

LIDIA DE MICHELIS

Lampedusa tra necropolitica e immaginario mitico di trasformazione

*Mi piace pensare a questo punto che Lampedusa sia apparsa a noi
per farci rivedere il passaggio, ancora non concluso, dell'uomo
delle origini. O meglio ci abbia rimesso in cammino. In viaggio.
Nell'insidia della tempesta. Nell'incontro con l'altro. A nudo.*
Lina Prosa¹

1. Introduzione

Esplorare il terreno concettuale e metaforico del *limes* attraverso la lente analitica del Mediterraneo «come area di transito e di sospensione, in attesa d'un approdo nell'altrove» suggerita dall'appello alla pubblicazione, potrebbe apparire una scelta di minima resistenza, una rotta poco avventurosa, sempre in vista dei porti sicuri offerti da un'ormai ricchissima letteratura critica poliprospectica e interdisciplinare. Sin dagli inizi della storia documentata dei suoi popoli, l'immaginario e la concettualizzazione di questo “mare di mezzo” tra Europa, Asia e Africa hanno tratto nutrimento e ispirazione da un contesto ineludibile di attraversamenti e scambi, scontri e relazioni, influenze e chiusure reciproche. Sono proprio tali sovrapposizioni, ribaltamenti e concrezioni di significati, assetti, pratiche, appropriazioni (letterali e figurate), lotte egemoniche per il controllo dell'organizzazione politica e territoriale e della mitizzazione narrativa del Mediterraneo a mantenere viva la possibilità di ricerca-

1 Lina Prosa, *Lampedusa e l'uomo di Neanderthal*, «In/Trasformazione. Rivista di Storia delle Idee», 2016, vol. 5, n. 1, p. 182.

re percorsi di lettura individuali nella sua inesauribile polisemia ed instabilità semantica.

Questo saggio intende contribuire alla conversazione qui avviata proponendo una lettura di alcune opere teatrali collegate dal filo rosso del mare e del naufragio. Esse contrappongono al discorso del “mare-cimitero” una rivendicazione del Mediterraneo come spazio d’incontro e snodo di movimenti e di culture, in linea di continuità con le dimensioni dell’“unità nella differenza” e della *connectivity* declinate, con sguardo diacronico e multiscalaro, dai più influenti storici della regione a partire da Fernand Braudel.² L’analisi si incentrerà in particolare su *Lampedusa Beach* (2003-2013) della drammaturga e regista siciliana Lina Prosa, accogliendo anche alcuni spunti da *Rumore di acque* (2010) di Marco Martinelli (cofondatore del ravennate Teatro delle Albe), e da *Lampedusa* (2015), del drammaturgo britannico Anders Lustgarten.³ Oltre a una comune agenda di coscientizzazione, queste opere condividono una visione globale della mobilità e della migrazione intese come diritti umani fondamentali, presenti sin dalle origini delle comunità umane.

La decisione di imbarcarmi in queste pagine lungo una rotta mediterranea ha origine non solo dalle sfide e dall’intenso dibattito intellettuale che caratterizzano da più di settant’anni la riflessione storiografica e il continuo, affascinante sforzo di sistematizzazione da un lato, e di sovvertimento dall’altro, dello spazio semantico, geo-politico, istituzionale e discorsivo di questo mare conteso. Nella congiuntura contemporanea, esso si offre come scenario liquido in continua tensione tra miti d’origine di un’omogeneità culturale europea rassicurante e nostalgica e l’implementazione di pratiche neocoloniali globalizzate che si mascherano dietro immaginari di crisi. In ottica culturalista, e attento alle molteplici linee di forza che disegnano il contesto dell’attuale “crisi di rappresentazione” del Mediterraneo, il saggio risponde anche alla volontà di contrastare

2 Oltre al *magnum opus* di Fernand Braudel, *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l’époque de Philippe II*, Paris, Armand Colin, 1949, cfr. Peregrine Horden, Nicholas Purcell, *The Corrupting Sea. A Study of Mediterranean History*, Oxford, Blackwell, 2000; Cyprian Broodbank, *The Making of the Middle Sea: A History of the Mediterranean from the Beginning to the Emergence of the Classical World*, London, Thames & Hudson, 2013; David Abulafia, *The Great Sea. A Human History of the Mediterranean*, New York, Oxford University Press, 2011.

3 Lina Prosa, *Trilogia del Naufragio. Lampedusa Beach, Lampedusa Way, Lampedusa Snow*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2013; Marco Martinelli, *Rumore di acque*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2010; Anders Lustgarten, *Lampedusa*, London, Bloomsbury, 2015.

quelle narrazioni politiche e mediatiche dell'oggi che enfatizzano la relazionalità del Mediterraneo come privilegio e retaggio esclusivo di alcuni, e tendono a trasformarne il mito di crocevia espansivo di contatti e ibridazioni in confine mobile, dispositivo necropolitico⁴ e condizionale di silenziamento e di subordinazione, teorizzato in chiave di "inclusione differenziale" da Sandro Mezzadra e Brett Neilson.⁵

In questa cornice s'inscrive la strage di persone, storie, bisogni e desideri in movimento che ha sostanziato le narrazioni *mainstream* di una contemporaneità mediterranea in crisi tramite l'istituzionalizzazione in termini di senso comune dell'idea che certe vite –razzializzate, precarizzate, di scarto– siano indegne di essere piante, «ungrievable». ⁶ Unirsi alla conversazione proposta da «Storia delle Donne», che vuole riaprire il "mare di mezzo", anzi, mostrare come esso non sia mai stato veramente chiuso e rimettere la sua comunità di lettori in viaggio alla ricerca dell'altrove, significa anche accogliere l'invito degli studi culturali a scoprire e raccontare quelle «storie migliori» in cui Lawrence Grossberg identifica lo strumento più efficace per agire strategie trasformative e coadiuvare l'affermarsi di immaginari ove «molti mondi possano coesistere». ⁷

Una rassegna della densa storiografia della regione e del costruito denominato Mediterraneo a partire dalla metà del Novecento, per quanto sommaria, porterebbe la mia riflessione fuori strada. Questo saggio, infatti, ha per oggetto rappresentazioni teatrali che, nell'interrogare lo "spettacolo"⁸ della migrazione e popolarlo di persone vere con le loro storie, si pongono quali atti di *storytelling* rivolti non solo alla denuncia, ma anche a sostituire l'onda emotiva sollevata dalle statistiche dei morti con una poetica dell'ascolto generatrice di ospitalità. Se si concorda con David Herd, co-ispisatore del progetto *Refugee Tales*, che l'essere ascoltati rappresenta una forma di arrivo, il

4 Riguardo al concetto di necropolitica, teorizzato dal filosofo e intellettuale pubblico Achille Mbembe, cfr. il suo *Necropolitics*, «Public culture», 2003, vol. 15, n.1, pp. 11-40.

5 Sandro Mezzadra, Brett Neilson, *Border as Method. Or, the Multiplication of Labor*, Durham, Duke University Press, 2013.

6 Judith Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, London, Verso, 2009, p. 74.

7 Lawrence Grossberg, *Cultural Studies in the Future Tense*, Durham, Duke University Press, 2010, p. 246.

8 Cfr. Nicholas De Genova, *Spectacles of Migrant "Illegality": The Scene of Exclusion, the Obscene of Inclusion*, «Ethnic and Racial Studies», 2013, vol. 36, n. 7, pp. 1180-1198.

nesso tra racconto e movimento si mostra allora in tutta evidenza, in un rapporto di facilitazione e attivazione reciproca.⁹

Si ritiene opportuno, tuttavia, sottolineare l'importanza per la mia riflessione e per una lettura critica militante dello spazio mediterraneo, di alcuni approcci teorici e metodologici che affrontano questo canone storiografico perlopiù europeo, angloamericano e bianco contrapponendovi modelli euristici fortemente policentrici e alternativi. Si rimanda, in particolare, alle attività del gruppo di ricerca S/Murare il Mediterraneo formatosi all'Università di Bari intorno a Paola Zaccaria, e alla teorizzazione del "mare di mezzo" di Iain Chambers quale paradigma di *interrupted modernity* e archivio liquido delle molte storie e culture che lo hanno attraversato. Ulteriori arricchimenti vengono dalla prospettiva critica e etnografica del *Black Mediterranean* che rielabora l'approccio analitico del *Black Atlantic* di Paul Gilroy. Denunciando le logiche neocoloniali e necropolitiche che legittimano la discriminazione di specifici gruppi umani e ne aumentano l'esposizione al rischio di morte, questi studi fanno emergere la pluralità e ricchezza culturale, la memoria silenziata e le dinamiche di resistenza e innovazione letteralmente incarnate nei corpi disobbedienti dei migranti di oggi e aprono una piattaforma controdiscorsiva particolarmente adatta a reinscrivere il Mediterraneo entro strategie globali di attivismo e resistenza.¹⁰

2. Lampedusa: una zattera in scena nel Mediterraneo

Muovendo da queste coordinate, si procederà all'analisi delle

9 David Herd, *Calling for an End to Indefinite Detention. The Spatial Politics of Refugee Tales*, «From the European South», 2019, n. 5, p. 24.

