

Simona Scattina

Lampedusa, luogo dell'anima,
nell'immaginario letterario e teatrale di Davide Enia

Performer, scrittori, artisti, cineasti negli ultimi anni hanno dedicato sempre più attenzioni al tema delle migrazioni, una questione che ha già inevitabilmente ridisegnato i confini della nostra cultura e gli spazi della politica e dell'etica.¹ Come ha sottolineato recentemente Donatella Di Cesare² si tratta di una trasformazione che esige nuovi paradigmi che portino ad intendere il concetto di migrazione come un atto esistenziale politico il cui diritto deve essere ancora riconosciuto affinché si possa vincere la sfida del nuovo millennio, quella della coabitazione. Gli artisti consegnano *reportage* immediati e sempre più necessari. Si pensi a *Carne y Arena* di Alejandro González Iñárritu, opera multi-narrativa che rivive le fasi del viaggio di alcuni rifugiati, o alle installazioni di Ai Weiwei – per esempio quella dei gommoni arancioni incastonati nelle finestre di Palazzo Strozzi a Firenze in occasione della sua ultima mostra in Italia. E ancora film come *Fuocoammare* (2016) di Gianfranco Rosi o *L'insulto* di Ziad Doueiri, il primo un lucido documentario che entra nei ritmi di un microcosmo a cui si vuole rendere una testimonianza assolutamente onesta, il secondo un *courtroom movie* in cui la vicenda individuale diviene universale (ricordiamo anche il documentario *LampeduSani* di Costanza Quatriglio con Erri De Luca, 2014). O ancora romanzi come *Voci del verbo andare* di Jenny Erpenbeck (Sellerio 2016), *Appunti per un naufragio* di Davide Enia (Sellerio, 2017) e il più recente *Partire. Un'odissea clandestina* di Bruno Le Dantec e Mahumud Traorè (Baldini & Castoldi 2018), tutti prodotti caratterizzati da una forte carica testimoniale. Le opere citate, accomunate dalla volontà di sottrarsi ad ogni concettualismo, svelano i lati più oscuri del presente, talvolta spettacolarizzandoli ed estetizzandoli, giungendo a delineare i contorni di una geografia poetica plurale. Suggestiscono una consapevolezza diversa della condizione umana ed esistenziale dei profughi che vengono osservati dall'interno così da poter comprendere le loro disperazioni, le loro ansie, le loro paure. Opere che pur muovendosi in campi diversi concorrono insieme nell'abbattimento dei muri reali e psicologici che ci difendono affinché ci si interroghi sul destino migrante che è proprio di ogni individuo. Il teatro, in questo quadro, assurge sicuramente a luogo rappresentativo della realtà sociale e così negli ultimi anni si è registrato un considerevole incremento di drammaturgie e messinscene dedicate al tema dell'immigrazione. La riflessione sullo

¹ Cfr. Maria Bonaria Urban, Ronald de Rooy, Ineke Vedder, Mauro Scorretti (a cura di), *Le frontiere del sud. Culture e lingue a contatto*, Cagliari, CUEC Editrice, 2011.

² Cfr. Donatella Di Cesare, *Stranieri residenti. Per una filosofia della migrazione*, Torino, Bollati Boringhieri, 2017.

straniero³, l'altro da sé, è un nodo complesso e il punto di vista del teatro su questo argomento diventa decisivo perché mostra le infinite declinazioni dello spazio dell'alterità come evidenzia Marco De Marinis nel volume *Il teatro dell'altro*,⁴ in cui la differenza viene riconsiderata come chiave di (ri)lettura delle scoperte dell'antropologia teatrale.

Ciò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell'identico e del già noto ma come confronto con l'alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell'oscuro e del misterioso, sia per l'attore che per lo spettatore.⁵

La grande questione posta dal filone del teatro del Novecento teso a considerare il lavoro dell'attore su se stesso il fine e non il mezzo, è se il teatro possa aiutare a salvare e/o salvarsi.

