



Sguardi dall'Isola Rotte per una narrazione dell'esilio

Views from the island. Routes for a narrative of exile

Simona Scattina

Università di Catania, Italy

SOMMARIO | ABSTRACT

Lo spazio del teatro diventa luogo privilegiato per osservare, attraverso nuovi paradigmi di ricerca, come si possono sviluppare le riflessioni su precise dinamiche sociali, quali i rapporti tra fuga e ritorno, attraverso lo studio delle pratiche artistiche atte a produrre quelle istanze di realtà in grado di promuovere nuove narrative e prospettive sceniche. La relazione tra il teatro e la dimensione del viaggio verrà osservata nel presente articolo attraverso tre lavori scenici: *L'abisso* di Davide Enia, *Esodo* di Emma Dante, *Una fuga in Egitto* di Turi Zinna, che, pur essendo divergenti per stile, poetica e drammaturgia, sono accomunati dall'aver attraversato il tema del viaggio e delle migrazioni a partire da un Sud che per la sua identità contraddittoria e per quella naturale teatralità del vivere, rappresenta un palcoscenico di estremi che si attraversano. Per i tre casi oggetto di studio la ricerca dei luoghi di frontiera attraverso l'esperienza etnografica, l'interrogazione del mito e la narrazione transmediale, testimonia la possibilità di rompere i soliti «paradigmi di visione» (Moralli, Musarò, Paltrinieri, Parmiggiani 2019), innescando nuove narrative intorno alle urgenze rappresentative della contemporaneità. | The space of the theater becomes a privileged place to observe, through new research paradigms, how reflections on precise social dynamics, such as the relationships between flight and return, can be developed through the study of artistic practices designed to produce those instances of reality capable of promoting new narratives and scenic perspectives. The relationship between theater and the dimension of travel will be observed in this article through three stage works: Davide Enia's *L'abisso*, Emma Dante's *Esodo*, and Turi Zinna's *Una fuga in Egitto*, which – although divergent in style, poetics, and dramaturgy – are united by having traversed the theme of travel and migration starting from a South that, due to its contradictory identity and that natural theatricality of living, represents a stage of extremes that cross each other. For the three case studies, the search for frontier places through ethnographic experience, the interrogation of myth and transmedia narrative, testifies to the possibility of breaking the usual “paradigms of vision” (Moralli, Musarò, Paltrinieri, Parmiggiani 2019), triggering new narratives around the representational urgencies of contemporaneity.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

migrazione, viaggio, drammaturgia siciliana, performance, narrazioni | migration, travel, Sicilian dramaturgy, performance, storytelling

Finché i legni saranno saldi nelle loro giunture,
resterò ancora qui e, pur soffrendo, resisterò;
quando poi l'onda mi sfascerà del tutto la barca,
nuoterò, perché non c'è un piano migliore.

Od. V, 361-64

Il tema delle migrazioni – una questione che ha inevitabilmente ridisegnato i confini della nostra cultura e gli spazi della politica e dell'etica – ha da sempre interessato studiosi, antropologi, scrittori, performer, artisti e cineasti.

Come sottolineato da Donatella Di Cesare (2008: 273-86), si tratta di una trasformazione che esige nuovi paradigmi che portino ad intendere il concetto di esodo come un atto esistenziale, politico, il cui diritto deve essere ancora riconosciuto affinché si possa vincere la sfida del nuovo millennio, quella della coabitazione. Accanto a questo tema, la riflessione sull'altro da sé, è un ulteriore nodo complesso e il punto di vista del teatro sull'argomento diventa decisivo perché in grado di mostrare le infinite declinazioni dello spazio dell'alterità in cui la differenza viene riconsiderata come chiave di (ri)lettura delle scoperte dell'antropologia teatrale (De Marinis 2011: 10-15).

Lo spazio del teatro diventa luogo privilegiato per osservare, attraverso nuovi paradigmi di ricerca, come si possono ampliare ulteriormente le riflessioni su precise dinamiche sociali, quali i rapporti tra fuga e ritorno, attraverso lo studio delle pratiche artistiche atte a produrre quell'effetto di realtà in grado di promuovere nuove narrative e prospettive sceniche. Sono numerosi difatti gli autori e le compagnie¹ che, nel cosiddetto anno zero del teatro, si sono posti in dialogo con questi temi, aprendosi a una dimensione transculturale² e assorbendo la dinamica del viaggio non solo come pratica di ricerca artistica ma come “fondamento stesso del loro bios” (Gemini, Giuliani 2019: 91).

Per gli artisti contemporanei il viaggio costituisce una fuga verso l'ignoto, una rottura con il già conosciuto. Ma è anche l'essenza di un lavoro di ricerca, concepito esso stesso come viaggio verso e nell'altro, e cioè come scoperta, esplorazione e confronto con l'alterità, a partire da quella individuale.

I luoghi di frontiera, spesso isole, rappresentano quei luoghi-porta che arrestano il flusso migratorio di quelle popolazioni il cui viaggio se da una parte danneggia la mobilità di altri, dall'altra è necessario affinché quegli stessi altri si definiscano per differenza (Bauman, ed. 2013). Sono questi gli spazi dove approdano le ricerche sul campo di artisti come

Davide Enia, Emma Dante e Turi Zinna che partono dall'“isola-plurale” (Bufalino 1996), la Sicilia – che per la sua identità contraddittoria e per quella naturale teatralità del vivere, rappresenta un palcoscenico di estremi che trapassano l'uno nell'altro³ – per indagare il rapporto fra performance e migrazione, nel tentativo di mettere in evidenza la capacità delle pratiche artistiche di immaginare nuovi modi di esistenza e coesistenza ora a partire dal legame diretto fra il proprio vissuto personale e il contenuto della narrazione (Enia), ora rileggendo e reinventando il mito (Dante), ora, infine, esplorando le possibilità narrative offerte dall'unione di mezzi e linguaggi in una destrutturazione del racconto che consegna al fruitore un ruolo politicamente attivo (Zinna).