10 Cfr. Paola Zaccaria, *Gli archivi incarnati del TransMediterrAtlantico*, «From The European South», 2016, n. 1, pp. 239-249 <https://fesjournal.eu/numeri/archivi-del-futuro-il-postcoloniale-litalia-e-il-tempo-a-venire/#gli-archivi-incarnati-del-transmediterratlantico_373> (01/2023); Filippo Silvestri, Luigi Cazzato (a cura di), *S/Murare il Mediterraneo /Un/Walling the Mediterranean. Pensieri critici e attivismo al tempo delle migrazioni*, Lecce/Cantù, Pensa MultiMedia Editore, 2016; Iain Chambers, *Mediterranean Crossings. The Politics of an Interrupted Modernity*, Durham, Duke University Press, 2008; The Black Mediterranean Collective (eds), *The Black Mediterranean. Bodies, Borders and Citizenship*, Cham, Palgrave Macmillan, 2021; Gabriele Proglgio, *Lampedusa, confine d'Europa. Memorieorali del Mediterraneoero*, «Studi culturali», 2020, n. 2, pp. 159-183; Alessandra Di Maio, *The Black Mediterranean: A View from Sicily*, «Transition», 2021, n. 132, pp. 34-53; Claudia Gualtieri, *Cultures in Movement Across the Postcolonial Middle Sea*, in Eadem (ed.), *Migration and the Contemporary Mediterranean. Shifting-Cultures in Twenty-First Century Italy and Beyond*, Oxford-NewYork, Peter Lang, 2018, pp. 5-36.

opere, con sguardo influenzato anche dalla teoria postcoloniale, dagli studi sul confine e sulle migrazioni. La prima in ordine di data è *Lampedusa Beach*. Scritta in forma di monologo poetico nel 2003 e messa in scena per la prima volta dalla Comédie Française nel 2012 a Parigi nella traduzione di Jean-Paul Manganaro, costituisce la prima tappa della *Trilogia del naufragio*, pubblicata nella sua interezza nel 2013. Quest'ultima consta anche di un secondo monologo, *Lampedusa Snow*, per concludersi con il dialogo drammatico *Lampedusa Way*, che hanno debuttato anch'essi a Parigi, nel gennaio 2014, in una rappresentazione integrale della *Trilogia*.¹¹ Le prime due opere inscenano rispettivamente l'esperienza di Shauba –una giovane donna Africana (l'indeterminatezza e la maiuscola sono volute) che racconta sincronicamente il suo annegare davanti alla costa di Lampedusa–, e quella di suo fratello Mohamed. Sopravvissuto alla traversata mediterranea, il giovane morirà congelato nel tentativo di superare a piedi un passo alpino, sfidando l'invisibilità e la reclusione impostegli dalle autorità immigratorie italiane che lo avevano trasferito in un centro isolato delle Alpi Orobie a 1.800 metri di altitudine assieme a un altro centinaio di uomini fermati a Lampedusa e provenienti da diversi paesi dell'Africa subsahariana (la storia si ispira a un fatto vero, diffuso dalla stampa nazionale e poi riecheggiato in altre parti d'Europa). L'ultimo testo, elegia per i tanti morti insepolti e insieme testimonianza straniata dell'eterotopia lampedusana, dà voce a Mahama, zia di Shauba, e a Saif, zio di Mohamed, figure guida e facilitatori del viaggio migratorio in Europa evocati dai protagonisti delle opere precedenti. Sbarcati legalmente sull'isola in cerca dei loro cari, essi compiono un «naufragio orizzontale, di qua-di là»¹² entro l'ambiente paralizzante e ostile della burocrazia immigratoria, finché, scaduti i loro permessi, scelgono di esercitare la propria autonomia divenendo clandestini e continuando la ricerca nella zona grigia dell'invisibilità.

Anche se, per diversità di approccio e di modulazione, e per la più tarda collocazione temporale, non è compresa in questo studio, è necessario almeno menzionare un'altra opera di Prosa incentrata sul naufragio: *Ritratto di naufrago numero zero/Appendice alla "Trilogia del*

11 Per una rassegna dettagliata delle diverse fasi della scrittura e messa in scena della *Trilogia* e delle sue traduzioni e rappresentazioni in diverse lingue, cfr. la *Nota biografica* a cura di Anna Barbera, in Lina Prosa, *Pagina zero. Ritratto di naufrago numero zero. Formula 1. Il buio sulle radici. Gorki del Friuli. Utisse Artico*, Spoleto, Editoria & Spettacolo, 2020, pp. 203-211.

12 Lina Prosa, *Introduzione*, a Ead., *Trilogia del Naufrago*, p. 11.

Naufragio”, composto nel 2016 e rappresentato nel medesimo anno a Taormina. Il testo, complementare ai precedenti, mostra l’angoscia di Desirée, una donna abbandonata che, dinanzi al cadavere di un migrante deposto ai suoi piedi dal mare in tempesta, ne fa propri l’angoscia e il lutto. Sconvolta dal pensiero che la barca affondata possa essere la stessa in cui si è consumato il suo tradimento, e che l’amante, Diego, possa averla venduta agli scafisti libici, la protagonista, con una scelta etica di responsabilità personale, si fa portare da un pescatore in mare aperto per cercare la verità sul luogo del naufragio. Alla fine del 2019 l’opera –che complica ulteriormente la riflessione di Prosa sulla migrazione, sulla chiusura letale del Mediterraneo e sul significato stesso dello spaesamento umano dinanzi alla mancanza di riferimenti e ai problemi dell’oggi–, è divenuta il fulcro di un progetto intitolato *La mer dans la gorge*. Diretto da Philippe Sireuil, dalla stessa Prosa e Simone Audemars, comprendeva anche *Lampedusa Beach* e *Lampedusa Snow*. «Con *Naufrago numero zero*», recita il *Dossier de Presse*, «il naufragio ormai è dentro di noi, scivola nelle pieghe della nostra intimità».¹³

L’analisi si sposta, quindi, su *Rumore di acque*, «secondo movimento del trittico *Ravenna-Mazara*. Ideata da Marco Martinelli, Ermanna Montanari e Alessandro Renda»,¹⁴ animatori del Teatro delle Albe di Ravenna, l’opera debutta nel 2010 al Ravenna-Festival, ed è pubblicata nello stesso anno da Editoria & Spettacolo. Nato da una lunga interazione con la comunità di Mazara del Vallo, il lavoro fa seguito a una prima parte –una riscrittura dei *Segugi* di Sofocle intitolata *Cercatori di tracce*– messa in scena prima nella cittadina siciliana e poi a Ravenna nel quadro di un progetto inclusivo realizzato con una sessantina di adolescenti tunisini e siciliani.

Anch’esso in forma di monologo, *Rumore di acque* si affida alla voce roca e diabolica di un generale-burattino dall’uniforme piena di medaglie e con gli occhiali da sole nonostante il buio della scena. A metà strada tra l’immagine impazzita del Dottor Stranamore di Stanley Kubrick e le figure dissacranti di Enrico Baj, con in più una dichiarata allusione parodica a Gheddafi, egli è l’unico abitante di «un’isola ribollente e vulcanica [...] uno scoglio infuocato nel

13 *Dossier de presse*. “*La mer dans la gorge*”. *Théâtre de la Vie*, Bruxelles, 2021, p. 6; traduzione mia. <https://theatre-martyrs.be/wp-content/uploads/2021/09/DP_LA_MER-DANS-LA-GORGE.pdf> (02/23). Questo trittico ha debuttato a Bruxelles dopo la pausa imposta dalla pandemia nell’ottobre 2021.

14 Martinelli, *Ringraziamenti*, in Id., *Rumore di acque*, p. 65. Si rimanda a questo testo per altre note e informazioni circa l’origine e le intenzioni dell’opera.

