederai, lo hanno fatto lo stesso.

Lo hanno fatto lo stesso senza spazio.

Tu ti chiederai com'è stato possibile.³³

Lampedusa Beach è senz'altro il testo più tradotto e messo in scena dell'intera *Trilogia del naufragio*. Tradotto in francese, catalano, inglese e in croato, nella nota biografica su Lina Prosa per il volume *Miti senza dèi. Teatro senza dio*, Anna Barbera indica almeno otto messe in scena dal 2007 fino al 2016 oltre a innumerevoli letture in Italia, Francia, Stati Uniti e Croazia.³⁴ Tre messe in scena ci sembrano particolarmente importanti: quella di Christian Benedetti nel 2013 per la Comédie française allo Studio théâtre di Parigi, caratterizzata dall'interpretazione di Céline Samie in cui la verticalità della discesa nel fondo del mare è sobriamente raffigurata attraverso lo spazio angusto di un angolo di parete, il mare è suggerito da un secchio pieno d'acqua e gli occhiali da sole che permettono di vedere Lampedusa secondo le indicazioni dell'autrice.³⁵ A questa prima messa in scena parigina di *Lampedusa Beach* si deve aggiungere quella dell'autrice dell'intera *Trilogia del naufragio* al teatro del Vieux Colombier nel 2014 e una terza versione italiana per il Teatro Biondo di Palermo nel 2014 e presentata anche al Piccolo Teatro di Milano nel 2015.³⁶ Una delle regie più originali fino ad oggi è quella realizzata da Raissa Brighi con gli studenti del Market Theatre Laboratory di Johannesburg, Sudafrica, nel 2016, che ha ricevuto il Prize Kopanong Arts and Social Justice.³⁷ La regista sudafricana ha scelto di rappresentare il monologo scindendo la rappresentazione scenica dal racconto attraverso l'uso della voce fuori campo. La rappresentazione scenica utilizza la tecnica del teatro danza attraverso la quale gli attori danzatori, che rappresentano i migranti in mare, mimano i movimenti di corpi galleggianti nell'acqua e rallentati da sacchetti di plastica.³⁸

Se in *Lampedusa Beach* la frontiera resta lo spazio liquido e insuperabile del Mediterraneo rappresentato nella verticalità della discesa di Shauba verso il fondo, in *Lampedusa Snow* lo spazio si sdoppia diventando così doppia frontiera. Scritta da Lina Prosa nel 2012 dopo il successo avuto con la prima opera della *Trilogia* alla Comédie française nel 2011,³⁹ *Lampedusa Snow*, ispirata, come il testo precedente, da un fatto di cronaca, racconta utilizzando sempre il flusso monologante, variandolo nei tempi e negli interlocutori, la storia di Mohamed, il fratello di Shauba, da sei mesi in un albergo isolato nelle Alpi in attesa che le

³³ Ibid., 25.

³⁴ Anna Barbera, "Nota biografica," in Lina Prosa, *Miti senza dèi. Teatro senza dio* (Spoleto: Editoria & Spettacolo), 203-10.

³⁵ *Lampedusa Beach*, regia di Christian Benedetti, <https://www.dna.fr/culture/2015/09/27/lampedusa-beach>

³⁶ *Lampedusa Beach*, regia di Lina Prosa, <https://www.youtube.com/watch?v=Pamtd65nbgY>

³⁷ Precisiamo che, oltre al lavoro di analisi sui testi in lingua originale e in francese, abbiamo potuto assistere alle due rappresentazioni francesi ma non a quelle italiane. Per la messa in scena del Market Theatre Laboratory abbiamo analizzato una registrazione video.

³⁸ *Lampedusa Beach*, regia di Raissa Brighi, <https://www.youtube.com/watch?v=HPfv2ae6ZVU>

³⁹ Nel 2011, un'apposita giuria di spettatori della Comédie-Française-Théâtre du Vieux-Colombier sceglie *Lampedusa Beach* all'unanimità. Nel 2013, prima messa in scena allo Studio-Théâtre di Parigi, produzione Comédie-Française, con la regia di Christian Benedetti. *Lampedusa Snow* è stato rappresentato per la prima volta nel 2014 al Théâtre du Vieux-Colombier di Parigi, regia di Lina Prosa e produzione della Comédie-Française.

autorità esaminino la sua richiesta di asilo politico. Con lui nello stesso albergo si trovano un centinaio di migranti provenienti da diversi paesi africani.

Meno rappresentata di *Lampedusa Beach* e meno dibattuta dalla critica, *Lampedusa Snow* è la pièce della *Trilogia* che illustra meglio l'idea di doppia frontiera in quanto privazione di libertà e trasformazione del migrante in paria messo ai margini dalla società in cui sperava di essere accolto. Fino ad oggi, *Lampedusa Snow* è stata messa in scena tre volte. Una messa in scena diretta dall'autrice dell'intera *Trilogia del naufragio* per la Comédie française—Théâtre du Vieux Colombier di Parigi nel 2014⁴⁰ e una seconda, sempre dell'intera *Trilogia* per il Teatro Biondo di Palermo (2015) presentata anche al Piccolo Teatro di Milano (2016).⁴¹ Una terza messa in scena di *Lampedusa Snow* è stata realizzata da Simone Audemars per il Théâtre Le Châtelard di Vevey in Svizzera.