I casi di studio che si prenderanno a riferimento (*L'abisso*, *Esodo*, *Una fuga in Egitto*), divergenti per stile, poetica e drammaturgia, sono accomunati dall'aver attraversato il tema del viaggio e delle migrazioni, reinterpretando i materiali non come documenti ma come punto di partenza nell'esplorazione di temi il cui risultato è spesso una verità in conflitto con altre narrazioni. A migrare, nel cosiddetto teatro interculturale, non sono solo le persone, le identità, i contenuti delle storie, ma anche le forme artistiche e le pratiche teatrali che trovano terreno fertile d'incontro nell'arte della narrazione orale e nei suoi corpi narranti attraverso cui la parola, viaggiando, diventa al tempo stesso gesto e suono. Enia, Dante, Zinna conducono la loro indagine sulle trame di un mondo che esige duttilità e occhi sempre nuovi per scorgere occasioni laddove qualcuno individuerrebbe solo corto circuiti⁴.

1 Nell'Abisso drammaturgico⁵

Il primo esempio in questa prospettiva riguarda il lavoro di Davide Enia che per affrontare il tema della migrazione si sposta a Lampedusa – nota meta turistica ma destinazione altrettanto e drammaticamente nota per i continui sbarchi – per costruire, attraverso la ricerca sul campo, il proprio archivio drammaturgico. L'isola di Lampedusa si trasforma così in luogo iconico, metafora, lo vedremo, di un naufragio collettivo e personale.

L'incontro (fisico e mentale) di Enia con l'isola, iniziato con il romanzo *Appunti per un naufragio* (2017), nel 2018 si traduce in scena con *L'Abisso*⁶.

Questa ossessione per la formazione e la riformulazione di ciò che è realmente accaduto ha portato alla formulazione della categoria di *theatre of the real* (Martin 2013), in cui collochiamo la “nuova performance

epica” codificata da Meldolesi e da Guccini nel 2004 e ritroviamo anche la categoria dell’etnoteatro⁷.

Un lavoro, dunque, in due tappe (letteraria e teatrale), frutto di un’esperienza in presa diretta, dei viaggi compiuti a Lampedusa, degli sbarchi vissuti in prima persona o raccolti sotto forma di testimonianza, del difficile rapporto con il padre, del dualismo vita-morte. Un abisso interiore, non solo marino, in cui si immerge il drammaturgo-etnografo, che sembra voler evocare le ultime parole gridate dalla Sfinge a Edipo/Franco Citti, nel film di Pasolini *Edipo Re* (1967), prima che lui la spinga nel baratro: “È inutile, l’abisso in cui mi spingi è dentro di te”. Alle parole scritte, non sufficienti a raccontare un trauma, subentra la scena, in grado di narrare storie che conosciamo già (o crediamo di conoscere): gli sbarchi, la tragedia delle traversate, i recuperi dei gommoni, i lager libici, alla ricerca della verità di quei corpi in transito verso altri luoghi, o forse verso altre forme di sé. Il potere del racconto performativo dilata così le maglie della narrazione documentaria, arrivando a trascendere i fatti della cronaca contingente per trasmettere un sentire poetico e universale sul dolore dell’umanità⁸. È il teatro – attraverso il cunto che si fa testimonianza, la voce, la musica e la partitura fisico-coreografica – a consentire al Nostro di affrontare, in una nuova forma – personalizzando la narrazione – la smisuratezza del tema, già presente nel romanzo.

Con il romanzo ho provato a capire se la parola poteva bastare per raccontare il presente in un momento di crisi. Ho così realizzato il fallimento della parola che non basta a dire quello che sta realmente accadendo perché davvero smisurato. Con la prima parola del titolo del mio romanzo “Appunti” denuncio di fatto detto fallimento perché si tratta di un termine che nega idealmente la struttura compatta e chiusa del romanzo. Nella scrittura non avevo trovato il modo di stabilire la distanza necessaria tra me e i fatti che mi avevano trapassato perciò ho voluto misurarmi con un altro linguaggio, quello teatrale in cui la parola trova corpo nell’azione scenica (Enia 2019).

Su questa verità drammatica, espressa senza filtri, Enia si fa ricercatore, scrittore, drammaturgo, attore e regista per poter tessere una serrata trama di rifrazioni, vicende, pensieri, silenzi, gesti precisi ed incredibilmente eloquenti, e poi brevi ma potenti passaggi cantati, parti in dialetto che spostano l’elemento epico dallo scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia: il mare aperto, luogo supremo di uguaglianza in cui ogni vita dovrebbe essere sacra.

L'abisso evoca il profondo, smisurato, vortice di domande e responsabilità a cui siamo chiamati, proponendo un'osservazione del confine come spazio dove si trova la "persona in frontiera" (Agier 2013: 6-9)⁹, di solito precluso allo sguardo dell'uomo comune.

Lo spettacolo ha il ritmo incalzante del monologo lirico, non lineare (cui fanno da contrappunto le partiture composte ed eseguite dal vivo, alla chitarra, da Giulio Barocchieri), è un flusso di coscienza, sulla scia dell'*Ulisse* di Joyce, con echi lontani dell'*Odissea*, dell'*Eneide*, di miti come quello di Europa, la ragazza giunta dall'Asia per mare, che ha dato inizio alla storia del nostro continente ed è ricordata a fine monologo, quando Enia racconta anche della morte dello zio Beppe. Quella narrata è infatti anche la storia d'amore tra un nipote e uno zio, tra padre e figlio: "Non potevo non intruderci dentro anche questo mio naufragio personale. In qualche modo la malattia di mio zio è stato l'ago e il filo che ha permesso a me e mio papà di costruire quelle parole che erano mancate per iniziare a nominare tutto" (Enia 2019).

Sulla scena la voce del narratore si presta al racconto di molteplici voci, incarnandosi in molteplici corpi, restituiti mai per imitazione naturalistica, ma ora per mezzo di una variazione posturale (con le mani e le braccia disegna nell'aria personaggi e azioni e con i piedi scandisce il tempo e le battute), ora aumentando il ritmo del discorso e la mimica, mentre il tono vocale si imposta su registri plurimi.