Mediterraneo che però non è segnato su nessuna carta». Lì, scrive Martinelli, il «generale-presidente» attua una singolare politica degli accoglimenti: «accoglie sulla sua isola-zattera gli spiriti dei morti. È l'isola dei trapassati, di quelli che hanno rischiato la traversata e non ce l'hanno fatta».¹⁵ Il suo incarico, di cui riferisce al “Ministro dell’Inferno”, è contare i corpi, spesso irricognoscibili per lo scempio dei pesci e degli elementi, contrassegnati da numeri anch’essi illeggibili che l’ufficiale si sforza di ricostruire, immaginando delle storie per alcuni di loro. Attraverso la vile obbedienza al potere e il rifiuto di qualsiasi rigurgito etico o senso di responsabilità, il generale, nell’analisi postcoloniale di Claudia Gualtieri, consente di svelare gli ingranaggi cui si affida oggi l’egemonia neoliberista in termini riveduti e aggiornati di «meccanismo dell’impero».¹⁶ La riduzione a numero dell’individualità e dell’umanità delle vittime sancisce il silenzio del sistema riguardo alle responsabilità delle stragi nel Mediterraneo, che il Generale, con un moto geniale di assoluzione collettiva, finisce con l’attribuire solo ai pesci:

certo che i pesci son delinquenti / [...] / Maledetti squali / maledetti pescecani / maledetti tonni / e triglie / e leviatani [...]. / chi vi credete? / I becchini ufficiali? / I becchini dell’impero? / Chi vi ha autorizzato? / E prima fatemeli contare, no?¹⁷

Al tempo stesso, come si legge sulla pagina web dello spettacolo nel sito del Teatro delle Albe, quel «generale monologante» svolge nei confronti degli spettatori un ruolo di «“medium”»:

è attraversato da un popolo di voci e di volti che lo assediano, il popolo degli annegati, quello che neanche la sua indole burocratica riesce a ridurre a mera statistica. Sono gli scomparsi che si rendono presenti attraverso di lui: lui malgrado. Il generale è solo sulla sua isola sperduta nel Mediterraneo, ma è attorniato dai morti che non lo lasciano in pace, che lo tormentano, che gridano per essere “ricordati” non solo come numeri.¹⁸

15 Marco Martinelli, *La tragedia è dimenticare*, «Prove di drammaturgia. Rivista di inchieste teatrali», 17, 2011, n. 2, p. 13.

16 Claudia Gualtieri, *Bodies in Transit. The Imperial Mechanism of Biopolitics*, «Le Simplegadi», 2014, n. 12, p. 119, <<https://le-simplegadi.it/article/view/1362/0>> (12/2022). *Rumore di acque* condivide con le altre opere qui esaminate interrogazioni critiche del nesso capitalismo/neoliberismo e della figura del “Capitalista”.

17 Martinelli, *Rumore di acque*, p. 43 e p. 45.

18 <<http://www.teatrodellealbe.com/ita/spettacolo.php?id=65>> (03/2023). Sulla medesima pagina si leggono un’esauriente bibliografia delle molte traduzioni

Infine, il terzo testo che si vuole proporre all'attenzione è *Lampedusa* di Anders Lustgarten.¹⁹ Pubblicata da Bloomsbury nel 2015, ha debuttato al Soho Theatre di Londra l'8 aprile 2014, riscuotendo subito enorme successo e l'onore delle cronache. L'opera, infatti, è l'unica tra quelle qui considerate a ispirarsi esplicitamente al naufragio del 3 ottobre 2013 in cui perirono 368 persone, sebbene anche le altre si sostanzino della narrativa e dei racconti orali, raccolti anche di prima mano, originati dalla lunga storia di naufragi della regione, a partire da quello avvenuto al largo di Portopalo il 26 dicembre 1996 e a lungo ufficialmente negato.²⁰ Il suo debutto si inserisce in un clima mediatico europeo ancora molto sensibile ai temi dell'immigrazione e dei naufragi, come testimonia anche l'entusiastica accoglienza che lo spettacolo ottiene in Germania nel 2016 (lo stesso anno, non a caso, della vittoria alla Berlinale di *Fuocoammare* di Gianfranco Rosi). Il debutto italiano, nella traduzione di Elena Battista (non pubblicata) avviene il 21 luglio 2017 in occasione del Mittelfest Cividale del Friuli, per la regia di Gianpiero Borgia.

Lampedusa si regge sull'intreccio di due monologhi distinti, sempre più convergenti con il procedere della trama. Sulla scena si alternano Stefano e Denise. Il primo è un pescatore lampedusano che l'inquinamento e lo sfruttamento marino, oltre alla frequente pesca di cadaveri di migranti impigliati nelle reti, hanno costretto ad accettare «the jobs that no-one wants»²¹ –raccogliere i corpi alla deriva delle vittime dei naufragi– e facendosi così complice dell'agenda di securizzazione e “purificazione” dell'isola. La seconda è una studentessa anglo-cinese di Leeds (nella trasposizione italiana un'italo-marocchina) con un lavoro precario da esattrice nei confronti di inquilini morosi.

L'*incipit* dell'opera è particolarmente interessante ai fini della tematizzazione del Mediterraneo: «This is where the world began. This was Caesar's highway. Hannibal's road to glory. These were the trading routes of the Phoenicians and the Carthaginians, the Ottomans and the Byzantines. [...] The Mediterranean gave birth to the

dell'opera, in diverse lingue, e una sintesi delle principali rappresentazioni all'estero.

¹⁹ Lustgarten, figlio di accademici americani di ascendenza ungherese, si è distinto per l'attivismo politico di lunga data al fianco di vari movimenti di protesta globali. È considerato una delle voci politicamente più impegnate e originali della scena artistica radicale londinese e del teatro politico britannico.

²⁰ Cfr. Giovanni Maria Bellu, *Il cimitero in fondo al mare. Prova del naufragio fantasma*, «da Repubblica», 15 giugno 2001. <<https://www.repubblica.it/online/cronaca/palo/trovati/trovati.html>>(02/2023).

²¹ Lustgarten, *Lampedusa*, p. 7.

world». ²² Visibilmente incongruo in bocca a un pescatore, questo esordio sembra occupare a pieno titolo il terreno di quella «contented multicultural utopia» ²³ di cui si tratterà più ampiamente in seguito, e avvalorare una visione del “mare di mezzo” come “culla del mondo” e spazio di attraversamenti. Allo stesso tempo, l’evocazione primaria di Cesare proietta sulla scena l’ombra lunga dell’impero e delle sue politiche egemoniche, mentre l’esordio di Stefano bruscamente cede il passo, da un lato, alla nostalgia di un’Italia imperiale che sussiste ormai solo come narrazione retorica e fallace; dall’altro a quell’apatia e disillusione di cui spesso si nutrono i pregiudizi contro i migranti: «And do the migrants not understand Europe is fucked? And Italy is double-fucked? And the south of Italy is triple-fucked?». ²⁴ Esposti allo sfruttamento economico e alle conseguenze delle politiche di austerità imposte dall’*ethos* neoliberalista europeo e globale, i due protagonisti si presentano, all’inizio, su posizioni quasi razziste e di chiusura, in sintonia con i discorsi dei rispettivi governi in chiave di criminalizzazione dei migranti (e dei debitori). L’amicizia contratta rispettivamente con un meccanico maliano, Modibo, e con Carolina, una madre *single* portoghese insolvente –entrambi emblemi di generosità e resilienza– assieme all’orrore di cui ogni giorno sono testimoni, portano sia Salvatore, sia Denise, ad aprirsi a un cammino di coscientizzazione e ad azioni ispirate da empatia, e attivatrici di speranza. Particolarmente significativa per il discorso sul Mediterraneo, è una terribile scena di naufragio che vede Stefano uscire di notte nel mare in tempesta nella speranza di soccorrere la moglie di Modibo, Aminata, a bordo di un’imbarcazione in procinto di affondare. L’assunzione di responsabilità personale nei confronti di vite vere libera Stefano dall’effetto traumatico di alcune perturbanti descrizioni di cadaveri che, filtrate attraverso il suo crescente smarrimento e senso di empatia, hanno il chiaro obiettivo di coinvolgere il pubblico in un cammino di riscatto emotivo e civile (individuale, ma percorso assieme ad altri). Allo stesso tempo, queste immagini incarnate di come sia il toccare i corpi degli annegati, e la raffigurazione degli incubi «gotici» ²⁵ di Stefano, popolati di

²² *Ibidem*, p. 3.

²³ elNahrain Al-Mousawi, *The Two-Edged Sea. Heterotopias of Contemporary Mediterranean Migrant Literature*, Piscataway [NJ], Gorgias Press, 2021, p. 15.

²⁴ Lustgarten, *Lampedusa*, p. 9.