Del resto, il naufragio con spettatore che nel 1611 Shakespeare porta in scena con *The Tempest* rappresenta già uno spartiacque per la storia del teatro perché mostra l'incanto di una chimera.⁶ Oggi la scena si fa luogo in cui l'io e l'altro si confrontano producendo qualcosa che sostiene e al contempo supera le differenze.⁷ Spettacoli come *Acqua di colonia* della coppia Elvira Frosini Daniele Timpano, o *Thioro, un cappuccetto rosso senegalese* di Alessandro Argani, sono solo alcuni esempi di un linguaggio che cerca comunque, nonostante le ritrosie del pubblico, di ridare senso alle parole 'accoglienza', 'ascolto', 'integrazione', e che diviene spazio di difesa della civiltà. Ricordiamo anche l'attività condotta dal Teatro delle Albe di Ermanna Montanari e Marco Martinelli in una scuola del Kenia con la messa in scena dei frammenti dell'inferno dantesco o lo spettacolo *Rumore di acque*, testo sui migranti che fa parte del trittico del Teatro delle Albe Ravenna-Mazara 2010, progetto nato da una sollecitazione di Ravenna Festival, che ha invitato la compagnia a conoscere e incontrare la realtà di Mazara del Vallo, «città singolare per il suo intreccio di etnie, dove un cittadino su dieci è di nazionalità tunisina, frutto di un'immigrazione iniziata alla fine degli anni '60, ma con echi molto più antichi».⁸ Non possiamo non citare poi la *Trilogia del naufragio* della drammaturga palermitana Lina Prosa, percorso doloroso nel dramma migratorio in forma di teatro epico, con un linguaggio

³ Nell'etimo di 'straniero' spicca la presenza di una preposizione relativa allo spazio, che designa la qualità 'essere fuori', l'esteriorità di una persona o di una cosa. La spazialità implica l'assunzione di un'angolazione prospettica a partire dalla quale si possa decidere dell'appartenenza a un dentro o a un fuori dell'entità designata dal discorso. Cfr. Umberto Curi, *Lo straniero*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

⁴ Cfr. Marco De Marinis, *Il teatro dell'altro. Interculturalismo e transculturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, La Casa Usher, 2011.

⁵ Ivi, p. 11.

⁶ A tal proposito si legga il numero della rivista Engramma dedicato all'anniversario dell'opera *The Tempest* di William Shakespeare: *Those are pearls that were his eyes. Storie di naufraghi e di migranti, nell'anniversario di The Tempest di William Shakespeare 1 novembre 1611*, in «Engramma», n. 94, novembre 2011, http://www.gramma.it/eOS/core/frontend/eos_goto.php?issue=94

⁷ Ricordiamo anche le tante iniziative ministeriali e private come «MigrArti», «Acting Together # WithRefugees 2» che ci restituiscono la consapevolezza che il teatro può abbattere barriere e aprirsi nei confronti dell'altro.

⁸ Nota tratta dal sito della Compagnia <http://www.teatrodellealbe.com/ita/contenuto.php?id=15>

evocativo e poetico capace di trasformare la cronaca in mito assoluto.⁹ Di fronte alla nostra coscienza siamo posti davanti a una scelta che ci impone di non dimenticare nuovamente. In questo modo La vicenda scenica va oltre la contingenza storica e sociale per assumere i caratteri ben più generali di esperienza estetica, quasi metafisica per il suo voler affondare nelle radici stesse della nostra più intima e condivisa coscienza.

Nella stessa direzione procede uno dei lavori più intensi di questa stagione teatrale: *L'abisso* dell'attore, drammaturgo e scrittore palermitano Davide Enia. Un lavoro 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 tra padre e figlio, del dualismo vita-morte. Focus del presente contributo sarà l'analisi di questo doppio testo a partire dalla specificità dei codici coinvolti: letterario (*Appunti per un naufragio*, 2017)¹⁰ e affabulante (*L'abisso*, 2018).

Lampedusa negli Appunti di Enia

Enia, *golden boy* della «primavera siciliana» (come in passato ha avuto modo di definirlo Franco Quadri),¹¹ è uno dei massimi rappresentanti della cosiddetta seconda generazione di Teatro di narrazione,¹² quel fenomeno che a partire dagli anni novanta del Novecento ha smosso le coscienze degli spettatori toccando ferite aperte della nostra Storia.

