

Scenario, le relazioni pericolose: 10 modi di raccontare il conflitto

di Stefano Casi

Sono almeno vent'anni (e forse più: nella memoria sono arrivato indietro solo fino al 1999) che alle finali del Premio Scenario arrivano sempre almeno uno o più progetti con un solo interprete in scena, cioè monologhi o assoli. Oggi, nella prima edizione dopo il lockdown e il distanziamento, quando l'isolamento e la solitudine, esorcizzata nei surrogati "social", hanno marcato profondamente le nostre vite, le finali del Premio Scenario presentano solo progetti basati sull'interazione verbale e fisica di due o più interpreti. Perfino nei progetti più marcatamente individuali, l'isolamento è spezzato da altre presenze. Voglia di socialità? Bisogno di condivisione? Timore della solitudine? Sta di fatto che la scena giovane, vista dalla prospettiva del Premio Scenario 2021 e dei suoi 10 finalisti, mostra una vigorosa necessità di materializzare le relazioni sociali come viatico alla solidarietà o perlomeno antidoto alla solitudine. Per poi scoprire quanto invece siano pericolosamente ambigue. Ricercare un filo conduttore che attraversi tutti i progetti, può essere un esercizio di forzatura preconcepita, tanto più se questo esercizio pretende di interpretare un'epoca o una generazione, e vuol farlo con lavori *in progress* (progetti scenici di 20 minuti che dovranno poi evolvere successivamente nella loro confezione definitiva) come è caratteristica di Scenario. Ma pure con questa consapevolezza credo non sia difficile riscontrare in pressoché tutte le 10 proposte finaliste il tentativo di addentrarsi nelle complessità delle relazioni, nel punto che sta tra le aspirazioni dell'individuo e la sopraffazione come dinamica sociale sistemica. Non si tratta del classico conflitto motore del dramma, che è alla base del teatro fin dagli albori, anche considerando che quasi tutti i progetti cercano di eludere proprio i canoni di quel teatro drammatico. La questione, cioè, non si pone in termini di rapporto tra un protagonista e un deuteragonista, tra un personaggio e il suo antagonista, e neanche tra l'Uomo e la Società perlomeno nei termini più tradizionali del teatro politico. Il conflitto è semmai nervosamente e disperatamente insito nelle dinamiche primarie dell'umanità, attraversa le individualità stesse per poi proiettarsi nel loro intreccio con altre individualità. E tutto questo sia che ci si confronti con la quotidianità, sia che l'orizzonte siano la Storia o il Mito, e perfino quando tutto inizia e finisce nell'individuo.

Sopraffazione

Il progetto più esemplare in questo senso è *Tonno e carciofini - Una storia wrestling* di **Impegnöso/Röhl/Sësti**, che fin dal titolo indica due direttrici precise. La prima è la relazione, in questo caso gastronomica, sospesa tra connubio improbabile e perfezione per gourmet da catering, tra sapori conflittuali e al tempo stesso indissolubilmente legati. La seconda è il conflitto, che qui fa riferimento a quello pseudo-sport indicato da Roland Barthes come erede del teatro antico, dove lo scontro fisico tra i due contendenti è inserito in una saga pop dal sapore epico che risponde a una vera e propria drammaturgia dell'antagonismo. Il (divertente e divertito) racconto presenta due amici che aspirano alla fama artistica e che si ritrovano immersi in un accelerato apprendimento delle tecniche del wrestling sotto la guida del carismatico Maestro: il training evolve immediatamente in conflitto tra i due amici, diventati avversari, impegnati nell'umiliazione e nella sopraffazione fisica e psicologica dell'altro, in una sorta di "effetto Highlander" (uno solo ne resterà). Competizione, tradimento, ingiustizia, violenza trascinano i due in una spirale in cui i ruoli del buono e del cattivo