Lontano da un approccio di tipo documentaristico (Soriani 2020: 164) Enia consegna allo spettatore (e al lettore), in un meccanismo di avvicinamento empatico al dolore dei migranti, la propria personale sofferenza. Grazie alla "duplicità di linguaggio" (Porcheddu 2018: 80), esplora la parola scritta e il linguaggio del corpo al fine di creare una distanza necessaria per poter comprendere e superare il 'trauma'; memore di quell'attore come "atleta del cuore", di cui parlava Artaud, che non poteva mettere in campo solo il suo mestiere e le sue tecniche ma doveva necessariamente impegnare tutto sé stesso.

Da fabulatore esperto qual è, Enia riattiva la visuale necessaria a innescare una riflessione comune sull'esule, sull'uomo in frontiera al di fuori di ogni assegnazione identitaria arrivando a costruire su sé stesso un *ethnodrama* (Saldaña 2005) che riporta con urgenza, nello spazio condiviso del teatro, il tempo presente e la sua crisi, rievocando alla memoria il gesto di Antigone che non può lasciare i suoi morti insepolti.

2 La via dell'Esodo

Con un'umanità smarrita, inquieta, che in un viaggio senza ritorno si gioca l'intera esistenza in cerca di un approdo sicuro, si è sempre misurato il teatro di Emma Dante. Il confronto con la drammaturgia classica¹⁰ – a cui presta leggerezza e sentimento del grottesco – è uno dei fili più robusti con cui ha intessuto sin dalle origini la sua poetica teatrale e la sua attività di formatrice capace di innovare anche le antiche fondamenta greco-sicule. È la sua maniera di affrontare e riscrivere il viaggio migratorio attraverso il mito, attivando anche lo sguardo mobile dello spettatore.

Con *Esodo*¹¹, quasi coevo a *L'abisso*, e portato in scena dopo due anni di lavoro con gli allievi e le allieve della scuola dei mestieri che dirigeva al Biondo Stabile di Palermo, Dante (che già si era confrontata con la *Medea* di Euripide, rileggendo poi il mito di Polifemo e quello di Odisseo e tornando a Euripide con *Eracle* siracusano), si accosta al testo del drammaturgo di Colono Ippio¹², la tragedia 'perfetta', secondo Aristotele, ma anche quella "macchina infernale", come chiamò il suo adattamento del 1934, in quattro atti, Jean Cocteau.

Dante traduce in scena un viaggio di espiazione, una carovana di migranti in cerca di un luogo sicuro per vivere e raccontare la loro storia. Diciassette tra attori e attrici giungono dalla sala del teatro a passi ritmati portando in mano sedie e valige, salendo poi sul palco. Una sorta di migrazione politico-religiosa da parte d'una piccola tribù che fugge dagli orrori della Sfinge e che prova a cercar riparo nei sobborghi di Atene.

Sin dal quadro iniziale attori e attrici con movimento sonante s'impingono all'attenzione dello spettatore per dare voce alla reinterrogazione dell'Edipo sofocleo (in Sofocle Edipo è introdotto da tuoni e lampi che ne annunciano la fine, vv. 1460-71; 1514-15). Edipo – colto mentre sta per distaccarsi dalla sua storia scabrosa, costellata di crimini assoluti, inconsapevoli e non voluti – è personaggio scomodo. Un uomo del tutto cieco mentre era in possesso della vista e del tutto capace di vedere quando non possiede più gli occhi; con lui – capotribù che sembra uscito da un film di Kusturica e che in prossimità dell'ospitalità concessagli conquisterà un'altra dimensione – una famiglia sventurata di scalognati, irregolari accampati provvisoriamente fuori dalle nostre città, gli erranti, sempre sospesi tra due culture e due appartenenze, prossimi ed estranei per coloro da cui si distaccano e per coloro che li accolgono. Pellegrini che squarciano il silenzio con il rumore dei loro passi. Non un viaggio, ma un lungo vagabondaggio di zingari alla ricerca di accoglienza e il

palcoscenico diventerà la meta, il luogo deputato dove imbastire il proprio racconto e dove lanciare un grido d'aiuto:

Stranieri, in nome di dio, proteggete la mia famiglia. Ricordatevi che gli dei guardano all'uomo devoto quanto all'empio e che non esiste scampo per alcun sacrilego al mondo. Vi racconto la mia tragedia in cambio di ospitalità. Mi caverò gli occhi per l'ennesima volta. Io e il coro errante di anime, che sempre resta al mio fianco, vi preghiamo di accoglierci! Abbiate pietà, siamo nelle vostre mani come nelle mani di un dio. Lasciateci varcare il confine e consentiteci di continuare a vivere. Non vi daremo disturbo, ci adatteremo, rispetteremo le vostre leggi, adorandovi come salvatori dell'umanità¹³.

Da alcuni fogli poggiati sulle sedie presenti sul palco lo spettatore può leggere il verso del Vangelo di Matteo (35, 25): "Perché io ho avuto fame e mi avete dato da mangiare, ho avuto sete e mi avete dato da bere; ero forestiero e mi avete ospitato". Un cenno liturgico che agisce come un lieve prologo al dispiegarsi della tragedia e che stabilisce con essa una "trasversalità narrativa" (Rossini 2019) atta a suggerire la possibilità che ha il racconto di rigenerarsi transculturalmente e temporalmente.

La tendopoli si colora di panni stesi al sole, di bagagli accatastati, dove si gioca e si svolgono danze sensuali. Accadono scontri tra uomini, si odono suoni, canti e parole che salgono in cielo a raccontare la storia del nuovo re di Tebe capace di sconfiggere la Sfinge, figlio e assassino inconsapevole del padre Laio, figlio e marito di Giocasta, padre e fratello di Antigone e di Ismene, di Eteocle e di Polinice, salvatore e insieme peste per la sua città. Lo spettacolo di Dante tiene stretta a sé ogni sfumatura della sua polivalenza: vuole essere l'esodo narrato nella Torah e nella Bibbia, il fenomeno dell'abbandono, della partenza volontaria dal proprio paese, ma anche la parte finale della tragedia greca che di si conclude con l'uscita di scena del coro-famiglia.