Da anni ci ha ormai abituato a un percorso artistico fertile e trasversale, fatto di teatro (*Italia-Brasile 3 a 2*, del 2002, *Maggio '43* del 2003, *I capitoli dell'infanzia* del 2007), di programmi radiofonici (*Rembò*, inchiesta in 15 puntate del 2005), di regie liriche (*L'oca del Cairo*, musica di Mozart) e di romanzi. Ha sempre avuto l'ambizione di creare racconti epici lavorando su un immaginario comune e condiviso con il pubblico.¹³

⁹ I tre spettacoli, *Lampedusa beach*, *Lampedusa snow* e *Lampedusa way* sono raccolti nel volume Lina Prosa, *Trilogia del naufragio*, Spoleto (Pg), Editoria & Spettacolo, 2013.

¹⁰ Oggi disponibile anche nella versione in audiolibro delle edizioni Emons.

¹¹ Cfr. Franco Quadri, *Eniade*, in Davide Enia, *Teatro*, Roma, Ubulibri, 2005.

¹² Sull'argomento si vedano: Gerardo Guccini, *La bottega dei narratori*, Roma, Dino Audino Editore, 2005 e Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Genova, Zona Editrice, 2009.

¹³ *Italia-Brasile 3 a 2* racconta attraverso una lente deformante un interno popolare palermitano che si intreccia con gli eventi calcistici di una vittoria inaspettata. La famiglia di Enia fa sorridere perché è il ritratto di ogni famiglia italiana, è il ritratto del nostro Paese, descritto con un'ironia e una vitalità sorprendenti. *Maggio '43* narra la violenza del bombardamento della seconda guerra mondiale che provoca, in meno di venti minuti, la distruzione di gran parte del centro storico di Palermo e più di 1.500 vittime. Enia rievoca le immagini di devastazione e disperazione di quei giorni, legandole alla narrazione di Gioacchino, dodicenne testimone di un orrore che è simile a quello che si vive oggi. *I capitoli dell'infanzia* ripercorrono l'iniziazione sentimentale di un ragazzo di periferia e la tragica parabola di uno dei tanti *carusi* sfruttati nelle miniere di zolfo. Cfr. Davide Enia, *Italia-Brasile 3 a 2*, Palermo, Sellerio, 2010; Id., *Maggio '43*, Palermo, Sellerio, 2013, Id. *I Capitoli dell'infanzia*, Roma, Fandango Libri, 2009.

Lasciato per un lungo intervallo di tempo il teatro, ha dimostrato di essere un romanziere maturo grazie alla sua capacità di unire l'attenzione per la Storia generale a quella per le storie dei singoli personaggi.¹⁴

In *Appunti per un naufragio* la realtà osservata e raccontata rivendica un pedaggio da pagare: il recupero corale di tanti destini che voce dopo voce, racconto dopo racconto, compongono l'affresco di un'isola che vive in un'emergenza continua incontra lo scavo interiore della propria vita in un momento critico. Enia, naufrago fra i naufraghi, di fronte al mare di Lampedusa è accompagnato dalla sua vicenda personale ma deve anche fare i conti con la frustrazione di chi è testimone impotente di fronte a quello che sta accadendo. Ora usando gli strumenti del racconto finzionale ora quelli del *reportage*, ci riconsegna sentimenti di dolore e rabbia che affiorano dinanzi alla grande tragedia contemporanea del Mediterraneo.

Già il titolo, di pasoliniana memoria¹⁵, denuncia l'impossibile forma-romanzo e racchiude il fallimento della parola nel raccontare un tempo presente per cui è possibile tracciare solo degli appunti, piccole tessere non sempre ordinate, che una volta unite sono in grado di riconsegnarci un disegno più grande.

Nel momento in cui decide di narrare questo presente Enia sceglie di farsi accompagnare dal padre:

«Papà, che fai i primi di novembre?». Da quando era andato in pensione, aveva scoperto la passione per la fotografia avevo pensato che gli sarebbe piaciuto fotografare Lampedusa. Glielo domandati per telefono certo del suo diniego, e attesi, perché è così che funziona quando si parla con un padre meridionale: deve esserci un'ampia parentesi di silenzio prima di una risposta, di una qualsiasi risposta. È una necessità, causa di forza maggiore. E infatti, dopo secondi lunghi e snervanti, finalmente la voce di papà risuonò all'altro capo della linea. [...] «E quanto ci fermiamo?». «Cinque, sei giorni al massimo». «E dove stiamo?». «Dove vado sempre: dalla mia amica Paola. Ha un B&B. Camere separate». Immaginavo mio padre vagare per una stanza infinita, senza angoli né pareti. «Posso pagare col bancomat?». «Papà, no. Ma puoi sempre fare un bonifico da casa prima di partire». Ancora silenzio, ma stavolta di una qualità diversa: si poteva sentire il suono degli ingranaggi che scorrevano, i ragionamenti portati allo stremo, i dilemmi finalmente risolti. «Allora mi porto i contanti». «Amunì, quindi vieni?». «Sì». La risposta arrivò a tappo. Non ero preparato.¹⁶