La pièce comincia in un presente immobile in cui l'isolamento e l'attesa sembrano rendere impossibile ogni evoluzione. L'attesa nella montagna è resa più drammatica dalla presenza della neve che Mohamed non conosce. In una sorta di cerimonia animista, il ragazzo crede che mangiandola potrà essere integrato più facilmente nel paese di arrivo. Pensa che assorbendo la neve potrà persuadere l'Italia e la comunità montana dove si trova ad accettarlo. Ma nello stesso tempo, il giovane confessa la propria incapacità di affrontare una situazione sconosciuta. Si era preparato ad affrontare il mare e la paura di annegare, ma non la montagna, non la paura di scalarla. Diversamente da quanto accade in *Lampedusa Beach* in cui Shauba rivendica l'esistenza di uno spazio geografico e culturale comune chiaramente percettibile, in *Lampedusa Snow*, il protagonista si trova nello spazio dell'Altro, uno spazio di cui non possiede i codici culturali per potersi orientare:

Afferro la neve, la metto in bocca.
La mastico.
Prometto concordia
provo a convincere l'Italia.
Più difficile convincere l'Italia Alpina.
Una questione di differenza.
Mi sono preparato al mare.
Conosco la paura di andare giù.
Non di andare su.⁴²

La realtà della doppia frontiera che mantiene Mohamed ai margini della società occidentale è mostrata dal suo discorso che, come in *Lampedusa Beach*, fa riferimento tanto al presente rappresentato sulla scena quanto alla memoria della drammatica traversata del Mediterraneo che ha già risucchiato verso il fondo sua sorella Shauba. Mohamed invece ha potuto superare il muro d'acqua, ma per ritrovarsi in una nuova zona di verticalità e di non diritto rappresentata dall'hotel isolato nella montagna.

Come in *Lampedusa Beach*, attraverso il monologo polifonico Mohamed fa parlare gli altri personaggi di cui ha conservato la memoria per evocare i diversi momenti della propria traversata del Mediterraneo. Da un trafficante all'altro, egli ricostruisce tutto il percorso migratorio integrando nel racconto gli oggetti feticcio che aveva portato con sé e che

⁴⁰ "Lampedusa Snow de Lina Prosa au théâtre du Vieux Colombier," in *Un fauteuil pour l'orchestre*, <http://unfauteuilpourlorchestre.com/critique-%EF%BD%A5-lampedusa-snow-de-lina-prosa-au-theatre-du-vieux-colombier/>

⁴¹ *Lampedusa Snow*, regia di Lina Prosa, <https://palermo.gds.it/video/cultura/2015/02/25/dal-teatro-biondo-le-prime-immagini-di-lampedusa-snow-video-d4703189-f94d-47d1-97>

⁴² *Ibid.*, 45.

avrebbero dovuto facilitare il contatto con gli abitanti e l'integrazione nel paese d'accoglienza:

Parto di notte.
Ho un orologio da polso.
Un pennello da barba e cinque lamette
usa e getta, un pacco di formaggini,
di marca italiana,
per esprimere la vicinanza tra i due popoli,
una piccola bottiglia di profumo di zagara.
Un lusso? Sí un lusso.
Me l'ha data Aisha, la moglie di Saif.
L'ha avuta da un pediatra,
viene ogni anno per tre mesi
a curare i bambini della nostra zona.
Aisha mi dice:
«metti questo profumo quando arrivi,
sentiranno che sei uno di loro.»⁴³

Se all'inizio di questo percorso, Mohamed si era preparato ad affrontare la traversata—fiducioso nel suo statuto sociale di ingegnere informatico, con degli oggetti che avrebbero dovuto facilitare il contatto e l'inserimento nel paese d'accoglienza—al suo arrivo sulla spiaggia di Lampedusa, Mohamed è nudo, il mare lo ha privato di ogni tipo di identità che potrebbe differenziarlo dagli altri sopravvissuti con cui ha raggiunto l'altra riva del Mediterraneo. Diventato anonimo nella massa dei clandestini, egli fa ormai parte delle statistiche comunicate dai media che cancellano ogni traccia di individualità. È immerso nella massa dei migranti trasformati in invasori e simbolicamente il profumo di zagara è cancellato dal puzzo del mare.

Caro Saif, chi mai crederà qui
che io sia un ingegnere elettronico ?
Mi sento decaduto.
Proprio così, decaduto.
Non c'è una valle per me.
L'impero è tutto occupato.
Non c'è posto.
Non reggo. Mi manca il respiro.
Naufrago nel silenzio e nella mancanza di me.⁴⁴

Il procedimento metonimico già rilevato nei tre titoli che compongono la *Trilogia del naufragio* è ripreso nel racconto di Mohamed per visualizzare le diverse tappe della traversata. L'immagine della frontiera si forma progressivamente nella mente dello spettatore attraverso le parole del giovane migrante. All'inizio, presente attraverso la liquidità e l'odore ripugnante del mare, la frontiera diventa palpabile attraverso le figure dei professionisti della migrazione evocati con l'avanzare della narrazione. Innanzitutto, l'arrivo dei guardiacoste costringe i trafficanti ad abbandonare tutti i migranti che si buttano in acqua, molti dei quali annegano. Il giovane medico esamina i sopravvissuti sul molo, la cui maschera antisettica, i

⁴³ Ibid., 48.