Il viaggio di Edipo diventa così il viaggio di un'intera collettività, un'andata e ritorno attraverso il mito e la storia ma anche attraverso i lati più reconditi e attuali dell'umanità. "Il motore di tutto è il movimento verso la propria origine" afferma Dante nelle note di regia, e questo spettacolo è un movimento portatore di verità. Ogni viaggio, ogni passo, è connesso ad una fitta trama di legami umani, emotivi e carnali che sono l'essenza del viaggio.

Anche *Esodo* aprendosi al tema dei flussi migratori attiva lo sguardo mobile dello spettatore, chiamato a partecipare alla costruzione della

narrazione al fine di estendere la propria interpretazione verso il presente, anche quando non espresso direttamente. E questo processo di conoscenza, che passa attraverso l'esperienza dei corpi, che è proprio dell'arte performativa, “non ha solo un ruolo fondamentale nel processo di negoziazione dei significati del fenomeno migratorio e dell'identità di migranti e rifugiati, ma rappresenta al contempo uno spazio di inclusione, riconoscimento, appartenenza, cittadinanza” (Musarò, Moralli 2018: 3).

In questa libertà, Dante, come anche fa Enia, lascia allo spettatore la facoltà di avvertire o meno la presenza degli orrori, la cronaca dell'immigrazione dentro il flusso della memoria, come dell'antico. Se “dire chi si è”, in tempi di emergenza culturale e civile, può costituire un dovere, la scelta di farlo senza mutuare alcuna formula, alcun assioma, alcuna modalità di strutturazione del pensiero dalla retorica (dell'odio) del proprio antagonista, è forse l'ultima strada, vaga e complessa, concessa all'Artista.

3 Quando l'esilio diventa virtuale

Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio (2021)¹⁴ è un esperimento drammaturgico in AR (*augmented reality*) e VR (*virtual reality*) che comprende anche la performance live di un attore (Turi Zinna) e di un'attrice (Valentina Ferrante), ed è l'esito di un lavoro di scrittura a più mani, frutto di una collaborazione che è insieme incontro di biografie e di esperienze artistiche che ha, nuovamente nella Sicilia, la sua culla creativa. Zinna, tecnocantore catanese, ha curato il progetto, il montaggio e la regia, coinvolgendo la palermitana Lina Prosa e il messinese Tino Caspanello per realizzare un progetto sperimentale in cui la loro poesia potesse invadere il 'suo' spazio virtuale per dar vita a una narrazione transmediale in grado di diventare forma di resistenza “eco-etica”.

Le situazioni drammatiche ricalcano in maniera libera le fasi che iconograficamente rappresentano il percorso di Maria, dall'infanzia alla fuga in Egitto. L'idea originaria trae ispirazione dal dipinto *La fuga in Egitto in barca* di Giambattista Tiepolo (1767-70), che raffigura la sacra famiglia in un'insolita iconografia, ovvero a bordo di una barca e in compagnia di un asino e tre angeli (non è un caso che Zinna parta da questo dipinto che rappresenta, per l'epoca di realizzazione, uno spartiacque nei confronti di una società che si confrontava con la grande rivoluzione industriale e avrebbe poi portato all'era della cibernetizzazione), ma ancor di più

all'opera *A fuga para o Egipto* (Sellerio 2001), dello scrittore portoghese Mário Cláudio che in sette monologhi racconta, da angolazioni diverse, la vicenda raffigurata nel quadro di Tiepolo attraverso la voce degli stessi personaggi del dipinto.

Da una personale idea di teatro totale di Zinna – che vede confluire in un unico progetto il mondo della drammaturgia, del cinema immersivo tridimensionale a 360°, delle arti visive digitali, della musica elettronica e della tecnica teatrale, e dalle suggestioni sopra citate – sono partiti i tre drammaturghi per tessere il loro arazzo. Le immagini si poggiano così sulle loro parole, poetiche e politiche, in un accordo sinestetico totale (la scrittura di Maria è stata affidata a Prosa, il ruolo di Giuseppe è opera di Caspanello¹⁵, quello degli Arcangeli di Zinna).

Una fuga in Egitto si apre in un campo profughi contemporaneo: tende da campeggio rimediate, fili con vestiti ad asciugare, rifiuti, sporcizia, pallet accatastati, assi di legno segate. Ad orientare il cammino una serie di domande che stimolano lo spettatore a guardare il luogo attraverso una lente che consente di mettere in relazione la propria condizione sociale e politica con le narrazioni e le questioni di stringente attualità politica che caratterizzano lo spazio virtuale della performance (Rancière 2018)¹⁶. Una figura sconosciuta chiede notizie di Maria, la cui barca è stata ritrovata in pezzi ma il suo corpo non è stato ancora rintracciato. Viene raggiunto da Elisabetta, una vecchia attivista femminista, che dichiara di essere la cugina di Maria. Attraverso la proiezione virtuale di alcune pubblicità di cui Elisabetta è protagonista emerge una precisa critica di una classe politica bloccata tra l'ansia di rinnovamento e la mancanza di volontà nell'attuarlo. Dal punto di vista della fabula è lei il personaggio compresente nella sala con lo spettatore. È lei ad accogliere, dentro al Tempio del capitalismo dell'era digital finanziaria – che offre il suo spazio¹⁷ per l'ipotetica rivoluzione virtuale contro di sé – chi intraprenderà il viaggio. Ed Elisabetta vive consciamente questa contraddizione: “Ora lavoro qui, ma, no, no che io sono d'accordo col lavoro qui, io lo contrasto il lavoro di qui”¹⁸. Sta cercando di giustificare sé stessa per la propria presenza come personaggio, ma anche come attrice, come statuto del proprio stare in scena: chi sono io qua, perché sono qua e ti sto dovendo parlare attraverso un visore? Sono tutte domande che stanno dentro l'opera stessa e che mirano a far esplodere la contraddizione. La suggestione distopica del Tempio permette un'evocazione mitopoietica che dilata le maglie della narrazione del fatto biblico, per trasmettere un sentire poetico e universale sulle vicende umane.