²⁵ Sul tema del «Gothic Mediterranean» nelle scritture della migrazione, cfr. Laura Sarnelli, *The Gothic Mediterranean. Haunting Migrations and Critical Melancholia*, «Journal of Mediterranean studies», 2015, vol. 24, n. 2, pp. 147-165.

spettri evocativi della letteratura contemporanea di lingua inglese incentrata sui temi del *Middle Passage* e della schiavitù, contrastano l'invisibilizzazione dei morti e l'obliterazione della loro umanità di stranieri non voluti, mentre mettono contemporaneamente in piena luce la crimonosità e l'orrore celati dietro i modelli necropolitici della "fortezza Europa".

Alla luce di quanto precede, la sostanziale convergenza, nella complementarità, di questo corpus di drammaturgia mediterranea appare evidente. Collegate dal filo rosso del mare e del suo attraversamento, queste opere pongono al centro della loro drammaturgia di impegno civile e poetico i temi dello "spettacolo del naufragio",²⁶ nella sua duplice declinazione quale intreccio di morte o di salvataggi umanitari, e di Lampedusa come "messa in scena del confine".²⁷ Servendosi dell'evento drammatico del naufragio per invocare una restituzione utopica del Mediterraneo alla dimensione di crocevia di corpi e storie in movimento, di spazio transitivo e non più di mare chiuso, le opere qui analizzate intersecano anche un'altra interpretazione del *limes* proposta da questo fascicolo, l'idea dell'«isola di Lampedusa come zattera gettata nel Mediterraneo». Questa metafora ricorrente, resa poi famosa dall'allora sindaca dell'isola Giusi Nicolini nel corso di un intervento a Strasburgo al Consiglio d'Europa nel marzo 2015, implica anch'essa, come il mare su cui galleggia l'isola-zattera di Lampedusa, un immaginario ambivalente, perfetta icona di spazio liminale, sospeso tra la promessa di un arrivo e l'imminenza dell'affondare. Al medesimo tempo, è anche il luogo in cui –dopo il naufragio del 3 ottobre 2013 che inaugurerà la diffusione mediatica globale della trasformazione di Lampedusa in palcoscenico elettivo per la spettacolarizzazione di un'emergenza migratoria nel Mediterraneo–, la sindaca si augura in aperta sfida alle politiche nazionali «che queste persone riescano ad approdare sulle nostre coste, che arrivino vivi». ²⁸ Mentre, al contempo, garantisce la sacralità dell'accoglienza anche ai cadaveri spiaggiati o ripescati dei migranti e reclama, con un gesto evocativo

26 Cfr. Lidia De Michelis, *The Border Spectacle and the Dramaturgy of Hope in Anders Lustgarten's "Lampedusa"*, in Cecile Sandten, Claudia Gualtieri et al. (eds), *Crisis, Risks and New Regionalisms in Europe. Emergency Diasporas and Borderlands*, Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2017, pp. 219-235; Evelyne Ritaine, *Lampedusa, 3 ottobre 2013. Letture politiche della morte*, «In/Trasformazione. Rivista di storia delle idee», 2016, vol. 5, n. 2, pp. 101-112. <<http://www.intrasformazione.com/index.php/intrasformazione/article/view/222/pdf>> (01/2023).

27 Cfr. Paolo Cuttitta, *Lo spettacolo del confine. Lampedusa tra produzione e messa in scena della frontiera*, Milano, Mimesis, 2012.

28 Ritaine, *Lampedusa*, p. 109.

delle ragioni di Antigone: «se questi morti sono soltanto nostri, allora io voglio ricevere i telegrammi di condoglianze dopo ogni annegato che mi viene consegnato. Come se avesse la pelle bianca, come se fosse un figlio nostro annegato durante una vacanza». ²⁹ Nelle parole di Nicolini sembra precipitare quella condizione eterotopica che vede convivere sulle spiagge dell'isola lo spazio dei turisti e quello dei cadaveri nel segno di «conflicting and incompatible ontologies of living and dying». ³⁰ È un'eterotopia colta e messa in scena da tutti e tre i testi in esame, che giustappongono discorsi di annegati e di crociere (*Lampedusa Beach* e *Rumore di Acque*) o ricordano come la spiaggia dei Conigli nel 2012 fosse risultata prima nella classifica di TripAdvisor delle spiagge più belle del mondo (*Lampedusa*).

L'idea di zattera evoca inoltre potenti tropi figurativi quali *Le radeau de la Méduse* di Théodore Géricault, che allude a una storia senza lieto fine, e le sue sempre più frequenti rimediazioni in un contesto di migrazioni contemporanee: si pensi, per citarne solo alcune, alle variazioni sul tema ad opera di Banksy, la cui *Raft of the Medusa* – ora sovradipinta – a Calais includeva anche una grossa nave che sfilava via incurante sullo sfondo, oppure all'omonima installazione di Alexis Peskine realizzata nel 2016 per la dodicesima Biennale of Contemporary African Art a Dakar. Ancor più paradigmatica è l'eco-scultura *The Raft of Lampedusa* di Jason deCaires Taylor, ancorata sul fondale del Museo Atlántico al largo di Lanzarote e raffigurante un odierno gommone inabissato, con il suo tragico carico umano restituito a una vita planetaria attraverso il lavorio delle creature marine e delle correnti. ³¹

Il pensiero critico postcoloniale e decoloniale e i *border studies* hanno posto grande enfasi sulla crescente frontierizzazione del Mediterraneo, sulla moltiplicazione e sul rafforzamento di confini materiali, discorsivi, virtuali, securitari che determinano un ambiente ostile sempre più oppressivo, anche se spesso opacizzato da pratiche complementari di decentramento e di esternalizzazione, oppure reso ipervisibile tramite l'accensione intermittente di riflettori selettivi, al servizio di puntuali agende. Ciò nondimeno, l'arena concettuale ed emotiva

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Joseph Pugliese, *Crisis Heterotopias and Border Zones of The Dead*, «Continuum», 2009, vol. 23, n. 5, p. 674.

³¹ Sull'iconografia di Lampedusa come zattera, cfr. Giorgio Bacci, *Arti migranti. Uno sguardo attuale a partire dal tema della barca*, «Studi di Memofonte», 2020, n. 24, pp. 245-284. Cfr. anche: Simona Bertacco, Nicoletta Vallorani, *The Relocation of Culture. Translations, Migrations, Borders*, New York-London-Dublin, Bloomsbury, 2021.

del “mare di mezzo” quale spazio di collegamento, transiti, incroci di persone e di saperi, nonché scena di miti di origine, resta modello retorico e punto di tensione ideale, se pure agonistica, trasversali all’immaginario stesso del Mediterraneo. E ciò anche se molti studiosi mettono in guardia da una sua «romanticizzazione» eccessiva e acritica in termini generici di convivialità e ibridazione, con il rischio di offuscarne la storia che ancora perdura di violenza e colonizzazione.

A loro volta, gli studiosi della sponda sud del Mediterraneo o di area mediorientale sono comprensibilmente impegnati a denunciare la fallacia delle raffigurazioni del Mediterraneo quale «homogeneous space of utopia»,³² «contented multicultural utopia»,³³ o «cradle of civilization and birthplace of philosophy and democracy»,³⁴ su cui poggia il primato gerarchico della modernità europea. elNahrain Al-Mousawi, ad esempio, rivendica pari dignità per le culture e gli immaginari meridionali del Mediterraneo in una monografia che analizza scritture migranti di Marocco, Egitto e dell’area sub-sahariana. L’opera esplora l’ineludibile compresenza, nelle narrazioni europee, del Mediterraneo quale zona conviviale di cosmopolitismo e *métissage* e della sua attuale risignificazione in termini di clandestinità e rischiose contaminazioni. Entrambi i discorsi rappresentano gli estremi di un «utopic continuum» volto a garantire la gestione dello spazio mediterraneo attraverso l’alterna evocazione di un passato genuinamente cosmopolita e di immaginari di contenimento. In contrapposizione a questo discorso, il migrante afferma la propria visione del Mediterraneo inscenando letteralmente, attraverso la verità del suo corpo in movimento, la compresenza dissonante di un’«utopia seduttiva» e di un’altra «abietta».³⁵

Emerge chiaramente l’immaginario «bifronte» del Mediterraneo, con il suo duplice potenziale di *limen* e *limes*, distopia di una convivialità condizionale spesso manipolata in chiave di governa mentalità e di esclusione, o distesa aperta di relazionalità umane e spazio-temporali, archivio di memorie storicizzate o mitiche in grado di sottrarsi alle narrazioni fallaci e rassicuranti della nostalgia e di contribuire, invece, a quella che Talbayev chiama una «reutopianization of disoriented history».³⁶

32 Al-Mousawi, *The Two-Edged Sea*, p. 4.

33 *Ibidem*, p. 15.

34 *Ibidem*, p. 16.

35 *Ibidem*, p. 44.