⁴⁴ Ibid., 50.

guanti in latex bianco e la tuta di protezione lo fanno somigliare ad un extraterrestre. Infine, completano il quadro i rappresentanti dell'autorità amministrativa che lo interrogano chiedendogli quali siano le ragioni che l'hanno condotto a chiedere asilo politico in Italia.

In un secondo tempo, Mohamed ed altri migranti sono trasferiti da una frontiera all'altra, dalla spiaggia di Lampedusa alle Alpi, senza alcuna possibilità di contatto con il paese d'accoglienza. La strada che conduce il giovane e un centinaio di altri migranti verso le Alpi gli fa scoprire un paese stretto e lungo simile ad un corridoio o ad un tunnel, il che è l'esatto contrario di un paesaggio. La distanza tra la prima e la seconda frontiera fa apparire l'isola di Lampedusa come una parte dell'Africa anche agli occhi di Mohamed. Questo è un modo per sottolineare la doppia marginalizzazione in cui si trova il giovane migrante. Se l'arrivo a Lampedusa sembra indicare il successo della traversata, anche se essa avviene in condizioni terribili, il confino in un luogo geograficamente e culturalmente lontano emargina ancora di più il giovane. L'arrivo nelle Alpi gli fa perdere i punti di riferimento che gli permettevano di capire la realtà del paese d'accoglienza. Il passaggio da una frontiera all'altra produce quindi un'evoluzione della sua condizione di straniero. Durante la traversata del Mediterraneo, lo statuto di Mohamed corrisponde a quello dello straniero errante quale Michel Agier lo definisce ne *La condition cosmopolite*:

un momento che vivono numerose persone che si spostano tra cui quelle chiamate migranti quando superano o pretendono di superare una frontiera nazionale. La condizione di straniero errante è un momento in cui tutto indica che l'avventura è uno dei linguaggi dell'incertezza, uno di quei linguaggi che danno la capacità al soggetto di pensare ed agire verso un orizzonte di vita in un contesto sempre pericoloso.⁴⁵

Al contrario, la seconda frontiera caratterizzata dall'isolamento di fronte alla verticalità della montagna, dalla privazione dei diritti e degli spazi della comune umanità, fa di Mohamed "un paria, senza voce e senza viso dal punto di vista dell'alterità" in cui "l'orizzonte di vita" sembra praticamente scomparso.⁴⁶ Questa alterità radicale imposta attraverso muri e barriere sempre più difficili da superare diventa invisibile al mondo. Ogni relazione tra l'Altro e la società del paese d'accoglienza diventa in tal modo impossibile. Mohamed diventa un "confinato,"⁴⁷ condizione che produce tuttavia un cambiamento culturale rapido in quanto viene a trovarsi a contatto con migranti di altre regioni o di altri paesi e che non avrebbe mai incontrato in un'altra situazione.⁴⁸

Una volta che il primo percorso migratorio giunge a termine, il racconto di Mohamed ritorna al presente, all'ossessione della neve e del freddo della montagna che spaventano il giovane:

È inverno nell'Impero.
Nevica più degli altri anni.
Un vecchio alpino lo dice all'altro vecchio:
«non si è mai vista tanta neve.
Solo nella guerra '15-'18.»
Sono qui da sei mesi.
I vecchi passano senza guardare

⁴⁵ Agier, *La condition*, 80-84 (nostra traduzione).

⁴⁶ Ibid., 84-90.

⁴⁷ Proponiamo "confinato" per tradurre il termine usato da Michel Agier "encampé," letteralmente: messo in un campo. Ibid., 71; Michel Agier, "La tentation de l'encampement," *Archipels#1* (2016): 20-23.

⁴⁸ Agier, *La condition*, 79-87.

verso l'albergo, pagato dallo Stato
per cento Africani. Cento seppie sulla neve.
Ogni giorno la solita povera storia.
Il freddo attraversa la mia intimità
la incide come un taglio cesareo.
Ho paura che non sarò più padre.
Mi strofino. Mi strofino con le mani
le parti intime, e grido: Allah akbar!⁴⁹

A queste due ossessioni si aggiungono l'inazione e i gesti ripetitivi che caratterizzano la situazione d'attesa del migrante "confinato." L'inazione e la noia spingono Mohamed alla riflessione e al sogno nel tentativo di sfuggire alla propria condizione di paria.