Il Tempio-occhio è anche metafora dei visori indossati dagli spettatori, i quali, attirati nel “cerchio invisibile” (Quinz 2014), vengono attivamente coinvolti nella narrazione ma quasi nelle vesti di antagonisti, come testimoni passivi di una rivoluzione soffocata violentemente. Un gesto inequivocabile, segno dell’impegno civile del nuovo teatro ‘della realtà’ che contraddistingue, da sempre, il lavoro dei tre drammaturghi.

Il pubblico, indossato il visore percepirà di essere all’interno e di essere parte dello stesso ambiente nel quale agiscono i personaggi. Attraverso una combinazione di tecnologie all’avanguardia e paesaggi sonori immersivi, la pièce esplora l’intricata connessione tra memoria, sensi, percezione del mondo, manipolazione e coscienza. Nonché una visione del mondo intrinsecamente femminile inconciliabile con ogni sistema autocratico-patriarcale seppur ultramoderno e tecnologico (Zinna, in Monteverdi 2021).

Attraverso uno sviluppo drammaturgico che procede per scorci, flash-back e repentini cambi di scena, il dramma arriva a esplodere e la finzione è restituita al fruitore sotto forma di frammenti virtuali. In fondo, non c’è più nemmeno azione, ma soltanto la sua ombra riprodotta. Ciò implica un ripensamento dello stesso concetto di mimesi scenica. Quella che si svolge all’interno del visore è allora una bugia, un’illusione assoluta. Il problema che lo spettacolo pone è comprendere chi può raccontare questa menzogna, o meglio, chi è in grado di renderne possibile il racconto, e a quale scopo. La chiave di volta è, come detto, nella potenza generatrice della donna, la cui ‘fuga’ non può e non deve essere una ritirata, ma un saldo rifiuto delle parvenze allettanti con le quali il patriarcato si manifesta.

La storia del dipinto ha suggerito a noi tre autori tale visione, che potrebbe originarsi da quel “crescete e moltiplicatevi” messo in discussione dall’Arcangelo nero che si trova a sposare la causa di Maria, fino ad arrivare a tutte le situazioni concrete che ci riguardano più da vicino: la pandemia, il cambiamento climatico, le migrazioni, la guerra che è arrivata in seguito, e in generale, potremmo dire, tutto ciò che concerne una crisi di sistema. Il principio di Maria risulta dunque più equilibrato, pur apparendo lei al mondo una specie di pazza, per la necessità di un capovolgimento del punto di vista al fine di evitare una catastrofe (Zinna in Minciullo 2022).

Una fuga in Egitto esalta, per mezzo della rêverie virtuale, la forza del messaggio sociale e dei contenuti etico-politici presenti, più in generale, nel teatro dei tre autori, a conferma della volontà di percorrere la strada

che conduce a un appassionato e creativo uso politico del teatro che mette al centro la preminenza della parola: quella che squarcia, che resiste, che restituisce. Zinna, Prosa, Caspanello riscrivono il viaggio migratorio adottando una prospettiva più strettamente politica che porta all'azione partecipativa dello spettatore (Giannacchi 2004), evidenziando un potenziale emancipatorio in un processo di visione che inizia ben prima dello spettacolo e continua ancora dopo.

Lo sguardo etnografico, mitico, politico delle esperienze teatrali prese in considerazione si confronta con il tema della migrazione, misurandosi con chi quel viaggio o lo patisce o lo brama. Se per i maestri del Novecento il viaggio rappresentava l'incontro con l'Oriente, con la diversità e la pratica di ricerca sul campo, per artiste e artisti dell'oggi è strumento e osservazione del reale, in grado di plasmarne la natura e di cogliere lo "spirito del tempo di una società che si definisce e diversifica attraverso la mobilità. E la loro pratica di ricerca creativa sul campo, muovendosi attraverso il dialogo e l'incontro, viene sperimentata poi sulla scena con nuove tipologie di relazione e interazione tra attori e spettatori" (Gemini, Giuliani 2019: 104).

Per i tre casi oggetto di studio la ricerca dei luoghi di frontiera attraverso l'esperienza etnografica, l'interrogazione del mito e la narrazione transmediale, testimonia "quella potenzialità di rompere i soliti paradigmi di visione, facendo dell'emotività e dell'espressività attraverso il corpo e la parola una forma di riconoscimento reciproco" (Moralli, Musarò, Paltrinieri, Parmiggiani 2019: 109), in grado di innescare nuove narrative intorno alle urgenze rappresentative della contemporaneità.

NOTE

- 1 Tra tutti si ricordi il drammaturgo, regista e cineasta, Wajdi Mouawad, voce tra le più autorevoli del panorama internazionale che indaga da un trentennio le tematiche della migrazione, attento a tradurre le voci della natura nella dimensione della scrittura, l'unica 'patria' possibile, dopo l'esilio. Il topos delle migrazioni è entrato prepotentemente nei testi teatrali degli ultimi quindici anni attraversando le più diverse forme drammaturgiche, raccontando di esodi e controesodi, con esiti formali molto diversi, dal documento-verità a forme visionarie e immaginifiche, alludendo a volte,