Il passo successivo è quello di costruire una rete di contatti tramite gli amici Paola e Melo, le persone di Lampedusa con cui parla, tra cui i sopravvissuti, e chi prende parte alle procedure di soccorso (marinai, comandanti, medici, volontari). Registra tutto per garantire il rispetto e l'esattezza di ciò che gli viene raccontato, e poiché secondo lui è importante capire di chi è la mano che scrive e l'occhio che osserva, decide che accanto alla Storia universale dovrà anche raccontare quella personale del rapporto con il padre, del cancro dello zio Beppe, narrazioni che finiscono con l'entrare nelle pieghe del romanzo. Ricerca, su suggerimento del padre, un naufragio

¹⁴ Lo si nota già nel suo romanzo d'esordio *Così in terra*, Milano, Dalai, 2010, storia di pugili nella Palermo tra il 1942 e il 1992, libro in cui le varie storie in esso presenti si alternano come fossero le scene di un'opera teatrale e in cui il pugilato diviene metafora della lotta per la sopravvivenza. A questo romanzo ha fatto seguito *Uomini e pecore*, Torino, EDT, 2014, in cui un ragazzo, passando attraverso la guerra e le ricette della cucina tradizionale romana, trova l'amore.

¹⁵ *Appunti per un'Orestiade africana* (1970), taccuino d'immagini in movimento, costituisce l'ultimo assemblaggio sperimentale pasoliniano sul materiale raccolto durante due soggiorni in Uganda e Tanzania per creare uno dei più importanti documenti di cinema in Africa.

¹⁶ Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, Palermo, Sellerio, 2017, pp. 40-42.

personale, intimo, per indagarlo al fine di comprendere in che modo si sia sopravvissuti ad esso.

[...] Forse, quello che si dovrebbe fare è cercare qualche situazione analoga alla situazione di disperazione delle persone che sbarcano, provando ad avvicinarsi così alla comprensione di ciò che accade, se esiste mai al mondo una analogia possibile che possa aiutare a capire quel senso di smarrimento che ho ravvisato in loro. Per esempio, penso a ciò che per ora sta vivendo lo zio Beppe, con la comparsa di un linfoma, dopo che avevamo già sconfitto un cancro anni fa... non so se mi riesco a spiegare... parlo di quelle situazioni in cui uno griderebbe: "Ma che debbo fare?" E non ottiene risposta.¹⁷

Così, nel tentativo di elaborare quanto scopre a Lampedusa, assistendo al primo approdo della sua vita (non usa mai il termine 'sbarco', in quanto le imbarcazioni sono intercettate al largo e scortate fino in porto), e relazionandosi con i primi attori della Storia, si trova a scrivere di sé. Le linee narrative (lutto pubblico e dolore privato) si intrecciano ed ecco che il testo prende forma divenendo allo stesso tempo testimonianza storica e percorso esistenziale che può e deve riguardare tutti noi. Quello di Enia è un lavoro profondo e di superficie allo stesso tempo. Un lavoro di ricerca che nasce da una spinta a voler conoscere meglio una geografia che gli appartiene o alla quale si vuole avvicinare. In una vecchia intervista che concedeva a Gerardo Guccini, l'attore dichiarava: «La verità non appartiene all'essere umano in genere, che vive in condizioni di assoluta precarietà e soggettività; a maggior ragione, la verità non è nemmeno propria alla drammaturgia, che cerca sì una verità, ma una verità emotiva».¹⁸ Il suo può dirsi allora un tentativo di mappare il mondo, di dar forma ad una geografia emozionale che trasforma il luogo che osserva, e ciò gli si rivela possibile solo nel momento in cui coinvolge se stesso nel processo di scrittura. A tal proposito è interessante la costruzione narrativa di Enia che procede per analessi dell'io narrante, cercando di riempire così le lacune presenti nelle informazioni che si hanno su alcuni fatti cruciali. *Appunti* va dalle tante testimonianze raccolte durante i continui viaggi a Lampedusa (con o senza il padre), alle telefonate fatte allo zio Beppe, fino ai ricordi di Davidù picciruddu (la pesca del polpo, la partita di pallone, il battesimo a pane e panelle). Se la parola fallisce, perché non può contenere tutto ciò che accade a Lampedusa, ecco che a colmare questi limiti interviene anche il dialetto siciliano, e non potrebbe essere altrimenti visto che l'isola è considerata dal Nostro un'estensione culturale di Palermo, una frontiera del suo linguaggio (i lampedusani parlano un dialetto a metà tra agrigentino e palermitano).