si ribaltano continuamente. Più che a un'allusione ai meccanismi televisivi del successo artistico, ispirati ai talent show, siamo di fronte a un modello universale di comportamento, quello che regola i rapporti in una società che rinuncia alla solidarietà per inseguire i valori della competizione e del successo su tutti i fronti: economico, politico, sportivo, amoroso. È l'*homo homini lupus* beffardamente trasfigurato nell'evocazione degli ingredienti di un tramezzino e nella messa in scena di vili scorrettezze, che innescano nello spettatore una reazione di nervoso divertimento, prima di scoprire quanto il wrestling sia parte anche della sua vita quotidiana. Della vita in cui ci mascheriamo, cerchiamo il successo, facciamo e subiamo sgambetti, lottiamo in un gioco delle parti tanto vuoto quanto distruttivo a livello personale e sociale. Non è un caso se il pezzo presentato a Scenario si conclude con la vittoria di una terza figura: una spettatrice che, a sorpresa, è coinvolta per atterrare definitivamente i due contendenti e aggiudicarsi l'ambito trofeo. Quella spettatrice siamo noi: anche noi in scena, anche noi sul ring, anche noi nello spazio belligerante delle relazioni, dove la sopraffazione dell'uno è garanzia di sopravvivenza (di successo) dell'altro.

Anche il progetto di **FanniBanni's** *Biancaneve e i sette nazi* porta in primo piano la divaricazione tra la ricerca della relazione solidale e la pratica della sopraffazione, con una complessità e una sottigliezza che piegano la fiaba antica per cercarvi i fili nascosti che la collegano ai tempi nostri: meccanismo non certo originale di per sé, naturalmente, ma che la giovane compagnia (età media 25 anni) maneggia con sicurezza. La chiave d'accesso nella storia dei fratelli Grimm è quella della politica di genere, che non si limita a indicare la presenza maschile (gli ambigui sette nani-nazi, che poi in scena sono solo due) come detentrica del potere, anzi dell'arroganza del potere (che arriva all'evocazione dello stupro e dell'omicidio in una sequenza che provoca un perturbante slittamento nel registro dello spettacolo), ma che si esprime in un'accurata riflessione anche sulle dinamiche tra le due donne in scena, ossia Biancaneve e la Regina, oscillante tra solidarietà femminile e competizione. Perché la questione centrale rimane, appunto, quella del potere, anzi dell'arroganza del potere, che si esprime anche nello spazio – teoricamente salvaguardato – della festa: in questo caso la festa di compleanno della giovane eroina, che coinvolge gli altri personaggi e, ancora una volta, gli spettatori (non è un caso che la sequenza evocatrice del femminicidio veda gli attori in finta frontalità verso il pubblico). Siamo tutti invitati a partecipare a un giorno di festa che dovrebbe essere di felicità e condivisione e che invece ripresenta le solite convenzioni sociali permeate da ipocrisia e violenza. Insomma, un gioco al massacro, “un dramma di Ibsen senza Ibsen”, come viene ricordato. E al tempo stesso un lavoro sul conformismo, perché le fragilità sulle quali può scatenarsi la sopraffazione si alimentano nella divaricazione tra aspirazioni individuali e aspettative sociali, che poi nella morfologia della fiaba sono le direttrici schematiche della narrazione ufficiale: i personaggi sono così perché la fiaba li vuole così, ma esistono margini di libertà?

(Dis)educazione

Al motto latino sopra citato Hobbes contrapponeva la necessità delle regole sociali e delle leggi. Una garanzia, ma anche di per sé un'ulteriore declinazione della sopraffazione, che passa attraverso l'educazione. Plasmare il buon selvaggio, piegando le consuetudini naturali secondo le regole della società civile non è necessariamente un mezzo di emancipazione, ma può essere uno strumento di controllo e alienazione, come ben sanno le popolazioni asservite e omologate da tutti i colonialismi della storia. Ritroviamo la declinazione dell'educazione come violenza nel progetto *Il canto del bidone* di **Generazione Eskere**, altra formazione giovanissima (età media 23 anni) e come FanniBanni's particolarmente attenta nell'addentrarsi nelle pieghe del mito per ridisegnare i fili di una sensibilità attuale. Mito letterario che in questo caso ha le sembianze di una sorta di Pinocchio o