Una prima riflessione ha come oggetto il mondo che lo circonda in questo spazio isolato e in particolare il ruolo delle associazioni che tentano di aiutare i migranti. Si tratta di una visione critica, anzi ironica in quanto l'associazione a cui fa riferimento Mohamed, l'ASM (Associazione per la Salvaguardia delle Marmotte), alterna la propria azione umanitaria tra le marmotte e gli Africani. L'ASM è una piccola associazione che per evitare questioni burocratiche dipende da un'associazione più grande, e che distribuisce ai migranti coperte e vestiti che la gente comune ha non usa più, il che rafforza l'idea che i migranti sono esseri umani di seconda categoria cui sono destinati gli scarti della società occidentale.

Come tutti i migranti, Mohamed si trova in una situazione paradossale: integrato nel mondo globalizzato le cui crisi economiche e le guerre lo hanno costretto a lasciare il proprio paese, nello stesso tempo è marginalizzato, confinato in un luogo isolato, costretto a vivere nell'intercapedine delle frontiere nazionali e inserito suo malgrado in un circuito umanitario. Un circuito umanitario globalizzato, che in *Lampedusa Snow* Lina Prosa definisce come un "cerchio mondiale della beneficenza," multipolare in quanto i vestiti e gli oggetti usati giungono da ogni parte del mondo e contribuiscono a fare dei migranti come Mohamed dei paria esclusi dalla società civile, privati dei loro riferimenti culturali senza permettere loro di avere accesso ad altri codici culturali. Emblematica a questo proposito è la storia degli occhiali da sole di una nota marca francese, riprodotti in Cina, destinati al mercato americano. Sono poi spediti in Italia, finiti in un TIR per l'Africa e infine offerti dalla zia Mahama a Shauba, la sorella di Mohamed, che si è imbarcata con gli occhiali da sole verso Lampedusa:

La felpa, se si trova nel cerchio mondiale
della beneficenza è di ogni luogo.
L'Africa lo sa: quante felpe usate sono passate
addosso a uomini e donne!
Mia sorella ha un paio di occhiali da sole
Hermes. Un fabbricante è andato in Francia
ha copiato gli occhiali Hermes,
ha fatto il falso in Cina,
li ha esportati in America,
un'americana li ha mandati in regalo
ad una nipote italiana e l'italiana
che intanto aveva comprato quelli originali
li ha portati in parrocchia
quando è partito il tir per l'Africa.

⁴⁹ Prosa, *Lampedusa Snow*, 51-52.

Più o meno è andata così.
Con questi occhiali mia sorella
si è imbarcata per l'Italia.
Un giorno la incontrerò,
però dovrà essere estate,
un giorno di sole,
quando le donne non fanno a meno
degli occhiali da sole.⁵⁰

Nell'isolamento della zona montana il contatto con gli abitanti della regione e più in generale con gli italiani è possibile solo in sogno. Il sogno, spesso usato nel teatro di Lina Prosa come elemento di fuga dal reale o predizione di una realtà enigmatica, permette a Mohamed di sfuggire alla condizione di paria e di ritrovare una parte della propria dignità. Ogni sera, il ragazzo fa lo stesso sogno in cui gli abitanti della valle salgono fino all'albergo per riunirsi intorno al giovane africano che gli parla della sua terra. In cambio, gli abitanti della valle gli trasmettono la loro immagine dell'Africa, quella di Annibale che attraversò le Alpi con trentasette elefanti.

Il secondo sogno di Mohamed è un sogno ad occhi aperti provocato da un pezzo di carta trovato nella felpa ricevuta dall'ASM. Il contatto con la carta produce una sospensione del tempo e la realtà del confino lascia il posto all'immaginazione. La carta, che Mohamed crede sia del denaro dimenticato dal ricco proprietario della felpa, gli permetterà di fare un viaggio immaginario fino a Roma, di andare in Vaticano dove presenterà la propria candidatura per entrare a far parte delle celebri guardie svizzere. Tuttavia, un secondo contatto con il pezzo di carta riporta il giovane alla realtà: quello che Mohamed ha creduto fosse denaro è in realtà una carta di caramella che contiene un messaggio disperato del ricco proprietario della felpa il quale si è ucciso per amore.⁵¹ Il sogno appare quindi come il solo spazio dove l'incontro tra culture diverse è possibile. Uno spazio in cui l'illusione si rivela indispensabile per sfuggire alla violenza della condizione del migrante confinato.

Come abbiamo fin qui tentato di spiegare, il monologo di Mohamed è articolato in tre movimenti distribuiti tra passato e presente. Nel primo movimento Mohamed descrive allo spettatore le condizioni della traversata del Mediterraneo. Il secondo movimento racconta la vita, l'attesa e i gesti per sfuggire la noia dell'isolamento di un campo di migranti addossato alle Alpi. Infine, il terzo e ultimo movimento di *Lampedusa Snow* è la narrazione in diretta della fuga dall'albergo e del tragico tentativo di scalare la montagna.

Quest'ultimo movimento comincia con l'incontro di un vecchio alpino, un ex partigiano che durante la Seconda Guerra Mondiale ha combattuto i nazi-fascisti nelle Alpi che proprio per questa ragione egli considera un simbolo di libertà. "Senza le Alpi questa terra non sarebbe libera." Egli stesso simbolo della Resistenza, considerato uno dei valori fondatori della Repubblica italiana, il vecchio partigiano incita il giovane Mohamed a scalare la montagna per conquistare la propria libertà. Lo invita a superare la verticalità della montagna che la rende simile ad un muro:

*Il vecchio dice: vai su, più che puoi, c'è il passaggio per un'altra valle,
affidati all'intuito... se c'è la tempesta di neve non avere paura è come la
tempesta di mare...*⁵²

⁵⁰ Ibid., 58-59.