36 Edwige Tamalet Talbayev, *Afterword*, in Yasser elhariry, Edwige Tamalet Talbayev (eds), *Critically Mediterranean. Temporalities, Aesthetics, and Deployments of a Sea in Crisis*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018, p. 269.

3. *L'isola, il teatro e il corpo come spazi dell'utopia*

L'utopia come tensione poetica e politica verso una realtà "possibile" e il ricongiungimento con l'altrove è senza dubbio un denominatore comune delle opere qui analizzate, anche se ciascuna di esse persegue l'obiettivo di "smurare" il Mediterraneo in differente maniera. A livello letterale e di trama, in *Rumore di acque* il Mediterraneo è spazio aperto solo per crocieristi e navi militari, e i pochi migranti sopravvissuti sono presto risucchiati nel gorgo delle nuove schiavitù. Nella *Trilogia del naufragio* Lampedusa è luogo del desiderio che si concede per gradi: negata a Shauba in *Lampedusa Beach*, l'isola svolge una mera funzione di zattera nei confronti di Mohamed, il cui desiderio d'Europa farà comunque «naufragio verticale»³⁷ contro la frontiera straniante e ostile dei ghiacciai. In *Lampedusa Way*, gli imperativi di *pietas* e la resilienza di Mahama e Saif consentono loro di arrivare e rimanere, anche se con modalità precarie e tutte da inventare, ma al costo di divenire invisibili e perdere il loro arendtiano "diritto di apparire". *Lampedusa*, invece, traccia un percorso criticamente e programmaticamente catartico che trasforma lo spazio di messa in scena della morte dell'isola in proscenio di accoglienza purificato, per così dire, dalla festa di "seconde nozze" degli sposi maliani, celebrate per festeggiare la salvezza di Aminata e la prospettiva di una nuova vita in Europa. Il finale affidato a Stefano, «I defy you to see the joy in Modibo's and Aminata's faces and not feel hope. I DEFY YOU»,³⁸ reclama un lieto fine che non teme di aprirsi al sentimento e farsi parabola esemplare. La scelta di Lustgarten si pone in linea di continuità con l'agenda di un teatro utopico nel quale, nelle parole di Siân Adiseshiah, «hope [...] is not naïve optimism but a political position, a praxis combining political commitment with faith in the potential of collectivism».³⁹ Il salvataggio di Aminata vuole significare, innanzitutto, la sopravvivenza della speranza e del bisogno di utopia, doni di cui i migranti e il teatro per Lustgarten sono entrambi portatori, una visione ricca di assonanze con l'assimilazione dei migranti a "portatori di utopia" nella saggistica di Prosa. Su un diverso piano, si sottolinea come la struttura stessa di *Lampedusa*, a localizzazione e trame intrecciate, favorisca anche un'altra modalità di ripristino della connettività mediterranea in prospettiva

37 Lina Prosa, *Introduzione*, p. 11.

38 *Ibidem*, p. 33.

39 Siân Helen Adiseshiah, *Utopian Drama: In Search of a Genre*, London, Bloomsbury Methuen Drama, 2022, Kindle edition.

progettuale: la giustapposizione simbolica delle pratiche interdittive del “mare di mezzo” e delle politiche britanniche di austerità e precarizzazione costituisce di per sé una breccia nella frontiera neoliberalista dell’Europa e delle sue opinioni pubbliche.⁴⁰

Indipendentemente dall’indicazione di un finale tragico o di riconciliazione, va notato che, oltre ad essere un palcoscenico delle politiche della vita e della morte e un luogo reale di complesse presenze, Lampedusa si collega per la sua stessa insularità all’immaginario fondativo dell’utopia (e della distopia). Nel saggio *How and Why to Give Space to Utopia in Times of Shipwreck? The Responsibility of the Playwright*, Prosa ne celebra il potenziale mitico e trasformativo:

An island is an “other” place where utopia keeps sirens in custody. Where the inclination to crossing is natural, and so is the exercise of looking 360 degrees at what is beyond the sea with its round gathering of reality, what exists. Lampedusa, a rock of irregular shape between Europe and Africa, widens the look and contains the meaning of an entire epoch from the first outburst of utopia still to be understood, written and welcomed.⁴¹

Ma è sul piano della visione drammaturgica che le opere qui considerate più fertilmente rivelano la *vis* concretamente utopica della loro scrittura, in linea con l’idea che il teatro è «the aesthetic form most like utopia. It is a space of social interaction, an opportunity to experiment with subjectivity and social relationality in physical, material, psychological, affective, and performative ways».⁴² Innanzitutto, i tre testi condividono la fiducia nel teatro quale utopia del fare, nella sua capacità di commuovere lo spettatore e di muoverlo ad andare “oltre”. Nel suo «theatre of hope»⁴³ Anders Lustgarten non esita a ricorrere alla *advocacy* per caldeggiare un «return of agency» dello spettatore e una rinnovata capacità di riconnettersi con gli altri per fare la differenza. Allo stesso modo, l’idea di una parola teatra-

40 Cfr. De Michelis, *The Border Spectacle*.

41 Lina Prosa, *How and Why to Give Space to Utopia in Times of Shipwreck? The Responsibility of The Playwright*, in Miriam Bait, Claudia Gualtieri (eds), *Conversations on Utopia. Cultural and Communication Practices*, Bern, Peter Lang, 2020, p. 55. Il testo, non pubblicato in italiano, ma già diffuso in edizione francese nel 2017, è nella traduzione di Giuseppina Rizzi e Lidia De Michelis.

42 Adishesiah, *Utopian Drama*, Kindle edition.

43 Anders Lustgarten, *The Refugee Crisis Has Brought a Compassion Explosion – Where Will This Energy Go?*, «The Guardian», 13 September 2015. <<https://www.theguardian.com/commentisfree/2015/sep/13/refugee-crisis-david-cameron-bomb-syria>>. (02/2023)

le ove l'utopia si performa nell'alleanza con il corpo, e la natura intrinsecamente politica della poesia si fa reale, percorre in profondità l'intera opera di Martinelli e Prosa. Penso al manifesto poetico di Marco Martinelli e Ermanna Montanari *Teatro politittttttico – 7t*, che già nel 1986 invocava la fedeltà a una drammaturgia complessa, in cui le sette “t” volevano significare l'abbandono dell'ideologia a favore di una maggiore esaltazione delle «innumerevoli piegature del reale». O, ancora, richiamavano quell'«arrotarsi del grido sui denti e sulla lingua, sulle t come lame, un bimbo che si incaglia, un irriducibile, un guerrigliero del terzo mondo»⁴⁴ che, pur in assenza di qualsiasi collegamento certo, non può non evocare il difetto di elocuzione di Mahama in *Lampedusa Beach* nel pronunciare “Affrica”, o la dizione straniata di “Ccappittallismo” di Shauba. In *Lampedusa Beach* esso diviene anche rivendicazione di una differenza che non intende perdersi in un rapporto di assimilazione. In questa chiave, è particolarmente suggestiva l'orgogliosa rivendicazione anche per sé di questo retaggio da parte della giovane donna quando, credendo nello sconvolgimento dell'annegare di essere giunta a Lampedusa, chiede di presentare la propria richiesta di asilo politico al «Signor Tenente della caserma di Lampedusa Beach».⁴⁵ Dinanzi all'obiezione (ipotizzata) dell'ufficiale, Shauba rivendica il proprio diritto al dissenso: circa l'inutilità del chiedere asilo in punto di morte, e in termini assoluti. Con rivoluzionaria inversione poetica immagina di esortare l'uomo a compiere anch'egli un duplice gesto di autonomia. Il primo consisterebbe nella ricezione della domanda d'asilo, un atto d'insubordinazione nei confronti di una gestione burocratica e deumanizzante dell'accoglienza che sembra preludere a quella inscenata in *Rumore di acque*: «A lei cosa costa darmi asilo politico in punto di morte? / [...] Faccia qualcosa di importante. / È poco dignitoso essere tenente e occuparsi solo della lista / dei clandestini, per metterli nel recinto e poi la sera / contarli. [...]». Il secondo, presentare a sua volta richiesta d'asilo in Africa: «Scriva ... scriva... / le suggerisco io la formula: / Io Tenente in subordinato a Lampedusa Beach / testimone mi è Shauba, in punto di morte, / chiedo

44 Marco Martinelli, Ermanna Montanari, *Teatro politittttttico*, in Id., *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Titivillus Mostre Editoria, 2014, pp. 14-15, p. 14.