Avevo sentito per la prima volta il nome di Lampedusa da picciriddo. [...] In quel periodo sviluppai il concetto di «isola di isola». Noi eravamo la Sicilia, e Lampedusa, pur mantenendo la peculiarità propria delle isole, la solitudine data dall'essere circondanti dal mare, ne era un frammento, un satellite lontano che gravita nell'orbita della casa madre, come le Eolie, come le Egadi, come faraglioni di Scopello. Isola di isola.

¹⁷ Ivi, p. 57.

¹⁸ Gerardo Guccini, *La narrazione e le sue ombre, Conversazione con Davide Enia*, in «Prove di drammaturgia», n. 2, dicembre 2005, p. 5.

Mia madre poi lo aveva confermato: a Lampedusa parlavano la nostra stessa lingua, mangiavano i nostri cibi, usavano le nostre stesse male parole.¹⁹

Quel dialetto, «lingua dell'urgenza»²⁰ di cui si possono apprezzare anche i silenzi, abbassa ogni tipo di barriera e consente agli interlocutori incontrati da Enia di potersi esprimere liberamente, di nominare i fatti con immediatezza, di ritrovarsi nel medesimo vocabolario sentimentale. Mancano invece nel testo le testimonianze di migranti che il Nostro ha scelto di non trascrivere. E questo perché le trascrizioni sarebbero state in inglese o in francese, una lingua che non era né la loro né quella di Enia, una lingua terza che rendeva impossibile nominare con precisione il trauma. Sullo sfondo c'è sempre Lampedusa. L'isola della tragedia del 3 ottobre 2013 di cui Enia parla solo nella terza parte del romanzo, sottolineando un'altra volta come manchi ancora, per raccontare questa Storia, la visione più importante, di coloro che arrivano e non hanno ancora elaborato il trauma.

Nascerà una epica di Lampedusa. Sono centinaia di migliaia le persone transitate dall'isola. A oggi, manca ancora un tassello nel mosaico di questo presente, ed è proprio la storia di chi migra. Le nostre parole non riescono a cogliere appieno la loro verità. Possiamo nominare la frontiera, il momento dell'incontro, mostrare i corpi dei vivi e dei morti nei documentari. Le nostre parole possono raccontare di mari che curano e di mani che innalzano fili spinati. Ma la storia della migrazione saranno loro stessi a raccontarla, coloro che sono partiti e, pagando un prezzo inimmaginabile, sono approdati in questi lidi. Ci vorranno anni. È solo una questione di tempo, ma saranno loro a spiegarci gli itinerari e i desideri, a dirci i nomi delle persone trucidate nel deserto dai trafficanti d'uomini e la quantità di stupri che può subire una ragazza in ventiquattro ore. Saranno loro a spiegarci l'esatto prezzo di una vita in quelle latitudini in Libia e delle botte prese a ogni ora del giorno e della notte, della visione improvvisa del mare dopo giorni di marcia forzata e del silenzio che si impone quando s'alza lo scirocco e si è in cinquecento in un peschereccio di venti metri che sta imbarcando acqua da ore. Saranno loro a usare le parole esatte per descrivere cosa significa approdare sulla terraferma, dopo essere scappati dalla guerra e dalla miseria, inseguendo il sogno di una vita migliore. E saranno loro a spiegarci cosa è diventata l'Europa e a mostrarci, come uno specchio, chi siamo diventati noi».²¹

In questo, come in ogni suo lavoro, il Nostro chiede implicitamente al lettore, o allo spettatore, nel caso del teatro, di lavorare assieme a lui. È il lettore, se vuole, a ricostruire per sé la mappa del narrato, a ordinare la cronologia degli eventi, a riunire i tasselli per porsi delle domande, sapendo già in principio di dover rinunciare alle certezze delle risposte.