di Frankenstein, ma anche mito teatrale che rimbalza nell'ambientazione 'attendista', alienata e post-trash dal sapore beckettiano, e infine mito di codice nell'assunzione del registro della fantascienza distopica. Qui l'educazione dell'*enfant sauvage*, per dirla con Truffaut, si inquadra in un asettico spazio dell'assenza (una tabula rasa, per rimanere in tema pedagogico) nel quale sono presenti solo il bidone della spazzatura – buco nero delle possibilità, utero genitore, balena biblica, foresta che sputa l'*enfant sauvage* verso la presunta civiltà – e una pila di pneumatici, come in una discarica appena accennata o in un'officina di riparazione. È appunto l'educazione come riparazione la chiave di questo lavoro: la creatura si presenta come uno scarto da riciclare secondo le aspettative di un mercato sociale che ha bisogno di garanzie di efficienza e uniformità. Ma si presenta anche come essere disabile rispetto alle abilità richieste dal consumatore. L'evoluzione progressiva della creatura verso l'acquisizione di abilità comportamentali, linguistiche, e probabilmente funzionali alla produzione, mostra le sottigliezze di un'oppressione mascherata da emancipazione. Nel silenzio di Dio, o di Godot, ci sarà sempre un Lucky accalappiato da un Pozzo e ridotto a una schiavitù chiamata Norma.

Si potrebbe anche considerare questo come un modello capitalista, che secondo Mark Fisher incide non solo sulla realtà economica, sociale e politica, ma anche sulla sfera individuale, proprio in base ai meccanismi di alienazione. Dal suo libro *Realismo capitalista* prende le mosse il progetto di **Baladam B-side Surrealismo capitalista**, che tuttavia orbita scenicamente più dalle parti di un chiamiamolo post-dadaismo. Nei contenuti tornano i temi della sopraffazione capitalista dell'individuo, magari sovrapposta alle dinamiche di tensione e competizione-controllo tra le figure in scena. Ma è soprattutto nel linguaggio scenico che questo lavoro fa emergere le questioni affrontate. Al contrario dei precedenti, non c'è storia ma solo presenza dei tre performer, che nello spazio vuoto si rivolgono agli spettatori con l'intento di spiegare, analizzare, giustificare, riflettere e infine rappresentare, in fallimentari micro-scene didattiche, il capitalismo come condizione pervasiva e alienante. Il dialogo arguto e spiazzante sembra alleggerire le dinamiche relazionali che, anche qui, coinvolgono amici in stato di reciproca dipendenza e soggezione: anzi, neanche troppo reciproca se a tirare le fila – o il cappio – è sempre il performer regista nella sua ineffabile e stralunata volitività. Quel che è certo è che il meccanismo porta ad azione scenica la critica anti-capitalista: la presenza anti-funzionale dei performer (non ci sono personaggi), i tempi morti, vuoti, dilatati arrivano al punto limite della destrutturazione e quindi dell'efficienza produttiva, sottraendosi all'omologazione, verso una sorta di anarchia che tuttavia non deriva dall'idea di eguaglianza collettiva ma dallo strapotere dell'autore-regista padre-padrone, perché poi “la sola vera anarchia è quella del potere”, come dice beffardo e sottile il Duca del pasoliniano *Salò*.

(Ir)responsabilità

Le relazioni e la sopraffazione entrano anche in un altro tema che apparentemente sembrerebbe più lontano, la morte, nei *Materiali per la morte della zia* proposti da **Bribude Teatro**. In verità il titolo è un po' fuorviante perché il vero tema, qui, non è la morte, ma la sepoltura, cioè non l'atto intimo e personale alla fine della vita di una persona, ma l'atto assolutamente sociale e dimostrativo (direi rappresentativo, se non addirittura performativo) che trascende la morte per porsi come atto vitale di verifica sociale. Infatti, il punto vero è proprio, ancora una volta, la verifica di come le relazioni si sottraggano al loro compito principale di collante solidale. La sepoltura – ce lo ricorda Antigone – è atto di misericordiosa pietas, ma anche – ce lo ricorda più lucidamente Creonte senza scomodare Foscolo e i suoi *Sepolcri* – è atto di coesione sociale e quindi atto politico. Ed è qui che si incunea il lavoro di Bribude: nel rappresentare, in uno spettacolo in diversi episodi, alcune situazioni da – si