45 Lina Prosa, *Lampedusa Beach*, in Ead., *La Trilogia del Naufragio*, p. 39; cfr. Silvia Caserta, *Narratives of Mediterranean Spaces. Literature and Art Across Land and Sea*, Cham, Palgrave Macmillan, 2022, pp. 49-53; Francesco D'Antonio, “La trilogia del naufragio” di Lina Prosa (2003-2012): un teatro tra due frontiere, eScholarship, «California Italian Studies», 2019, vol. 9, n. 1, pp. 1-21. <<https://doi.org/10.5070/C391042347>> (12/2022)

asilo politico al Signor Capo dello Stato / d’Affffrica / con quattro effe, mi raccomando, / in quanto mi dichiaro profugo / per pensarla diversamente da altri sette uguali a me [...].⁴⁶

Queste parole, i cui puntini di sospensione segnalano lo sfaldarsi fino al silenzio finale dell’autonarrazione di Shauba –sincrona alla sua morte, che peraltro non è rappresentata, rimanendo “oscena”– offrono una perfetta incarnazione della funzione insieme utopica e mitizzante che Lina Prosa in numerosi scritti e interviste attribuisce al teatro. In *How and Why to Give Space to Utopia in Times of Shipwreck?*, Prosa evoca l’immagine dei migranti come «the last heralds of utopia»⁴⁷ e ravvisa nel mito e nella drammaturgia antica e di oggi i luoghi in cui si può far giustizia al di fuori delle corti e gli strumenti per preservarla e diffonderla «from utopian pulpits. Exactly in this time of shipwreck».⁴⁸ Il teatro, ancora, «serve a recepire emotivamente ciò che accade intorno a noi e riceverlo in funzione critica. [...] È l’utopia del teatro e dell’umanità, che si affida al teatro per andare oltre gli ostacoli del presente».⁴⁹ Mentre il drammaturgo, a sua volta è «the guardian of his times. He invigilates. Defends the right to the body. If the body *exists*, there is equality, history, solidarity, freedom ... The playwright nourishes a politics of creation, not a politics of loss, and cultivates writing in favour of revolution».⁵⁰ Sono tutte posizioni che, nella recente riflessione di Adishesiah, concorrono a definire una nozione di drammaturgia quale esperienza utopica, un’esperienza insieme «embodied and dialogic» che consente non solo di opporsi criticamente allo status quo, ma anche di partecipare a un «momento comune di social dreaming».⁵¹

Centrale a questa visione è l’intreccio del gesto e della parola drammaturgica con il mito, visto sia come metodo mitico che favorisce la compresenza di temporalità e luoghi diversi, sia come modalità poetica e della memoria capace di rendere straordinario ciò che è ordinario e spento, di spostare il corpo dal piano della contingenza a quello dell’universale e restituirlo a una dimensione, appunto utopica.

46 Prosa, *Lampedusa Beach*, p. 41.

47 Prosa, *How and Why to Give Space*, p. 54.

48 *Ibidem*.

49 Damiano Mattana, *Lina Prosa, “Pagina zero” e le ingiustizie di un mondo liquido*, 11 agosto 2020. <<https://www.interris.it/la-voce-degli-ultimi/lina-prosa-pagina-zero-e-le-ingiustizie-di-un-mondo-liquido/>> (01/2023)

50 Prosa, *How and Why to Give Space*, p. 52, cfr. Adishesiah, *Utopian Drama*, Kindle edition: «Utopia [...] becomes a contemporary practice, an historical invention, and a strategy for a revolutionary politics».

51 Adishesiah, *Utopian Drama*, Kindle edition.

pica, di valore assoluto.⁵² Il corpo, scrive Prosa in un'intervista del maggio 2020, «è quell'intricato sistema di linguaggi dentro cui c'è tutto il mistero della nostra conoscenza, il rapporto con la natura, con il mondo. Il corpo per me è il mondo. È l'unica scena non solo della vita. Il corpo è l'unica scena dell'utopia che noi possiamo veramente concepire nella nostra esistenza».⁵³ Nel corpo, inteso nella sua imprescindibile compresenza di organicità e immaginazione, risiede anche la capacità «di creare un linguaggio poetico. È il mio corpo che lo crea», continua Prosa, «attraverso il corpo puoi raggiungere una visione politica e portare il corpo da qualche parte».⁵⁴ Il nesso tra utopia, politica e movimento si fa ancor più visibile entro il contesto della migrazione perché «*[p]ortare il corpo altrove*, in un altro paese, in un altro luogo, in un altro spazio, è proprio un atto politico del corpo. *Il portarlo. Come lo porti? Dove lo porti? Perché lo porti altrove?*».⁵⁵ E nel caso del viaggio per mare, il corpo compie una scelta «per la vita e per la morte», «una scelta politica estrema»,⁵⁶ che fa del migrante una figura eroica, cui la poesia può restituire la dimensione del mito.

Nella drammaturgia di Lina Prosa l'incrocio tra corpo e mito trova convergenza ideale nel corpo e nel linguaggio femminili, un linguaggio da cui derivano le modalità più caratterizzanti e intime secondo cui si concepiscono la realtà, la socialità, il tempo. Il «linguaggio di genere femminile», afferma Prosa in un'intervista del 2015, «sta sempre insieme al suo *corpo*, non lo abbandona mai. Il linguaggio di genere maschile sta insieme invece alla sua *storia*».⁵⁷ Procede quindi con il «definire mitica la modalità specifica del femminile»,⁵⁸ riconducendo questo nesso alla radice culturale della tragedia greca, in cui la contrapposizione tra eroismo e sacrificio si incarna nell'opposizione tra maschile e femminile: mentre il primo si relaziona al «pensiero eroico», il femminile si afferma accettando di farsi tramite

52 Prosa, *How and Why to Give Space*, p. 53.

53 In Gianfranco Falcone, *Lina Prosa. Il corpo come atto politico*, «L'Espresso», 26 maggio 2020

<<http://viaggi-in-carrozzina.blogautore.espresso.repubblica.it/2020/05/26/lina-prosa-il-corpo-come-atto-politico-prima-parte/>> (03/23).

54 *Ibidem*.

55 *Ibidem*, corsivo mio.

56 *Ibidem*.

57 Lina Prosa, in *Parole d'autore: sette interviste*, «Narrativa. Nuova serie», 2015, n. 35, *Femminismi: teoria, critica e letteratura nell'Italia degli anni 2000*, p. 19. <<https://journals.openedition.org/narrativa/1079>> (03/23), corsivo mio.

58 *Ibidem*.

sacrificale con la dimensione del divino. La «memoria» che permane nell'oggi «del *corpo-sacrificio*», conclude Prosa, «è materia di creazione maggiore del *corpo-eroe*».⁵⁹ Non stupisce, quindi, che la maggior parte delle opere di Prosa abbia per protagoniste una o più donne, oppure che, quando i protagonisti sono uomini, essi siano «riportati alla fase di *corpo-sacrificio* (Ifigenia) ed espropriati del marchio *corpo-eroe* (Achille)».⁶⁰ Nel contesto della *Trilogia* questa traslazione è riscontrabile, ad esempio, nella figura di Mohamed in *Lampedusa Snow*, dove la mitizzazione che ha luogo attraverso la scelta di perseguire la propria utopia affrontando un viaggio epico attraverso l'ignoto viene amplificata dallo svelamento di una soggettività e di un linguaggio che sanno restituire il senso di una vicinanza al proprio corpo e al mondo naturale affidata più di consueto ai registri del femminile.

Proprio il corpo femminile è il tramite per cui la rivendicazione del diritto alla mobilità di Shauba si afferma in *Lampedusa Beach*. Le sue sensazioni e il suo «linguaggio di genere femminile» informano il suo racconto dell'esperienza dello sprofondare verso la propria morte, attraverso una enunciazione sincopata⁶¹ che consente di percepire quasi fisicamente l'orrore, la paura, la vergogna della protagonista per la nudità del suo corpo, stuprato dagli scafisti nell'atto del naufragio e sporco di sangue mestruale. È un «racconto del corpo» che, a mano a mano che questo viene sopraffatto dall'acqua, dà spazio ai ricordi, ai desideri, al bisogno di libertà che hanno spinto Shauba a sognare un'altra vita al di là del Mediterraneo. In questo modo, Prosa sancisce il diritto della giovane di occupare un proprio posto nella rappresentazione cimiteriale del Mediterraneo e così trasformarla in narrazione di attraversamento e di speranza. Sopravvivendo alla dissoluzione del suo corpo, il racconto dell'«Africana» si fa poesia senza tempo, ed eleva la protagonista a figura di libertà e resistenza. Inoltre, come evidenzia Camille Schmoll, porre al centro del racconto un corpo di donna equivale non solo a riconoscere in esso «il *medium* attraverso cui si svolge l'esperienza sensoriale, affettiva ed emotiva della migrazione», ma anche la qualità differenziale della percezione specifica del corpo femminile.⁶²

59 *Ibidem*, p. 21.