in chiave figurale, all'esistenza come passaggio umano sulla terra. La cronaca si fa storia e materia teatrale, supera il dato reale e diventa metafora, spazio simbolico della contemporaneità. Tra le 'drammaturgie della migrazione' di stampo siciliano possiamo noverare le orazioni civili di Lina Prosa con *La Trilogia del naufragio* (*Lampedusa Beach*, *Lampedusa Snow*, *Lampedusa Way*, 2011-2017) e *Cassandra on the road* (2006); i 'cunti' *La fuga di Enea* (2000) di Vincenzo Pirrotta e *L'approdo di Ulisse* (2011) di Mimmo Cuticchio; e ancora *Lingua di cane* (2016) di Sabrina Petyx e diretto da Giuseppe Cutino, racconto di una migrazione mai nominata e *Lampedusa* (2017) di Anders Lustgarten, un sorprendente racconto sulla sopravvivenza della speranza; fino al progetto pluriennale di Zappalà Danza che da *Naufragio con spettatore*, *Pre-testo 1. Naufragio* e *Pre-testo 2. Accoglienza* (tutti del 2010) approda a *Odisseo – Il naufragio dell'accoglienza* (2011), un lavoro sull'emigrazione/immigrazione e sul rapporto che i bianchi/occidentali hanno nei confronti del popolo migrante. In ambito nazionale la frontiera dell'alterità è ciò che esplorano spettacoli come: *Mario e Saleh* (2019) di Saverio La Ruina; *Occident Express (Haifa è nata per star ferma)* (2017) di Stefano Massini; *Il viaggio di Enea* (2017) di Olivier Kemeid con adattamento e regia di Emanuela Giordano; *Human* (2016) di Marco Baliani e Lella Costa; *Versoterra. A chi viene dal mare* di Mario Perrotta; il provocatorio *Scusate se non siamo morti in mare* (2016) di Emanuele Aldrovandi per la regia di Pablo Solari. O spettacoli dalle strutture fortemente ibride tra documento-verità e visionarietà come *32".16 trentadue secondi e sedici* (2017) di Michele Santeramo, diretto da Serena Sinigaglia o *Trilogia del deserto* (2015-2017) di Riccardo Vannuccini.

- 2 A oggi si annovera una sola monografia di natura tematica: Mauceri, Maria Cristina, Niccolai, Marta (2016). Più recente il bilancio critico su questioni linguistiche, interculturali e socio-politiche a più di trent'anni dalla data che, secondo molti studiosi, ha segnato l'avvio di una stagione letteraria riconducibile alla manifestazione in Italia delle cosiddette scritture migranti, che ritroviamo nel volume a cura di Comberiat, Daniele, Mengozzi, Chiara (2022).
- 3 L'isola è stata testimone di molte moderne odissee, vedendo nascere, dopo l'immane naufragio dell'ottobre 2013, il festival diffuso delle culture mediterranee "Sabir", inaugurato nel 2014 da *Rumore di Acque* di Marco Martinelli: una litania funebre per i morti in mare, dove la memoria del poema omerico si trasfigura nelle peregrinazioni dei 'migranti'.
- 4 Gli esempi riportati sono il frutto di una selezione che nasce dalla volontà di circoscrivere l'analisi alla sola Sicilia, 'isola-ponte', terra d'accoglienza e di partenza, luogo di incontro e di separazione. Uno spazio ossimorico dunque, un'utopia intesa come 'luogo-non luogo' nel quale potersi ritrovare solo rimanendo (Pisanelli 2014: 67).
- 5 Il titolo vuole riferirsi all'incontro con Davide Enia e Giulio Barocchieri inserito all'interno della Rassegna "Confini e Sconfinamenti" e andato in onda nel

mese di marzo 2022. Visibile al link: <https://www.youtube.com/watch?v=a-q3pPjCjyQY>.

- 6 *L'abisso*, tratto da *Appunti per un naufragio* (Sellerio editore), di e con Davide Enia; musiche composte ed eseguite da Giulio Barocchieri; produzione Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Teatro Biondo di Palermo, Accademia Perduta/Romagna Teatri; in collaborazione con Festival internazionale di narrazione Arzo; organizzazione Luca Marengo; prima assoluta Roma, Teatro India, 9 ottobre 2018.
- 7 Saldaña (2011, 13-14) effettua un'indagine esaustiva di termini appartenenti alla stessa famiglia di significato di etnoteatro e che dimostrano questo "archivio rizomatico" di concetti utilizzati nella letteratura scientifica e artistica che in qualche modo menzionano ciò che il concetto designa. Per citarne alcuni: teatro documentario, teatro drammatico o etnografico, etnodrammaturgia, etnoperformance, teatro di fatto, teatro quotidiano, dramma storico, teatro di saggistica, rappresentazione della storia orale, teatro della realtà, ecc.
- 8 Ha ragione Oliviero Ponte di Pino quando scrive che, per svolgere davvero la sua funzione, il teatro civile dovrebbe porsi con maggiore urgenza la questione della propria specificità e della propria poetica; giacché troppo spesso gli spettacoli con dichiarata tensione etica si fondano su un modello linguistico e scenico di prosa, o meglio di racconto informativo, a cui manca del tutto la visionarietà della poesia, la sua dimensione simbolica ed emozionale.
- 9 Secondo Agier "la condition cosmopolite qui caractérise les sociétés du XXI^e siècle naît dans des espaces de la frontière, c'est-à-dire dans des lieux, des temps et des identités incertains, ambigus, indéterminés [...]. Dans ces espaces frontaliers des rencontres ont lieu qui mettent en contact une réalité locale avec quelqu'un ou quelque chose qui vient de l'extérieur. Comme l'anthropologie, les différentes formes d'expression artistique peuvent contribuer à réduire la distance avec des pratiques et des situations ignorées, à les décrire et à les faire connaître des pratiques et des situations ignorées, de les décrire et de penser avec elles, avec leur existence".
- 10 'Esplorare', 'scardinare' e 'reinterrogare' i classici, queste sono le tre azioni che definiscono l'approccio di Dante. Laddove 'reinterrogare' è l'esito finale di un agire culturale che veicola nel contemporaneo il messaggio sempre vivo della classicità e ne dimostra, nel processo della rappresentazione, tutta la ricchezza di significati attinenti all'uomo.
- 11 *Esodo*, testo e regia Emma Dante, con Sandro Maria Campagna e gli allievi attori della "Scuola dei mestieri dello spettacolo" del Teatro Biondo di Palermo: Giulia Bellanca, Costantino Buttitta, Martina Caracappa, Chiara Chiurazzi, Martina Consolo, Danilo De Luca, Adriano Di Carlo, Valentina Gheza, Cristian Greco, Federica Greco, Giuseppe Lino, Beatrice Raccanello, Francesco Raffaele, Valter Sarzi Sartori, Calogero Scalici, Maria Sgro; costumi Emma Dante; scene Carmine Maringola; luci Cristian Zucaro; assistente ai costumi Italia