potrebbe dire – *pietas* mancata, e dunque, seguendo la linea Creonte-Foscolo, di disgregazione sociale. In un episodio assistiamo a una gara di onoranze funebri per aggiudicarsi la commessa a suon di rialzi di servizi e prestazioni alla *Caro estinto* (ricordando Evelyn Waugh e il suo grottesco romanzo satirico del 1948 diventato poi film) o a suon di ribassi economici e sconti. In un altro episodio due attori devono improvvisare un artificioso lutto di fronte a una cara estinta abbandonata all'obitorio. In un altro ci si trova di fronte alle complicazioni burocratiche e culturali per la sepoltura di una migrante. Sono tutti defunti negletti che ritrovano nell'attesa dell'estremo addio, che dovrebbe sancirne un pur tardivo e coccodrillesco riconoscimento sociale, tutta la mortificante umiliazione ricevuta da vivi in questa società, dove è venuta meno la responsabilità dell'altro. Perché chiamatela *pietas* o riaffermazione della coesione sociale, ma il punto è proprio quello della responsabilità degli uni nei confronti degli altri: da vivi e da morti, come ci ricordano quasi quotidianamente le insepoltite vittime dei naufragi nelle migrazioni della speranza.

Sulla responsabilità, proprio all'interno di una cornice di relazioni sociali e di dinamiche di conflitto, si incentra *Topi* di **Usine Baug**, vincitore del **Premio Scenario Periferie**. Oggetto del lavoro è la memoria dei fatti del G8 di Genova del 2001, esposta su due piani. Il primo è la narrazione degli eventi di cronaca da parte di due attori in tuta nera, coadiuvati anche da registrazioni audio d'epoca e attuali. Il secondo è la vicenda di un uomo nel suo appartamento (collocato evidentemente a Genova nei giorni del G8), che prepara la cena a cui ha invitato il principale per un'auspicata ascesa professionale, e che al tempo stesso combatte contro i topi che infestano la casa. Due piani che si scontrano anche dal punto di vista del linguaggio: il teatro narrazione, con il suo valore informativo e le sue dinamiche di spinta relazione con il pubblico, si 'scontra' con l'azione drammatica di una scenetta da commedia tutta raccolta oltre la quarta parete. Il cortocircuito tra i due piani è il punto di forza di un progetto che riesce a evitare con intelligenza le trappole della semplice narrazione da una parte (già esplorate e intelligentemente reinventate da Fausto Paravidino come condivisione corale in *Genova 01* e da Giuseppe Provinzano in chiave di moderno *cunto* in *Gi-Otto Studio per una tragedia*) e, dall'altra, a risolvere l'impossibilità di rappresentare in modo credibile eventi così spropositati. Il punto di vista del piccolo borghese, la cui vita è racchiusa nell'orizzonte della casa ordinata e dei rapporti di convenienza, è illuminante: la sua figura racchiude la maggioranza silenziosa, l'indifferenza e dunque porta sulle spalle la responsabilità di quanto sta accadendo fuori dalla sua porta. La Storia vista dalla micro-storia, e viceversa, implica domande sull'esserci, sull'attivarsi, sull'informarsi, sullo schierarsi, che interrogano ciascuno di noi. Soprattutto se a non interrogarsi è il protagonista asserragliato claustrofobicamente nella sua abitazione minacciata: immagine fortemente teatrale e al tempo stesso vividamente simbolica se non allegorica, che esplose quando dai toni comico-grotteschi alla *Un topolino sotto sfratto*, che vedono il protagonista escogitare lo sterminio dei roditori con sempre nuove soluzioni, si passa alla sovrapposizione e identificazione dei topi con i manifestanti del G8. E così la proiezione dello spettatore sul protagonista è inevitabile, proprio per la chiamata alla responsabilità, che si conclude con la sua metamorfosi: da indifferente a spietato killer, siano le vittime i topi a quattro zampe o i *topi* del G8. L'indifferenza, insomma, favorisce per sua natura l'ingiustizia, portando il qualunque ad armare idealmente la mano dell'oppressione e della sopraffazione.