60 *Ibidem*.

61 Caserta, *Narratives of Mediterranean Spaces*, p. 49; Margherita Marras, «Lampedusa Beach» di Lina Prosa. *La globalizzazione tra corpo e parola*, «Narrativa», 2014, nn. 35-36, p. 120.

62 Camille Schmoll, *Les damnées de la mer. Femmes et frontières en Méditerranée*, Paris, La Découverte, 2020, edizione Kindle; traduzione mia.

Nella visione di Prosa, si deve ripartire dal corpo anche per ridare senso a una contemporaneità che ha perso il sentimento del viaggio e delle proprie radici, rivitalizzandone il rapporto con la scoperta e con l'altrove. Questo concetto è ricorrente nelle interviste e nella saggistica di Prosa, che vede nel mito di Ulisse e dei suoi naufragi uno dei paradigmi portanti della memoria e dell'immaginario occidentali. Proprio il naufragio è oggetto di un'affascinante riflessione estetica in cui la drammaturga immagina un'"intervista impossibile" con Susan Barton, la naufraga protagonista di *Foe* di J. M. Coetzee, che esprime le sue ansie autoriali e di personaggio circa il modo in cui la sua storia sarà raccontata. E se osserva da un lato che «il naufragio è un trasportatore di scrittura, il naufragio è il produttore dell'altrove. Pensa a Ulisse. [...] Ti ricordi di Circe, Nausicaa, Calipso? Le ha create il naufragio», dall'altro guarda ai naufraghi dell'oggi nel Mediterraneo, e al diverso rapporto di potere che rischia di silenziarne le storie e dirottarne le vite:

Il naufragio non ha un suo linguaggio, non ha la possibilità di auto-raccontarsi. Il salvataggio del corpo è testimoniato dal suo salvatore l'unico che può produrre un racconto. Il migrante naufraga fuori dal racconto [...]. Il racconto, al naufrago migrante, viene donato, gli viene dato per bontà, per umanità. In questo caso anche il racconto viene dalla parte del mondo che ha potere, che decide, che detiene la ricchezza. Chi è raccontato ha altre ragioni da dimostrare rispetto a chi racconta. Ci vorrebbe un salvatore africano per ascoltare l'altro racconto.⁶³

La *Trilogia del naufragio* affronta anche relazioni asimmetriche, mostrandoci ad esempio, come in *Lampedusa Snow* la storia di Mohamed sia completamente travisata per via di una lettera non sua rimastagli in tasca e che lo fa apparire suicida per amore a chi ha ritrovato il suo corpo; oppure ricorrendo alla forma necessariamente interrotta, non compiuta, dei racconti di Shauba, e di Mahama e Saif. Prosa è ben consapevole del fatto che la *Trilogia* si innesta nella sua posizionalità siciliana, europea, occidentale, e bianca –come è vero, peraltro, anche per *Lampedusa* e *Rumore di acque*– e di come i testi volutamente si rivolgano a un'omologa comunità di spettatori e lettori per risensibilizzarli all'utopia e alla trasformazione. In

63 *Mi chiamo Susan Barton. Un dialogo (impossibile) con Lina Prosa*, «Trasparenze», 2019, nn. 4-5. *Numero doppio monografico dedicato ai Naufragi* («Trasparenze», Nuova Serie, vol. 4), pp. 21-27. Edizione kindle.

quest'ottica, *Lampedusa Beach* si spinge oltre, così da aprire davvero un canale di comunicazione, se non un vero e proprio passaggio, tra il non-approdo di Lampedusa e l'Africa. L'attraversamento poetico della narrazione di Shauba ridisegna la geografia immaginata del Mediterraneo e lo riapre al viaggio mitico: «Signor Capo dello Stato Italiano / toglì l'acqua tra l'Italia e l'Africa... [...]. Togli l'acqua e vedrai giù in fondo che Italia e Africa sono unite». ⁶⁴ In *Lampedusa Beach*, scrive Prosa sulla pagina web del Positano Teatro Festival 2016,

è la parola poetica a creare altre vie di conoscenza capaci di superare le frontiere della realtà. L'esperienza del naufragio si fa metafora del presente, ripropone i grandi interrogativi del destino umano al di là delle discriminazioni, delle divisioni, degli scontri culturali e sociali. Lo spettacolo propone un'esperienza di trasformazione, di rovesciamento della condizione di partenza. ⁶⁵

Shauba si racconta da sé, mentre con la sincerità totale di chi si accorge di morire offre una propria storia dialogica e alternativa del viaggio dall'Africa; soprattutto «non è più l'emigrante ma la protagonista di un'odissea sott'acqua, fatta di memorie personali, di convivenza con i pesci, esperienze fisiche straordinarie. Apprende dal Mediterraneo come diventare una creatura mitica, allo stesso modo degli eroi sulle rotte del viaggio di Ulisse». ⁶⁶ Il suo racconto vissuto sul corpo di un immaginario al futuro che per lei non ci sarà, ma che la sua parola continua a costruire per altri e in dialogo con altri, ci lascia un fugace miraggio dell'isola nell'istante del naufragio. Percepita come familiare, simile al punto di origine («non esagero a dirti che Lampedusa mi è sembrata / Triburti. / Ho sorriso»), l'isola-zattera si fa insieme affermazione di un sentire comune sulle due sponde del Mediterraneo e dell'auspicio di un futuro in cui il migrante, all'arrivo, possa «sentirsi a casa». ⁶⁷

Ecco che Lampedusa, da proscenio stilizzato e crudele dello spettacolo del confine, si trasforma, nella visione di Prosa, in palcoscenico su cui ripetutamente si avvera il «miracolo della poesia che abbatte frontiere, riporta il corpo al centro del suo "viaggio" mitico.

64 Prosa, *Lampedusa Beach*, p. 33.

65 <[66 *Ibidem*.](https://www.expartibus.it/positano-teatro-festival-premio-annibale-rucello-2016/>(02/2023), Palermo, 7 giugno 2016.</p>
</div>
<div data-bbox=)

67 Prosa, *Lampedusa Beach*, p. 28. Triburti è un nome di fantasia.

Seppellisce gli anonimi e gli innocenti. Riapre il cammino verso Itaca, per rivederla». ⁶⁸

4. Conclusioni

Ma che accade se il mito fondativo del viaggio di Ulisse e della sua ricerca è trasportato dal Mediterraneo nell'Artico, in un mare conteso dalle forze del capitalismo internazionale dove il surriscaldamento climatico, l'inquinamento, lo sfruttamento intensivo delle risorse delineano uno scenario che «azzerà il cammino umano già fatto, toglie tutte quelle certezze che ci hanno portato a credere in un sistema-mondo sempre in progresso»? ⁶⁹ Che fare se Itaca è divenuta introvabile? «Nell'Odissea contemporanea», scrive Prosa nella prefazione a *Ulisse Artico*, «manca proprio Itaca, il luogo del ritorno, la direzione in cui orientare il viaggio. La metafora essenziale, che abbraccia tutte le età». ⁷⁰

Il testo –del 2016, ma debuttato a Palermo solo il 25 gennaio 2023 dopo lo stravolgimento globale della pandemia– delinea un universo in cui «[n]iente sopravvive, si perde il senso della continuità. Avanza il deserto della Storia»; dove «gocchia dopo gocchia scompare il volto concreto delle cose e dove il viaggio non è più “verso”, ma “all’inverso”, lungo la negazione dell’esistente». ⁷¹ Nell’opera, alla deriva su una lastra di ghiaccio un Ulisse disorientato e impotente assiste alla dissoluzione del proprio mondo e delle sue coordinate e si chiede se l’immaginario mitico del Mediterraneo e la metafora di conoscenza e autocoscienza culturale e personale di cui la sua storia si sostanzia siano destinati a perdersi per sempre: «Nessuna guerra. Solo deperimento implacabile. / Che ne sarà di me? / Scompare senza odissea? / Spirito Artico mettimi in pasto all’avventura / E ripristina un po’ di letteratura, / parla di me, rompi il silenzio, / soffia sull’anidride carbonica». ⁷²

Nella breve premessa a *Ulisse Artico* in *Naufrago numero zero*, Prosa fa eco allo sconcerto di Ulisse assumendone come propria (e nostra) la domanda esistenziale: «Può l’Umanità interrompere e perdere la sua

⁶⁸ Prosa, *Lampedusa e l'uomo di Neanderthal*, p. 182.