⁵¹ Ibid., 53-57.

⁵² Ibid., 65.

A partire da questo momento, inizia la salita verso la cima realizzata in modo speculare rispetto alla traversata della frontiera liquida il cui ricordo è impresso nella memoria di Mohamed. Alla moltitudine di corpi ammassati del barcone arrugginito durante la traversata del Mediterraneo si oppone la solitudine della scalata delle Alpi:

Vado ancora più su.
Verso il valico.
Cosa può succedermi?
Niente di più di quanto avvenuto in quel barcone
rimesso in mare dopo anni di ruggine e di marciume
su cui nessun marinaio di professione
avrebbe mai scommesso [...].

Su quella carretta in seicento
nessuno poteva muoversi
senza la partecipazione di tutti [...].

Qui in mezzo alla neve, sono autonomo.
Mi muovo da solo.
Faccio tutto da solo.
Cado, mi alzo, mi sposto.
Tutto dipende da me.⁵³

Durante l'attraversamento di questa seconda frontiera Mohamed sembra prendere coscienza dell'importanza della propria individualità, del proprio potere di decisione. La solitudine della scalata, se comparata al sovraffollamento sul barcone che annullava ogni possibilità di autonomia, è vissuta con una sensazione di libertà. La moltitudine dei corpi della prima terribile esperienza privava l'individuo di ogni tipo di valore e di dignità, come è dimostrato dal ruolo delle donne riunite al centro del barcone e ridotte allo stato di zavorra per equilibrare l'imbarcazione, oppure dalla sorte dell'uomo con una sola gamba buttato in mare perché considerato inutile e persino pericoloso per la vita degli altri. Lo spettatore non può fare a meno di pensare alla tratta degli schiavi in cui migliaia di africani erano ammassati in stive di navi che li trasportavano verso le piantagioni di cotone o di canna da zucchero del continente americano.

Al contrario, in montagna Mohamed è come esaltato dallo stato di solitudine nel quale si trova e la memoria della violenza della prima traversata sembra dargli l'energia necessaria per affrontare la salita. Una salita descritta progressivamente attraverso una serie di sensazioni reali e immaginarie risentite dal personaggio. La neve sempre più fresca nella quale il ragazzo sprofonda, il freddo glaciale e i sintomi di congelamento lasciano presagire una progressione verso una morte imminente. Essa si annuncia attraverso l'incontro con alcuni animali: innanzitutto un'aquila, evocazione paradossale del mito di Prometeo, che rinuncia a divorare il giovane Mohamed perché trova il suo fegato troppo piccolo. Questa immagine ci rinvia alla centralità, all'aspetto multiforme ed evolutivo che il mito acquista nell'opera teatrale di Lina Prosa e in particolare il mito di Ulisse per la *Trilogia del naufragio*, mito fondatore della migrazione mediterranea.⁵⁴

⁵³ Ibid., 66-67.

⁵⁴ D'Antonio, "La réécriture des mythes littéraires dans le théâtre de Lina Prosa;" Fornaro, *Stratificazioni mitiche*.

In seguito, un camoscio morente crolla davanti al giovane e il corpo ancora caldo dell'animale gli permette di riscaldarsi. Infine, lo stesso Mohamed si trasforma in elefante, uno degli elefanti di Annibale che non riesce più a barrire e sprofonda nella neve. Proprio questi riferimenti mitologici più o meno impliciti, così come i riferimenti storici, lasciano trasparire il punto di vista dell'autrice piuttosto che quello del personaggio. Quindi malgrado lo sguardo del migrante sull'Europa, il filtro culturale resta alquanto etnocentrico diversamente dal lavoro teatrale realizzato dal Teatro delle Albe, dal gruppo Mascherenere di Leonardo Gazzola o ancora dal gruppo franco-belga Nimis Group grazie ad una collaborazione con attori migranti.

La scalata di Mohamed si arresta sulla cima della montagna dove prima di morire egli lancia un ultimo appello al mondo gridando il proprio nome che gli ritorna come l'eco di un popolo in una sorta di paradosso della solitudine:

« [...] Mi fermo qui. Sulla cima d'Italia.
Faccio domanda di asilo politico.
Ho guerre alle mie spalle?
Ho gli elefanti alle mie spalle,
che di guerre ne hanno fatto tante»,
ripeto in silenzio: è questa la cima?
Il respiro emette vapore.
Significa che ho ancora calore dentro.
Ma il vapore si ghiaccia nell'aria.
Al peso si aggiunge altro peso.
Il corpo è fermo per sempre.
Chiamo me stesso: Mohamed! Mohamed!
Mi faccio compagnia.