Case

In un'edizione del Premio Scenario che ha raccolto progetti successivi alla collettiva clausura nelle case e all'isolamento, è stato interessante verificare se e come la pandemia abbia influito sui progetti dei giovani artisti. Le due tappe semifinali a Vicenza e Molfetta hanno mostrato una quantità di

progetti sulla famiglia ben superiore alle edizioni precedenti, e sempre su famiglie tossiche, con relazioni interne malate e conflittuali, spesso racchiuse dentro confini tracciati anche fisicamente sulla scena: anche se molti progetti sono stati ideati prima del lockdown è difficile non pensare a un collegamento più o meno involontario. Di tutti questi, solo uno è arrivato in finale: *Soggetti fragili* di **Andrea Lucchetta**, sostenuto da una drammaturgia e da una recitazione piuttosto ‘classiche’, che riprendono e acquisiscono una certa tradizione di scrittura (non senza il sapore intenso di quella napoletana, città d’origine dell’autore e regista). La famiglia in questo caso è quella di tre fratelli che tirano avanti spacciando droga, dopo essere stati abbandonati dal padre. Fulcro di questa micro-società disfunzionale, compressa in una casa-laboratorio (di taglio dell’eroina) è il fratello tetraplegico sulla sedia a rotelle, che non solo ha un fiuto eccezionale per individuare la qualità della droga, ma ha soprattutto il vigore del ricatto morale in quanto depositario di una memoria familiare e di un bisogno di unità che gli altri membri sembrano ignorare. In scena sono quattro fragilità che sembrano fare a gara per dissimulare le proprie debolezze esibendo corazze artificiali, che giocoforza si trasformano in una costante violenza verbale e in un’aggressività alla “polli di Renzo” tenuti per le zampe da un destino da cui si è incapaci di sfuggire: non perché il destino sia immutabile, ma perché a tutti sfuggono gli strumenti per la comprensione delle dinamiche di relazione di solidarietà e condivisione. Si sta insieme in modo strumentale, sfruttando le (dis)abilità degli altri, e intanto tormentando e tormentandosi. In attesa di un padre che – non solo per cause anagrafiche dell’attore – sembra un coetaneo dei tre figli, un adolescente che arranca e annaspa in una vita che non sa affrontare con maturità.

Non c’è famiglia, invece, nella casa di **Caterina Marino**, dove è lei la sua stessa famiglia, nella solitudine profonda di chi vive la depressione. *Still Alive* ha la desolazione di uno *still life*, una natura morta che reclama vita, e lo fa sulla scena raccontando con limpida autoironia gli anfratti più bui della malattia. Qui il tema delle relazioni e della sopraffazione si sposta all’interno dell’individuo: il rifiuto della socialità e il peso dell’oppressione si ingigantiscono in una scena vuota in cui la confessione, espressa con toni leggeri, attraverso i quali emerge il dolore, arriva con la voce pacificata di chi ha fatto i conti con la depressione e adesso può osservarla con pacata comprensione. In questo senso, la questione delle relazioni sociali, quelle allontanate durante la malattia, diventa centrale e trova esiti suggestivi ed emozionanti. Il pezzo inizia con Caterina che entra in scena sotto una coperta (giocando con l’immagine stereotipata del depresso), poi si avvicina a un microfono in proscenio e chiede qualcosa da mangiare a uno spettatore: quello che all’inizio sembra una simpatica trovata, col senno di poi si rivela come il primo tassello di un’operazione di ricucitura delle relazioni e delle possibilità. Ma il vero punto di forza concettuale, drammaturgico e scenico, è la trasformazione di questo monologo in un virtuale dialogo a due, quello che Caterina allaccia con una seconda presenza: una figura che si mostra all’inizio come semplice tecnico, acquisendo sempre più il peso del servo di scena fino a diventare man mano una silenziosa, discreta, ma centralissima figura, ossia *l’altro*, la relazione possibile, quella positiva, quella che lentamente e sommessamente trasforma l’esperienza di solitudine e depressione in momento di introspezione e rinascita. L’immagine dei due, mano nella mano per darsi fiducia reciproca, sovrastati dal video che mostra un mondo aggressivo, dove la guerra e i cataclismi rappresentano quella realtà fino ad ora rifiutata, ha l’emozionante potenza di una riconquistata fiducia nella vita, nonostante tutto, possibile proprio grazie a quelle mani intrecciate. Le relazioni, fino ad ora percepite come conflittuali e pericolose, mostrano un’altra possibilità, e la sopraffazione, indotta proprio da quella realtà esterna devastante e paurosa, e poi introiettata in un sofferto autolesionismo, diventa un muro di immagini, di ombre e luci, impalpabili, contro le quali il corpo può affermarsi con la sua potenza vitale.