⁶⁹ Lina Prosa, *Note dell'autrice*, in Comune di Palermo, *In prima nazionale al Teatro Biondo di Palermo “Ulisse Artico” di Lina Prosa con la regia di Carmelo Rifici: una moderna Odissea in chiave ambientalista interpretata da Giovanni Crippa e Sara Mafodda*, <[\(https://www.comune.palermo.it/accade-a-palermo-dettaglio.php?id=918\)](https://www.comune.palermo.it/accade-a-palermo-dettaglio.php?id=918)>(02/23)

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Prosa, *Note dell'autrice*.

⁷² Prosa, *Ulisse Artico*, p. 183.

narrazione? Chiudere per sempre la porta del Testo?». ⁷³ La risposta è non tradire il gesto mitico, ma trasformarlo, recuperando il rapporto imprescindibile tra parola drammaturgica e trasmutazioni del reale. Immaginando, ad esempio, che il cadavere di una donna inuit –suicida per sottrarsi alle forze che ne stanno distruggendo l’ambiente, le risorse e la cultura (anche lei alla deriva su uno spunzone di ghiaccio su cui Ulisse si rifugia)– possa farsi icona e origine di una nuova narrazione epica del mondo. Mentre un registratore diffonde senza interruzione *Le temps des fleurs* di Dalila, Ulisse rende omaggio a quell’«[i]nvolucro misterioso / di donna dentro il grande eskimo di renna. [...]» assimilato al «corpo naufrago / depositato alla fine sulla spiaggia», ⁷⁴ e celebra la dignità e l’indipendenza di questa «Signora Artica» che ha scelto di «[a]nticipare la conclusione. / Non farsi trovare. Non farsi debilitare. / Non farsi straniera». ⁷⁵ Inserendo nel testo alcune allusioni alle scelte nazionaliste e alle retoriche della compassione cui ci hanno abituati i rituali mediatici dei naufragi, ⁷⁶ Ulisse si innamora di questa donna che trascende il simbolismo di Penelope per porsi invece sulla traccia mitica di Pentesilea: «Bellissima! / Pentesilea! / Signora Artica regina per sé. / Invincibile-suicida per libertà-per disprezzo / Del vincitore [...]». ⁷⁷ Nel finale Ulisse Artico –trovato un kayak che potrebbe consentirgli di lasciare il costone di ghiaccio che si sta inesorabilmente liquefacendo– sceglie di collocarvi invece, con rispetto e *pietas*, il corpo della donna e di provare così a perpetuarne il gesto ed elevarlo a nuovo mito di fondazione: «È Inuit. È classica. / Ora zero. / [...] / Donna Artica Classica/cacciatrice-cacciatore. / In rotta verso la notte polare». ⁷⁸ In questo modo, la donna si trasforma in quel corpo rivoluzionario che, nella visione di Lina Prosa, è mancato nella storia al maschile. ⁷⁹

Mentre cala il buio artico e il ghiaccio comincia a sprofondare, Ulisse «ritrova i valori della sua appartenenza, scopre una nuova lingua, straniera. Scrive l’*Odissea Artica*». ⁸⁰ Le parole, non tradotte,

73 Prosa, *Pagina zero*, p. 9.

74 Prosa, *Ulisse Artico*, p. 190.

75 *Ibidem*, p. 192.

76 Cfr. *Ibidem*, p. 193: «Non riconosciuta da americani, russi, cinesi, / francesi, greci, italiani. / Nessuno piange? / Lutto nazionale polare. / Signor Ministro stia sicuro / Nessuna sepoltura in Italia / nessun inno italiano».

77 *Ibidem*, p. 194.

78 *Ibidem*, p. 201.

79 Gianfranco Falcone, *Lina Prosa. Rompere il sistema degli sguardi sociali. Seconda parte*, «L’Espresso», 29 maggio 2020, <<http://viaggi-in-carrozzina.blogautore.espresso.repubblica.it/2020/05/29/lina-prosa-rompere-il-sistema-degli-sguardi-sociali-seconda-parte/>> (03/23).

80 Prosa, *Note dell’autrice*.

su cui il testo si conclude, sono in lingua inuit: l'ultima, ripetuta più volte, *Kinawit* –“come ti chiami?”– apre a un immaginario e a una visione poetica forieri di nuove modalità di ascolto e relazione, legati, come tutta l'opera di Prosa, alle prospettive del corpo, della ricerca di giustizia, del femminile. Allo stesso tempo, riscrivendo il mito di Ulisse per la notte polare del nostro tempo, Prosa mette in comunicazione la geografia mediterranea del mito originario con il paesaggio oceanico da cui sempre più dipenderà il destino globale, amplifica la relazionalità e connettività del “mare di mezzo”, e lo pone in rapporto di continuità con altre acque, altri orizzonti, tutti necessari alla preservazione e protezione dell’“umano”.

Abstract: Il saggio prende in esame un gruppo di opere teatrali di autori italiani e britannici che –a fronte della spettacolarizzazione istituzionale e mediatica del controllo delle frontiere, delle morti negli spazi di confine e, quando utile alla propaganda, delle azioni di soccorso umanitario– di recente hanno posto Lampedusa e la figura del migrante al centro del loro impegno estetico e civile. *Lampedusa Beach* di Lina Prosa rappresenta il fulcro di questa analisi, che si affida principalmente agli studi culturali e a un approccio postcoloniale. Insieme a *Rumore di acque* di Marco Martinelli e *Lampedusa* di Anders Lustgarten, l'opera oppone resistenza all'attuale gestione necropolitica delle migrazioni attraverso il Mediterraneo, propugnando invece una visione del “mare di mezzo” quale spazio di incontri e transiti, crocevia di storie e desideri. In linea con la sua visione dei migranti quali ultimi interpreti dell'utopia e del teatro come unica scena in cui l'utopia si può ancora raggiungere, Prosa rimitologizza le traversate del Mediterraneo in termini di rivisitazioni contemporanee del mitico viaggio di Ulisse e crea un potente immaginario controdiscorsivo di relazionalità e interconnessione.

This essay explores a cluster of plays by Italian and British authors who, against the public spectacles of border enforcement, border deaths and humanitarian rescue, have recently placed Lampedusa and the figure of the migrant at the heart of their aesthetic and civil commitment. *Lampedusa Beach* by Lina Prosa is the main focus of this analysis, which relies, mainly, on a cultural studies and postcolonial approach. Along with *Rumore di acque* by Marco Martinelli and *Lampedusa* by Anders Lustgarten, the play resists the current necropolitical management of migration across the Mediterranean, advocating, instead, a vision of the “middle sea” as a space of transit and encounter, and a crossroads of stories and desires. Consistent with her views that migrants are the last agents of utopia, and the theatre the only scene where utopia can be achieved, Prosa re-mythologizes Mediterranean crossings as imaginative re-enactments of Ulysses' mythical voyage and establishes a powerful counter-discursive imaginary of interconnection and relationality.

Keywords: Lampedusa, Lina Prosa, Mediterraneo, teatro utopico, rimitizzazione, connettività, migrazioni; Lampedusa, Lina Prosa, Mediterranean, utopian drama, re-mythologization, connectivity, migrations.

Biodata: Lidia De Michelis, professore ordinario di *Culture e Letterature Inglese e Anglofone* già all'Università degli Studi di Milano, è autrice di monografie su Thom

Gunn, Defoe, e sulla cultura e sul discorso politico del thatcherismo e del New Labour. Ha pubblicato numerose raccolte e saggi sulla letteratura del Settecento, inclusi gli scambi anglo-italiani, e sulla cultura e narrativa britannica dagli anni Ottanta ad oggi, con sguardo attento a questioni di identità nazionale, emarginazione urbana, nuove povertà. La sua ricerca attuale si concentra sulle rappresentazioni narrative degli immigrati illegalizzati, su populismo e Brexit, e sulle politiche e retoriche della post-verità e della crisi. Altri interessi di ricerca sono gli studi postcoloniali, con particolare attenzione al Sudafrica del postapartheid, alla *Black Britain* e alla schiavitù transatlantica (lidia.demichelis@unimi.it).

Lidia De Michelis, former professor of *English and Anglophone Cultures and Literatures* at the University of Milan, is the author of monographs on Thom Gunn, Defoe, and on the cultures and political discourses of Thatcherism and New Labour. She has edited several collections and authored many essays on eighteenth-century literature, including Anglo-Italian exchanges, and on British culture and fiction from the 1980s to the present, focusing on issues of national identity, urban marginalization, and new forms of poverty. Her current research focuses on narrative representations of illegal immigrants, populism, Brexit, and post-truth and crisis rhetoric and politics. Other major research interests are postcolonial studies, with a special emphasis on post-apartheid South Africa, Black Britain and transatlantic slavery (lidia.demichelis@unimi.it).