Finisce la realtà. Comincia l'irrealtà.
Il mio nome mi torna all'orecchio
come l'eco di un popolo.
Quanta gente!⁵⁵

Lampedusa Snow si conclude con una didascalia che si presenta come una notizia di cronaca non priva d'ironia: i soccorritori ritrovano il corpo di Mohamed e su di lui trovano la sua domanda d'asilo politico e la lettera d'addio del proprietario della felpa suicida per amore. La presenza di questi oggetti e delle tracce di sangue sul cadavere portano il capo dei soccorritori a riscrivere la storia di Mohamed come quella di un migrante africano che si è ucciso per amore. Il finale ironico sottolinea l'incapacità delle autorità del paese di accogliere e riconoscere le tracce dei migranti contemporanei, di accettarne l'alterità e quindi di scrivere una storia che li salvi dall'oblio, in quanto, come afferma Paul Ricoeur, "è la funzione selettiva del racconto che offre alla manipolazione l'occasione e i mezzi di una strategia astuta che consiste anzitutto in una strategia dell'oblio quanto in un'azione volontaria del ricordo."⁵⁶ La conclusione di *Lampedusa Snow* apre uno spiraglio sulla questione della memoria e dell'oblio che è più ampiamente sviluppata in *Lampedusa Way*.

Se le prime due pièce della *Trilogia del naufragio* sono caratterizzate drammaturgicamente dal monologo polifonico, elemento caratteristico del teatro di narrazione, la terza parte della *Trilogia* presenta una costruzione drammaturgica più classica,

⁵⁵ Prosa, *Lampedusa Snow*, 71.

⁵⁶ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli* (Paris: Editions du Seuil, 2000), 103.

realizzata attraverso una serie di dialoghi tra due personaggi. Scritta nel 2013, *Lampedusa Way*, mette in scena Mahama, zia di Shauba e fantomatica interlocutrice nella prima pièce della *Trilogia*, e Saïf, zio adottivo di Mohamed, più volte evocato in *Lampedusa Snow*.⁵⁷ Entrambi sono venuti a Lampedusa su una nave da crociera, come dei normali turisti, per ritrovare le tracce dei due nipoti. La scena si svolge su una spiaggia di Lampedusa dove, seduti su degli sgabelli rudimentali, Mahama e Saïf aspettano un personaggio—“il Cappitalista”—che dovrebbe portare delle notizie di Shauba e Mohamed, ma che non arriverà mai. In questa attesa beckettiana, il movimento implicitamente suggerito dal titolo—*Lampedusa Way*—si trasforma in assenza che immobilizza i due personaggi su un unico luogo: la spiaggia che da un lato richiama il turismo e le vacanze, dall’altro evoca i naufragi e la morte dei migranti, due realtà parallele che si sfiorano senza necessariamente incrociarsi. La dimensione turistica è paradossalmente sottolineata dalle due borse da viaggio dei protagonisti su cui il pubblico può leggere due pubblicità una per un’agenzia di viaggi e l’altra per un congresso a Chicago.⁵⁸ Ma la spiaggia, unico luogo scenico della rappresentazione, è anche una zona di frontiera su un’isola come Lampedusa, di per sé già spazio preliminare e porta d’ingresso verso l’Occidente, che confina i due protagonisti di *Lampedusa Way* fino a renderli clandestini, come già successo con Shauba in *Lampedusa Beach*, per la quale la spiaggia di Lampedusa rimane addirittura un obiettivo irraggiungibile, e con Mohamed, confrontato con le autorità migratorie appena messo piede sulla spiaggia dopo il naufragio.

Maria Cristina Mauceri e Marta Niccolai hanno sottolineato come i tre racconti che compongono la *Trilogia del naufragio* s’intrecciano a vari livelli⁵⁹ fino a costituire una vera e propria saga. Shauba ritorna in forma onirica nel racconto di Mohamed in *Lampedusa Snow*. È molto presente anche *Lampedusa Way* in cui il tonno diventa un tema affrontato da Shauba. Qui l’angoscia di Mahama per il destino della nipote si manifesta sin dall’inizio attraverso un sogno in cui i cuori umani hanno l’odore del tonno:

Saïf – perché non sogno?

Mahama – ti dispiace tanto?

Saïf – vorrei sognare per avere qualcosa da fare la notte

Mahama – io ho sognato una sola volta, l’ho fatto sulla nave: su un terreno giallo arido erano stesi dodici cuori, un uomo con camice bianco li odorava uno per uno, ogni volta dava una sentenza, sempre la stessa: “fa odore di tonno.”

Saïf – è terribile, Mahama.

Mahama – non voglio sapere cosa significa.

Saïf – sì, è meglio di no.⁶⁰

Oltre il sogno, anche gli oggetti contribuiscono ad innescare la comunicazione intertestuale fra le tre pièces della *Trilogia*. È il caso delle cartoline di cui Mahama aveva dato una parte a Shauba prima di partire, e che in *Lampedusa Way* usa per entrare in comunicazione con sua nipote:

⁵⁷ *Lampedusa Way* è stato messo in scena due volte con la regia di Lina Prosa in occasione della presentazione delle tre pièces che compongono la *Trilogia* alla Comédie française-Théâtre du Vieux Colombier di Parigi nel 2014 e al teatro Biondo di Palermo nel 2015. La stessa messa in scena è stata presentata al Piccolo Teatro di Milano nel 2016 con l’interpretazione di Maddalena Crippa e Graziano Piazza.