Pars construens: Contaminazioni

Con *Still Alive* siamo arrivati a intuire le possibili soluzioni positive – o perlomeno interlocutorie – di fronte alla violenza delle relazioni e al conflitto e alla sopraffazione come dinamiche sociali. E se Caterina Marino suggerisce un esito individuale come reazione a un problema individuale (pur intimamente connesso con i rapporti interpersonali), gli ultimi due progetti portano la questione su un livello di condivisione collettiva e politica. Come *Boiler Room - Generazione Y*, il cui percorso creativo ha seguito un tracciato impreveduto che porta verso direzioni ancora tutte da esplorare. **Ksenija Martinović** ha concepito il progetto come indagine sulla generazione dei trentenni: un'esplorazione antropologico-emozionale che si avvale di un dispositivo del tutto particolare come le *boiler room*, ovvero quei dj-set in streaming di musica elettronica e techno che da una decina di anni rappresentano uno dei trend più originali nelle giovani generazioni. Raccontare la boiler room e raccontare la generazione Y, cercando di far luce sull'una attraverso l'altra e viceversa. Ma nel percorso creativo avviene un incontro speciale che sposta l'asse e rimette tutto in gioco: l'incontro con una delle regine delle boiler room, la dj palestinese Sama' Abdulhadi. E nel progetto entrano non solo i suoi roventi dj-set, ma anche la sua nazionalità e la questione palestinese, che trascina con sé i temi dell'oppressione e della violenza militare, dell'ingiustizia e della sopraffazione di un popolo, della mobilitazione a favore dei diritti dei palestinesi, riportando in primo piano, per affinità biografica ed emotiva, le radici della giovane artista, nata a Belgrado una trentina di anni fa, poco prima della tragica guerra jugoslava. Il racconto di una generazione o di una modalità di aggregazione sociale richiama, così, il racconto di una lontananza, geografica e informativa, la Palestina. I giovani che ballano in scena al ritmo della techno esprimono col corpo e con le parole il senso della musica, del ballo, dello stare insieme, e intanto sul grande schermo i dj-set di Sama' portano con sé immagini di soprusi dell'esercito israeliano, di bandiere e manifestazioni pro-Palestina. Il corto-circuito è spiazzante e ha il sapore di un divario incolmabile. Le relazioni interpersonali dei giovani uniti come un unico corpo nel ballo ipnotico e ossessivo sembrano tagliar via altre relazioni, quelle con l'altro da sé, con la Storia e con le urgenze dell'attualità. La sopraffazione sofferta da Sama' e da lei esorcizzata nei rave oceanici, fisici e virtuali, rimane sullo sfondo, incombente ma impalpabile, come le immagini angoscianti che chiudono *Still Alive*. E allora, come far interagire i giovani ignari della generazione Y con i giovani palestinesi? E, in fin dei conti, la nostra realtà di tranquilli occidentali con i conflitti e le violenze che attraversano il mondo? Non so come Ksenija Martinović ne uscirà nello spettacolo conclusivo (che non sarà propriamente uno spettacolo, ma un evento performativo site specific), ma anche porsi la domanda, e suggerirla allo spettatore-osservatore, ha l'urgenza e la forza che rendono questo progetto *necessario*.