- Carroccio; assistente di produzione Daniela Gusmano; Cesare Inzerillo per la scultura del Vecchio Laio; coordinamento e distribuzione Aldo Miguel Grompone, Roma; produzione Teatro Biondo di Palermo/Spoletto62 Festival dei 2 Mondi; prima assoluta: Spoletto62 Festival dei 2 Mondi, 4 luglio 2019.
- 12** La ricerca compiuta da Edipo sulle proprie origini e sulla propria storia risulta essere un'analisi tragica, come precisò Schiller in una lettera destinata a Goethe il 2 ottobre del 1797: "ciò che è già accaduto essendo ormai immutabile è per sua natura tanto più terribile [...] Il terrore che possa essere accaduto qualcosa affligge l'animo umano in modo ben diverso dal terrore che possa accadere qualcosa in futuro" (Goethe, Schiller, ed. 2022: 595).
- 13** Frammento tratto dallo spettacolo *Esodo*, <http://www.emmadante.com/esodo/>.
- 14** *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilo*, drammaturgia Lina Prosa, Tino Caspanello, Turi Zinna; progetto drammaturgico, post produzione e regia Turi Zinna; attori in video 360° stereoscopico Barbara Giordano, Marcello Montalto, Chiaraluca Fiorito, Giovanni Arezzo, Valentina Ferrante; attori in scena Valentina Ferrante, Turi Zinna; musiche originali e ingegneria del suono Giancarlo Trimarchi; regista assistente Federico Magnano San Lio; luci Gaetano La Mela; sviluppatore Unity Tiziano Lotta e Funny Tales; sviluppatore max msp Gianluca Aresu; costumi Vincenzo La Mendola; D.O.P. Antonio Parrinello; collaboratore compositing Rocco Minore; produzione Retablo Dreamaturgy Zone; prima assoluta: Catania, Teatro Stabile, 10 dicembre 2021. Ne è stata presentata una seconda edizione a settembre del 2022 nei suggestivi spazi di Via del Principe 20, Catania, in cui Zinna ha deciso di riportare il progetto rinnovandolo. Si veda, a tal proposito, l'intervista a cura di Giorgia Coco e Enrico Riccobene, al link: <https://www.unictmagazine.unict.it/personaggi-biblici-fuga-dal-mondo-virtuale-tra-teatro-immersivo-e-nuove-tecnologie>.
- 15** Nella riscrittura di Prosa, Maria non è incinta di Gesù, ma concepisce in sé stessa un "pensiero rivoluzionario", uno sguardo destinato a liberare il mondo; una figura indisponibile a essere incarcerata nel ruolo che la Storia e il mondo intendono riservarle. A ostacolarla il Tempio, un'entità ultratecnologica e iper-capitalistica, resa visivamente attraverso un occhio di orwelliana memoria. In Caspanello, Giuseppe appare invece come pavido e conformista, incapace di comprendere e pronto a divorziare.
- 16** Gli spettatori (massimo quindici per volta) accompagnati in una sala vuota, vengono fatti sedere circolarmente e, muniti di visori Oculus, partecipano al viaggio, guidati da una presenza luciferina (Chiaraluca Fiorito), condannata per essersi ribellata al sistema, e che trascina con sé anche la sua controparte, un candido e inconsapevole angelo (Giovanni Arezzo).
- 17** La drammaturgia si è da sempre legata in maniera inestricabile allo spazio di rappresentazione, e le scritture sceniche si sono trasformate in parallelo

agli edifici teatrali (la tragedia con il teatro greco, il melodramma con il palcoscenico all'italiana, e così via). Ogni spazio in questione è inoltre evocativo dei rapporti sociali e politici delle comunità delle quali era contemporaneo, pertanto, davanti alla situazione attuale in cui l'ambiente che ci circonda è l'*environment* tecnologico, mentale e surreale, appare logico per Zinna chiedersi quali relazioni sociali siano sottese dai linguaggi della scena.

18 Frammento tratto dallo spettacolo *Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio*.

BIBLIOGRAFIA

- Ager, Michel (2013), *La condition cosmopolite. L'anthropologie à l'épreuve du piège identitaire*, Paris, Editions La Découverte.
- Augé, Marc (1992), *Nonluoghi. Introduzione ad un'antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera Editrice, 1993.
- Augé, Marc (ed. 1994), *Il senso degli altri. Attualità nell'antropologia*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- Bauman, Zygmunt (ed. 2013), *Communitas. Uguali e diversi nella società liquida*, a cura di C. Bordoni, Roma, Aliberti.
- Bauman, Zygmunt (ed. 2016), *Stranieri alle porte*, trad. it. a cura di M. Cupellaro, Roma-Bari, Laterza, 2018.
- Bernazza, Letizia (2010) *Frontiere di teatro civile*, Roma, Editoria & Spettacolo.
- Bragagnolo, Rita (2019), "Intervista a Davide Enia, in scena con 'L'Abisso' a Cervignano del Friuli e Udine per il CSS", InstArt. Webmagazine, [31 marzo 2023] <http://www.instart.info/intervista-a-davide-enia-in-scena-con-labisso-a-cervignano-del-friuli-e-udine-per-il-css/>
- Bufalino, Gesualdo (1996), *Opere 1981-1988*, ed. M. Corti, F. Caputo, 2 ed., Milano, Bompiani.
- Cláudio, Mário (2001), *La fuga in Egitto* (tit. orig. *A fuga para o Egipto*), a cura di C. Pero, Palermo, Sellerio.
- Comberiati, Daniele, Mengozzi Chiara (2022), *Storie condivise nell'Italia contemporanea. Narrazioni e performance transculturali*, Roma, Carocci.
- [Enia, Davide] (2019), "Davide Enia racconta gli sbarchi nel Mediterraneo: 'Persone, non migranti'" (2019), Radio Popolare, [31 marzo 2023] <https://www.radiopopolare.it/davide-enia-racconta-gli-sbarchi-nel-mediterraneo/>.