⁵⁸ Prosa, *Lampedusa Way*, 74.

⁵⁹ Mauceri e Niccolai, *Nuovo scenario*, 188-89.

⁶⁰ Prosa, *Lampedusa Way*, 75.

Mahama esce fuori dalla borsa una diecina di cartoline postali e mentre le mette in ordine una accanto all'altra, parla, o meglio vaneggia...

Mahama – a prua, Shauba! Devi andare a prua. Il barcone è scoperto, non ha un riparo dal sole. Ma anche se lo avesse, dovresti fare i conti con una massa di Affricani che hanno lo stesso bisogno di ripararsi sole. Siete in settecento. Settecento corpi in più per una vecchia culla in grado di contenere non più di solo di due gemelli.

Mettili gli occhiali. Devi tenerli fissi all'orizzonte. Devi sempre avere il controllo della direzione. Con gli occhiali nessuno può fregarti.

Puoi controllare l'arrivo. Lo scafista non dice sempre la verità.⁶¹

Il testo, detto da Mahama, rievoca le terribili condizioni del viaggio di Shauba e assume una funzione di eco rispetto a *Lampedusa Beach*; lo stesso accade con la canzone di Domenico Modugno *Lu pisci spada* che, già presente in *Lampedusa Beach* come metafora della violenza degli scafisti nei confronti dei migranti e soprattutto dello stupro subito da Shauba, mette fine alla seduta di cartomanzia senza che Mahama ne capisca la dimensione metaforica.⁶²

In modo simile Saif tira fuori dalla borsa un libro di fondamenti di elettronica datogli da Mohamed prima di partire che innesca il ricordo delle parole dette al nipote il giorno della sua laurea sul futuro che lo aspettava.⁶³ Al di là di considerazioni di tipo metateatrale, l'intertestualità in *Lampedusa Way* è un chiaro segno della difficoltà in cui si trovano Mahama e Saif nel loro tentativo di ritrovare le tracce dei due nipoti che la morte ha reso invisibili agli occhi del mondo occidentale. La dimensione metaforica e predittiva, attribuita ai sogni e alla canzone, rimane silente per i due protagonisti di *Lampedusa Way*. Nello stesso tempo il ricordo della loro esistenza incita gli zii dei due giovani a continuare la ricerca di eventuali tracce attraverso la memoria di ciò che i due giovani hanno lasciato dietro di loro e che li rende costantemente presenti per Mahama e Saif.

L'impossibilità di ritrovare le tracce di Shauba e di Mohamed è soprattutto il risultato della mancanza di comunicazione con il mondo occidentale che tende a rendere invisibili i migranti. In *Lampedusa Way* questa incomunicabilità è rappresentata a più livelli. Innanzitutto nell'interminabile attesa del "Cappitalista" che determina l'organizzazione drammaturgica della pièce. Il "Cappitalista" non arriva e non ha altro nome se non quello di una funzione economica la quale nella deformazione consonantica della lingua di Mahama e nelle sue riflessioni permette di evocare la violenza con la quale i capitalisti del postcolonialismo hanno investito l'Africa. Questo innominato è un'"entità assoluta che vede tutto ed immateriale come Dio"⁶⁴ rimane assente dalla scena e muto dinnanzi agli interrogativi di Mahama e Saif. Due altri episodi di *Lampedusa Way* ribadiscono l'incomunicabilità e la menzogna dell'Occidente sulla condizione dei migranti clandestini, l'incontro con il vigile, raccontato da Saif a Mahama, il quale non capisce le sue allusioni:

Io Saif: Ci hanno detto che per ritrovare Mohamed e Shauba ci vuole una persona che conosce il destino di tutti uno che il destino lo fabbrica.

Il vigile: si trova su questa terra?

Io Saif: una persona in carne e ossa...il capitalista.

Il vigile: noi, qui, per queste cose ci rivolgiamo a Dio.

Io Saif: almeno un indizio...voi dirigete il traffico !

⁶¹ Ibid., 77-78.

⁶² Ibid., 82.

⁶³ Ibid., 86.

⁶⁴ Mauceri e Niccolai, *Nuovo scenario*, 189.

Il vigile: *ne ho visti tanti che è come se non avessi visto nessuno...una volta ne hanno portato cento in montagna...Ma chi erano?*⁶⁵ Voglio darvi un consiglio: non mangiate tonno di questi tempi .