Lo sguardo che mette in relazione quello quotidiano con altri orizzonti è anche al centro del progetto *Le Etiopiche* – vincitore del **Premio Scenario** – in cui **Mattia Cason** attinge alla Storia antica, trovando indietro nei secoli il senso, le radici e gli esiti delle questioni aperte dei tempi attuali. La suggestione di partenza è il viaggio di Alessandro Magno in Asia, epopea di conquista ma soprattutto di conoscenza, perlomeno secondo l'interpretazione del suo poeta biografico persiano Nizami Ganjavi. Solo una suggestione perché Cason intesse un ordito complesso (e, come vedremo, lucidissimo e chiarissimo nei suoi esiti), ricucendo i fili nascosti di poemi antichi come le perdute *Etiopide*, di storie come quella di Alessandro che si scontra con il *contractor* Memnone al soldo dei persiani, di filosofie esoteriche e scienze filosofiche, sovrapponendo le epoche nella vertigine del sincretismo, in una compresenza temporale come in una drammaturgia alla Caryl Churchill, dove l'Afghanistan e la Grecia di 2500 anni fa emergono dall'Europa della Grande Guerra (fulcro epocale

dei nazionalismi ma anche dei colonialismi), durante la quale Wittgenstein può elaborare il suo *Tractatus logico-philosophicus*, e dove il dialogo tra il filosofo e Gustav Mahler sulla Nona di Beethoven ci restituisce il senso delle grandi migrazioni dei nostri anni sulla rotta balcanica, nella direzione “ostinata e contraria” rispetto a quella del Macedone secoli prima.

Le relazioni e i conflitti attraversano i secoli in una manciata di pochi minuti, risucchiando lo spettatore nella vertigine della Storia e nella cogenza dell’attualità. Sta proprio nella domanda impertinente sulla Nona il nocciolo della questione: come si può proclamare una fratellanza universale, come recita l’ode di Schiller musicata da Beethoven, se in quegli stessi versi si parla anche di eroi che conquistano, dunque opprimendo altri uomini? Come possono la pace e la fratellanza innestarsi su un atto di violenza e sopraffazione? La domanda, ovviamente, è sospesa, ma nel frattempo è possibile esplorare sentieri di convivenza. A partire proprio da ciò che viene percepito come destabilizzante e che invece rappresenta la vera occasione da cogliere. È così che in scena e in video, in un dialogo continuo e contaminato di codici espressivi, vediamo coabitare – a copertura e al tempo stesso denudamento dell’essere umano – l’elmo e lo scudo da oplita greco, la maglietta da calciatore (in questo caso il nigeriano Okocha) tipicamente indossata da molti migranti in cammino verso l’Europa, e una vaporosa gonna nuziale in organza che mi piace pensare sia un omaggio all’utopia idealistica e artistica di Pippa Bacca, uccisa col suo vestito da sposa proprio a metà del cammino da lei intrapreso su quella stessa rotta 13 anni fa. La soluzione, insomma, sta proprio nella fusione, nella contaminazione, nello sconfinamento e nella compresenza, a cominciare dalle lingue che si intrecciano, scritte e parlate, come si intrecciano le fonti, da Wittgenstein a Pasolini: greco, turco, arabo, italiano, tedesco (e un’altra lingua, la più preziosa, l’ultra-lingua del corpo danzante) suggeriscono il ricongiungimento di una Babele moderna, dove il Monte Ida che accoglie i migranti e il minareto, che si erge incongruo a spezzare la presunta omogeneità europea, innalzano al cielo una preghiera laica che approda ai nostri anni, alle nostre ore. E interroga l’Unione Europea e la sua sfida a essere luogo di relazioni e non di sopraffazioni: punto d’arrivo del viaggio di un ventenne greco conquistatore verso Oriente ben oltre duemila anni fa, e quindi nuova possibilità della Storia, forse del Mito, scheggia di Utopia per ciò che la UE *dovrebbe* rappresentare, e speranza di Realtà per ciò che la UE *deve* rappresentare.