Il romanzo si chiude con la morte di uno dei protagonisti, l'amato zio Beppe al quale è affidato un messaggio carico di futuro e di speranza:

Avevo un rammarico, quello di non aver nuotato con lo zio nel mare dell'isola. Gli lessi questo appunto che mi ero annotato. Lampedusa, da *lepas*, lo scoglio che scortica, eroso dalla furia degli elementi, che resiste e conferma una presenza, anche solitaria, nella smisurata vastità del mare aperto. Oppure, Lampedusa da *lampas*, la fiaccola che risplende nel buio, luce che sconfigge lo scuro. «Che dici, lo aggiungo al romanzo, zio?». «Sì, mettilo alla fine, è bello concludere con la luce e con la resistenza».²²

¹⁹ Ivi, p. 83.

²⁰ Camilla Tagliabue, *Enia* "Anche per i naufraghi la migliore parola è quella che non si pronuncia", in «Il fatto quotidiano», 12 ottobre 2018, p. 21.

²¹ Ivi, pp. 145-146.

²² Davide Enia, *Appunti per un naufragio*, cit., p. 210.

Lampedusa ne L'Abisso di Enia

Lo spettacolo *L'abisso*,²³ nato da una costola di *Appunti per un naufragio*, è stato preceduto dai *reading* promozionali del libro e da una vera e propria prova aperta dal titolo *Scene dalla frontiera*, presentata in prima nazionale al Teatro Argentina di Roma, nel settembre 2017, nell'ambito del progetto «Ritratto di una Nazione - L'Italia al lavoro», a cura di Antonio Calbi e Fabrizio Arcuri.

Nel solco del teatro civile *L'abisso* racconta storie che conosciamo già (o crediamo di conoscere): gli sbarchi, la tragedia delle traversate, i recuperi dei gommoni, i lager libici, gli stupri, senza pretendere di trovare soluzioni, eppure lo spettacolo funziona non perché ricostruisce un fatto con un'indagine accurata – come accadeva ad esempio col *Vajont* di Marco Paolini – ma perché è estraneo a ogni retorica a cui ci siamo assuefatti in questi anni.²⁴

Enia, grazie alla sua «duplicità di linguaggio»,²⁵ si offre alla scena esplorando la parola scritta e il linguaggio del corpo al fine di creare la distanza necessaria per poter comprendere e superare il trauma. Come lui stesso ci ricorda in un'intervista di qualche tempo fa, «lavoro molto sul corpo dell'attore, è l'elemento che crea il discrimine, in fondo anche la voce è l'estensione di un battito fisico corporeo»²⁶.

Il teatro, attraverso il *cunto* che si fa testimonianza, la voce, la musica e la partitura fisico-coreografica (con le mani e le braccia disegna nell'aria personaggi e azioni e con i piedi scandisce il tempo e le battute), consente all'artista di affrontare in una nuova forma la smisuratezza del tema personalizzando la narrazione, come aveva fatto nel romanzo, e riportando ciò che sta accadendo nel nostro mare, un mare capace di annientare.

La scena è riempita dalla sua voce che si presta nel racconto di altre voci, che si incarna in altri corpi: neri, lacerati o ustionati dall'acqua salata e dalla benzina, mutilati, corpi appena nati da ventri violati. Corpi alti e grossi, come quello del sommozzatore, allenati alla matematica e alla vita:

«Se hai davanti a te tre persone che stanno andando a fondo e cinque metri più in là sta affogando una madre con un bambino, che fai? Dove vai? Chi salvi prima? I tre qui davanti o la madre con il neonato che stanno lì?». Era una domanda smisurata. Era enorme il sommozzatore. Sembrava inscalfibile. «Il bambino è piccolissimo, la madre giovanissima. Sono lì, a cinque metri da me. E proprio qua davanti, tre persone stanno annegando. Chi salvare, allora, se stanno andando a fondo tutti nello stesso momento? Verso chi dirigersi?