Io Saif: in montagna? Che significa?...perché non bisogna mangiare tonno?⁶⁶

La frase del vigile conferma l'invisibilità dei migranti, la mancanza di una percezione dell'individualità. Nello stesso tempo questa invisibilità evoca una forma di paura dell'Altro, di colui che non si conosce. Paul Ricoeur indica nel confronto con l'Altro una delle cause della fragilità della propria identità in quanto l'Altro può essere percepito come un pericolo per l'identità collettiva così come per quella individuale.⁶⁷

Infine, la lettera che Mahama e Saif decidono di scrivere all'ambasciatore, che evoca naturalmente gli appelli al capo di Stato italiano e d'Africa lanciati da Shauba in *Lampedusa Beach*,⁶⁸ ultimo tentativo di rivolgersi a un'autorità presunta competente nel ritrovare le tracce dei nipoti.⁶⁹

Di fronte al silenzio dell'Occidente sulla sorte dei clandestini, Mahama e Saif scelgono di non ripartire nel loro paese d'origine, ma di trasformarsi in clandestini in modo da poter continuare le ricerche situandosi nella stessa condizione in cui si sono ritrovati Shauba e Mohamed:

Saif: bisogna scomparire, ma come?

Mahama: lo faremo a poco a poco, come avviene nel naufragio...prima mettiamo in atto la furiosa resistenza del naufrago...il resto lo affronteremo al momento.

[...]

Saif: *questo va bene per scomparire e poi per riapparire?*

Mahama: *lo sapremo al momento.*

Saif: *non è meglio saperlo prima?*

Mahama: *ogni naufragio è unico, è uguale solo a se stesso.*⁷⁰

Saif: cominciamo...cominciamo a scomparire.

Mahama: facciamolo nel migliore dei modi.

Saif: guarda lì, lo scoglio ha un nascondino, gli girano intorno almeno mille gabbiani, fanno la ronda, è il segno che quel posto è sicuro.⁷¹

Nello scambio di battute che abbiamo sottolineato appare evidente l'opposizione con quanto affermato dal vigile precedentemente. Se il vigile non distingue il carattere unico e la storia singolare di ogni migrante, Mahama afferma questa individualità.

Mahama e Shaif decidono quindi di entrare in clandestinità. Clandestinità che in *Lampedusa Way*, e più in generale nella *Trilogia del naufragio*, appare come la condizione umana di coloro che da altri paesi mediterranei si avventurano in questo nuovo Far West che è diventata l'Europa.⁷²

Le tre pièces di Lina Prosa sono un invito ad osservare dall'interno la realtà della frontiera della migrazione, mettendo lo spettatore accanto a Shauba, a Mohamed e a Mahama e Saif. Facendogli percorrere lo stesso itinerario di dolore, confrontandolo alla stessa

⁶⁵ La sottolineatura è nostra.

⁶⁶ Prosa, *Lampedusa Way*, 91

⁶⁷ Ricoeur, *La mémoire*, 99.

⁶⁸ Prosa, *Lampedusa Beach*, 31-36.

⁶⁹ Prosa, *Lampedusa Way*, 98-100.

⁷⁰ La sottolineatura è nostra.

⁷¹ Prosa, *Lampedusa Way*, 102-03.

⁷² Jean-Paul Manganaro, "Traces," in Lina Prosa, *Lampedusa Way*, trad. J. P. Manganaro (Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2014), 57-63.

esperienza fisica e psichica estrema in uno spazio dove oggi si costruisce una nuova realtà, una “condizione cosmopolita” che ci deve condurre a una riflessione su una possibile “trasformazione delle persone, delle culture e dei mondi sociali.”⁷³ Ma soprattutto la *Trilogia del naufragio* di Lina Prosa, attraverso Shauba e di Mohamed, sottolinea la necessità di fare conoscere il loro nome e la loro storia, perché senza nome e senza storia essi non esistono in quanto persone, ma si riducono a semplici statistiche o percentuali. Il teatro di Lina Prosa, e più in generale il teatro legato alla questione migratoria, tenta di sviluppare così una nozione della drammaturgia della decostruzione del discorso dei media e del suo effetto nella vita quotidiana. In fondo questa è una delle funzioni che il teatro della nostra ipermodernità può rivendicare: essere un antidoto alla moltiplicazione, all’interferenza delle immagini mediatiche e del linguaggio basato su cifre e percentuali del mondo attuale.⁷⁴

Si potrebbe rimproverare a questo teatro tra due frontiere una posizione culturale etnocentrica in cui la cultura dell’Altro rimane in sordina e tutto è filtrato attraverso lo sguardo e la cultura dell’autrice. Tuttavia, in quanto teatro antinaturalista e poetico la *Trilogia del naufragio* non vuole essere una ricostruzione della tragedia della migrazione in cui gli elementi della cultura dell’Altro sarebbero correttamente e precisamente definiti. Il procedimento metonimico prodotto dalla scrittura e dalla messa in scena permette una focalizzazione su aspetti, oggetti ed emozioni che caratterizzano i personaggi nel momento in cui vivono il dramma della migrazione in zona di frontiera, uno spazio in cui perdono la propria dignità, la propria libertà e la vita. Attraverso una lingua poetica con parole che possiedono un forte valore metaforico, *La Trilogia del naufragio* mette in scena il destino tragico di personaggi la cui morte sembra essere una conclusione inevitabile. Morendo, essi diventano eroi moderni della tragedia della migrazione.

⁷³ Agier, *La condition*, 79-99.

⁷⁴ Reck, “La traversée,” 69.