- De Marinis, Marco (2011), *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La casa Usher.
- Di Cesare, Donatella (2008), "Esilio e globalizzazione", *Iride, Filosofia e discussione pubblica*, 2: 273-86, DOI 10.1414/28004.
- Gemini, Laura; Giuliani, Francesca (2019), "Viaggi teatrali. Migrazione e turismo nel teatro contemporaneo", *Scritture Migranti*, eds. P. Musarò, E. Piga Bruni, 13, 91: 83-109.
- Giacché, Piergiorgio (1995), "Una equazione fra antropologia e teatro", *Teatro e storia*, 17: 37-64 (ora in Giacché, Piergiorgio (2004), *L'altra visione. Una equazione fra antropologia e teatro*, Napoli, L'ancora).
- Giannacchi, Gabriella (2004), *Virtual Theatres. An introduction*, London-New York, Routledge
- Goethe, Johann Wolfgang; Schiller Friedrich (ed. 2022), *Carteggio 1794-1805*, edizione integrale, a cura di M. Pirro e L. Zenobi, Istituto Italiano di Studi Germanici, Macerata, Quodlibet.
- Martin, Carol (2013), *Theatre of the Real*, Basingstoke-New York, Palgrave Macmillan.
- Mauceri, Maria Cristina, Niccolai, Marta (2016), *Nuovo Scenario Italiano. Stranieri e italiani nel teatro contemporaneo*, Roma, Ensemble.
- Meldolesi, Claudio, Guccini, Gerardo (2004), "L'arcipelago della 'Nuova Performance Epica'", *Prove di drammaturgia*, 1: 3-4.
- Moralli, Melissa, Musarò, Pierluigi, Paltrinieri, Roberta, Parmiggiani, Paola (2019), "Atlas of Transitions. Arti performative e negoziazione della diversità", *Mondi Migranti*, 2: 101-25.
- Minciullo, Valeria (2022), "Teatro e nuove tecnologie: Una fuga in Egitto. Rotta virtuale per l'esilio", *Theatron Webzine*, [31 marzo 2023] <https://webzine.theatronduepuntozero.it/teatro-e-nuove-tecnologie-una-fuga-in-egitto-rotta-virtuale-per-lesilio/>.
- Monteverdi, Annamaria (2021), "Tra realtà virtuale e performance, per un teatro totale", *Digital performance*, [31 marzo 2023] <https://www.annamonteverdi.it/digital/tra-realta-virtuale-e-performan-ce-per-un-teatro-totaledal-10-dicembre-una-fuga-in-egitto-allo-stabile-di-catania/>.
- Musarò, Pierluigi, Moralli, Melissa (2018), "A scena aperta. Il teatro come esperienza collettiva per ripensare le comunità", *Sociologia della Comunicazione*, 56: 82-102.
- Pisanelli, Flavio (2014), "Tra Storia e Mito: L'ossimoro Siciliano Secondo Gesualdo Bufalino", *Revista de Italianística*, XXVII: 56-69.

- Ponte Di Pino, Oliviero (2010), "Introduzione", in Biacchiesi, Daniele, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente.
- Porcheddu, Andrea (2018), "L'attimo prima del naufragio. Lampedusa, gli sbarchi, la morte. 'L'abisso' esplora l'indicibile, colloquio con Davide Enia", *L'Espresso*, 45, LXIV: 80.
- Quinz, Emanuele (2015), *Il cerchio invisibile. Ambienti, sistemi, dispositivi*, Milano, Mimesis Edizioni.
- Rancière, Jacques (ed. 2008), *Lo spettatore emancipato*, Roma, DeriveApprodi, 2018
- Rossini, Ilaria (2019), "Esodo di Emma Dante. Scardinare Edipo", *Teatro e critica*, [31 marzo 2023] <https://www.teatroecritica.net/2019/09/esodo-di-emma-dante-scardinare-edipo/>.
- Saldaña, Johnny (2005), *Ethnodrama: An Anthology of Reality Theatre*, Lanham, Rowman Altamira.
- Saldaña, Johnny (2011), *Ethnotheatre. Research from Page to Stage*, London-New York, Routledge.
- Soriani, Simone (2020), "La lingua del corpo. Il teatro di Davide Enia", *Zibaldone. Estudios italianos*, 8/1-2: 154-171, [31 marzo 2023] <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/18511>.

Simona Scattina è RTD-B presso il Dipartimento di Scienze Umanistiche dell'Università di Catania. Le sue ricerche si sono concentrate sulla drammaturgia del Novecento e sulla drammaturgia siciliana contemporanea secondo prospettive di ricerca che tengono conto delle acquisizioni della visual culture e dei performing studies. Particolare attenzione ha poi riservato alle pratiche di archiviazione della memoria teatrale. Oltre a saggi per riviste di settore e in volume ha pubblicato diverse monografie, tra le più recenti: *Storie dipinte. I cartelli della Marionettistica fratelli Napoli* (Algra, 2017), «*Non tutti vissero felici e contenti*». *Emma Dante tra fiaba e teatro* (Titivillus, 2019), *Titina De Filippo. L'artefice magica* (Cue Press, 2020). Per Bonanno dirige le collane «Oltre il giardino» e «Tascabili – Teatro», per quest'ultima ha curato i volumi: *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile* (2020) e *Parole per corpi di donne* (2023). È membro del Comitato editoriale della rivista di Fascia A «Arabeschi». | Simona Scattina is RTD-B at the Department of Humanities, University of Catania. Her research has focused on twentieth-century and contemporary Sicilian dramaturgy according to research perspectives that take into account the acquisitions of visual culture and performing studies. Particular attention has then been paid to the practices of archiving theatrical memory. In addition to essays for journals and in volumes, she has published several monographs, the most recent of which include: *Storie dipinte. I cartelli della Marionettistica fratelli Napoli* (Algra, 2017), «*Non tutti vissero felici e contenti*». *Emma Dante tra fiaba e teatro* (Titivillus, 2019), *Titina De Filippo. L'artefice magica* (Cue Press, 2020). For Bonanno she directs the series «Oltre il giardino» and «Tascabili – Teatro». For the latter she edited the volumes *Ballata per San Berillo e altri esercizi di prosa danzabile* (2020) and *Parole per corpi di donne* (2023). She is a member of the editorial board of the journal «Arabeschi».