²³ Lo spettacolo ha debuttato nell'ottobre del 2018 presso il Teatro India di Roma ed è produzione Teatro di Roma - Teatro Nazionale, Teatro Biondo di Palermo, Accademia Perduta - Romagna Teatri. Nel maggio 2019 vince il Premio Hystrio Twister 2019 come «Spettacolo dell'anno». Questa la dedica di Enia: «A chi si tuffa in mare per salvare le vite, a chi persegue la legge del mare, a chi combatte contro la violenza di questi tempi feroci: a voi il mio più sentito ringraziamento. Questo premio è dedicato a Voi».

²⁴ Sul teatro civile si veda l'interessante lavoro di Daniele Biacchessi, *Teatro civile. Nei luoghi della narrazione e dell'inchiesta*, Milano, Edizioni Ambiente, 2010.

²⁵ Andrea Porcheddu, *L'attimo prima del naufragio. Lampedusa, gli sbarchi, la morte. "L'abisso" esplora l'indicibile, colloqui con Davide Enia*, in «L'Espresso», n. 45, anno LXIV, 4 novembre 2018, p. 80.

²⁶ Davide Turrini, *Davide Enia e la Palermo di Così in terra: "Per far bene, i politici siano impopolari"*, in «Il Fatto quotidiano», 15 febbraio 2013, <https://www.ilfattoquotidiano.it/2013/02/15/davide-enia-e-palermo-di-cosi-in-terra-per-far-bene-politici-siano-impopolari/501647/>

Che fare? Calcolare. È tutto quello che si può fare in certe situazioni. La matematica. Tre è più di due. Tre vite sono una vita in più rispetto a due».²⁷

La riduzione drammaturgia del romanzo procede in due direzioni convergenti: Enia porta in scena le immagini e gli incontri più significativi senza abbassare mai la tensione narrativa e mantiene il filo conduttore del naufragio personale e collettivo (parentesi dialogica che si alterna alla dizione monologante del Nostro). Crea un prologo, come nel romanzo, raccontando l'incontro con l'«enorme» sommozzatore, e degli intermezzi cantati che si chiudono con la telefonata fatta al padre per invitarlo a partire con lui per Lampedusa (il vero e proprio incipit del romanzo-diario).

Il momento successivo è rappresentato dalla testimonianza del suo primo sbarco con il senso di vuoto da esso generatosi.

Il primo sbarco l'ho visto a Lampedusa. A guadagnare la terra erano in tantissimi, ragazzini e bambine per lo più. Stravolti, stanchissimi, confusi, erano 523 persone sottratte alla morte in mare aperto. Con me c'era mio padre quel giorno. Assistemmo assieme a qualcosa di smisurato. Da quel giorno ho iniziato ad ascoltare i testimoni diretti di ciò che succede nella frontiera: i pescatori e il personale della Guardia Costiera, gli operatori medici e i lampedusani, i volontari e le persone sbarcate sull'isola. Dalla registrazione delle loro voci sono emersi frammenti di storie dolorosissime eppure cariche di speranza, nonostante risuonasse di continuo un carico di morte impossibile da gestire da soli. Le loro parole aprivano prospettive e celavano abissi. Avevano le stigmate della guerra.²⁸

La scenografia, come in tutti i suoi spettacoli, è minima: due sedie, una bottiglietta d'acqua, un appoggio per le chitarre (una classica ed una elettrica). In scena, secondo l'antico sodalizio fra teatro di narrazione e musica, Enia e il musicista palermitano Giulio Barrocchieri, a fianco del Nostro anche negli spettacoli precedenti. «Ho sempre composto le mie drammaturgie come fossero sinfonie, con continue variazioni e riprese».²⁹ La partitura musicale di Barrocchieri fa da contrappunto alle azioni fisiche di Enia e sottolinea i momenti più intensi dello spettacolo. È composta secondo una logica per cui note e rumori si sommano in progressione creando disequilibri continui, in una costruzione che nel suo procedere si svela come un'unica trama in cui risuonano note, canti dei pescatori, intonati lungo le rotte tra Sicilia e Africa e preghiere che Enia *mixa* sapientemente.

La musicalità è data poi dallo stesso dialetto palermitano, lingua che proviene dal Sud del Sud del mondo e che passa anch'essa dal corpo dell'attore. Un dialetto siciliano primitivo, essenziale e, talvolta, ermetico, che esprime un senso d'inquietudine crescente, di fronte ad una sventura senza scampo, che il ritmo serrato della messinscena riesce a comunicare.

Attraverso il racconto e grazie ai gesti il Nostro dà vita ai personaggi: Davidù, il padre, Paola e Melo, lo zio, il sommozzatore, il custode del cimitero di Lampedusa, i pescatori, i *rescue man*; sempre col corpo ci porta in mare e nel suo microcosmo privato. L'attore non rinuncia all'ironia e alla leggerezza che hanno caratterizzato la

²⁷ Brano tratto dallo spettacolo.

²⁸ Brano tratto dallo spettacolo.

²⁹ Simone Soriani, *A colloquio con Davide Enia* in Id. *Sulla scena del racconto*, cit. p. 228.

sua produzione giovanile. La ritroviamo nelle telefonate al padre caratterizzate da lunghe pause, nella preparazione compulsiva (come reazione alla visione dei filmati della guardia costiera) della marmellata di arance siciliane, quelle inviate dalla madre in quantità industriale al figlio residente nel continente, nella presenza rasserenante di Silvia, suo approdo (come recita l'epigrafe *Appunti*). Alcune immagini sembrano tratte da miti antichi: Vincenzo, il custode del cimitero che si riempie il naso di menta per recuperare i cadaveri in mare; il racconto del primo sbarco notturno a Cala Pisana, quando i naufraghi riescono a trasferire senza che si bagni, la culla di un neonato dal barcone alla terraferma; l'oleandro piantato sulla tomba di una donna sconosciuta, per ridarle l'intimità che non ha avuto mentre moriva; il vento di Lampedusa, a cui si sopravvive solo diventando «di vetro»; le reti dei pescatori lampedusani che raccolgono pesci e morti, pesci e morti.

Nella composizione di Enia prevale la dimensione acustica che trova il suo *climax* nel *cunto* palermitano, terzo e ultimo momento dello spettacolo, in cui l'attore riesce a trasferire l'elemento epico dallo scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia, il mare aperto, e attraverso il suo corpo fa sì che le parole dei testimoni consentano l'epifania dei personaggi (che qui sono i *rescue man* che raccontano il miracoloso salvataggio di un bambino nell'Egeo). Il racconto che volge alla fine avanza velocemente, il fabulatore ora seduto ora in piedi ci restituisce un poema della pietà, delicato, figlio di un lavoro sul campo 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. Il *quartù* (lo squarcio) che Enia, prova a descrivere è quello che lo spettatore a fine spettacolo sente di aver provato. La parola si fa *medium*, un veicolo, che arriva solo se la sensorialità del corpo è attiva, potente, solo in questo modo gli spettatori vedono quello che non c'è. L'ultima immagine dello spettacolo racconta della morte dello zio Beppe e del mito di Europa, la storia di una donna che ha attraversato il deserto e il mare:

Dove c'è la guerra, non si scappa in aereo. Si fugge a piedi e senza visto per il semplice motivo che i visti non vengono rilasciati. Quando la terra finisce, si sale su una barca. Parto quindi dalle origini, ché è una la fonte da cui sgorga l'acqua che ci abbevera. In fondo, è sempre la stessa storia che si ripete. Una ragazza fenicia scappa dalla città di Tiro, attraversando il deserto fino al suo termine, fino a quando i suoi piedi non riescono più ad andare avanti perché di fronte c'è il mare. Allora incontra un toro bianco, che si piega e la accoglie sul dorso, facendosi barca e solcando il mare, fino a farla approdare a Creta. La ragazza si chiama Europa. Questa è la nostra origine. Siamo figli di una traversata in barca.³⁰

Difficile restare impassibili di fronte all'invito di Enia che, in fin dei conti, ci chiede di ricordare chi siamo e da dove veniamo, per iniziare a riprocessare lo sguardo sul mondo e ascoltare le notizie con orecchio diverso. Pur nella desolante consapevolezza della difficoltà verso ciò che è estraneo a noi, lo spettacolo si fa carico della speranza di riuscire a porgere realmente lo sguardo sugli altri e sull'intimo abisso che abita dentro ognuno di noi.

³⁰ Brano tratto dallo spettacolo.