



MEDITERRANEO E MIGRAZIONI LA DONNA E IL MARE NEL TEATRO SPAGNOLO CONTEMPORANEO

VERONICA ORAZI – *Università degli Studi di Torino*

Studio della figura femminile e del suo rapporto col mare nella drammaturgia spagnola contemporanea sul tema delle migrazioni. Nell'ambito di questo filone del teatro ispanico ultimo, il connubio donna-mare è diventato una metafora mortifera, riflesso di una tragica realtà. L'indagine si concentra su tre opere particolarmente significative, per l'estetica personalissima delle autrici e per l'originalità del trattamento tematico sviluppato in ciascuna di esse: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* di Angélica Liddell, *Aulidi (hijo mio)* di Antonia Bueno e *Babel* di Juana Escabias.

Study of the female figure and her relationship with the sea in contemporary Spanish drama on the theme of migration. Within this line of late Hispanic theatre, the connection between woman and sea has become a metaphor for the dead, a reflection of a tragic reality. The investigation focuses on three works that are particularly significant for the very personal aesthetics of the authors and for the originality of the thematic treatment developed in each of them: Angélica Liddell's *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, Antonia Bueno's *Aulidi (hijo mio)* and Juana Escabias' *Babel*.

I INTRODUZIONE

A partire dagli ultimi due decenni del secolo scorso le crescenti migrazioni e le loro rappresentazioni, causate dalla crisi economica e dalla precarietà dell'esistenza in alcune aree del pianeta, sono diventate una questione sociopolitica globale. Oggi la vista quotidiana di rifugiati, richiedenti asilo e migranti in cerca di lavoro proposta dai media suscita nei paesi di arrivo una doppia risposta, a livello di reazione sociale (soggettiva e collettiva) e politica (pubblica e governativa), che si concretizza in atti spontanei di accoglienza ma anche in manifestazioni di aggressività ostile, sia a livello della narrazione e della retorica sulla situazione di emergenza, sia a livello di azioni attuate per affrontarla.¹

Tutto ciò viene presentato in modo duplice, attraverso la spettacolarizzazione emotiva del fenomeno, stimolando nel pubblico l'empatia o l'inimicizia, la compassione o la diffidenza, mostrando immagini di persone in pericolo, la cui identità viene spersonalizzata e disumanizzata da una fisicità anonima. A livello artistico, tutto ciò produce rappresentazioni variegiate del fenomeno e degli individui in esso coinvolti. In particolare, la drammaturgia contemporanea ha dimostrato che lavorare sul tema dell'incontro tra migranti e società ospitante può favorire il contatto e l'interazione tra i due gruppi. Questo approccio è rafforzato da alcuni fattori, quali l'evoluzione del ruolo degli spettatori nel teatro contemporaneo, ossia il loro passaggio da un atteggiamento passivo a uno attivo; l'abbattimento della quarta parete che ne enfatizza il coinvolgimento; e la concezione della drammaturgia come strumento di azione sociale, che incide sulla coscienza del pubblico. Questi elementi rendono il teatro uno strumento efficace per sensibilizzare l'opinione pubblica in merito alle politiche di immigrazione, come conferma la doppia linea

¹ TONY KUSHNER e KATHERINE KNOX, *Refugees in the Age of Genocide*, London, Routledge 1999, pp. 1-5; ALISON JEFFERS, *Refugees, Theatre and Crisis*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012, pp. 4-6.

della drammaturgia *sui* migranti e *dei* migranti:² la prima è opera di autori interessati al fenomeno dei flussi migratori e alla persona del migrante; la seconda è opera di migranti drammaturghi, registi e attori che offrono una testimonianza diretta.

Per quanto concerne la Spagna e focalizzando l'attenzione sul XX-XXI secolo, il paese è passato dall'essere luogo di partenza di migranti spagnoli a destinazione di migranti stranieri, da terra di emigrati a meta di immigrati. Si pensi all'emigrazione indotta da cause economiche nel primo terzo del Novecento, alla diaspora politica determinata dalla fine della guerra civile e dall'instaurazione del regime franchista nel 1939, al flusso di mano d'opera verso l'America Latina e l'Europa centrale a partire dalla metà degli anni '40 del secolo scorso (con picchi significativi negli anni '60).³

In seguito la situazione è mutata: nella prima fase di questo scambio di ruoli coloro che lasciavano la propria terra per raggiungere la Spagna provenivano dall'America Latina, dall'est-Europa (in particolare dalla Romania) e dalla sponda sud del Mediterraneo.⁴ Nonostante ciò, lo straniero migrante veniva e viene ancora identificato con i nord-africani e associato al concetto di mancata integrazione o di emarginazione. Per questo individuo, attraversare con imbarcazioni di fortuna il tratto di mare che lo separa dalla Spagna, quel Mediterraneo percepito come spazio di salvezza ma anche pericolo di morte, costituisce l'unica possibilità di condurre un'esistenza degna e, talvolta, di sopravvivere. Tuttavia, l'aumento esponenziale dei naufragi ha tragicamente incrementato il numero delle persone scomparse in mare e dei morti.

In tempi più recenti, i flussi migratori provenienti da luoghi più remoti hanno trovato nella via balcanica o, ancora una volta, nella traversata del Mediterraneo una rotta della speranza per sfuggire alle guerre e ai genocidi, alla crisi economica ed ecologica. Tra gli individui spinti a migrare, le donne sono diventate sempre più numerose, sole o assieme ai figli, già nati o in procinto di nascere, per volontà delle madri, in una terra meno inospitale, in un luogo che non sia segnato dai conflitti, dalla povertà e dalla discriminazione.⁵

La cronaca attuale conferma questo stato di cose: quando il 16 agosto 2021 i media hanno diffuso la notizia che in Afghanistan i talebani avevano preso il controllo del paese e annunciato la ricostituzione dell'emirato islamico, a livello globale ci si è interrogati, con preoccupazione crescente, sulla situazione in cui si sarebbe trovato il popolo afgano a causa di questo rivolgimento geopolitico, destinato a segnare la storia e gli equilibri locali, dell'Asia centrale e mondiali. Il pensiero è andato subito ai profughi che avrebbero lasciato il paese per raggiungere luoghi sicuri. In questa situazione, ancora una volta, le donne di ogni età, ceto e condizione sono state doppiamente vittime: molte sono state sollevate dal loro impiego e le studentesse sono state congedate dalle università e dalle scuole. Cosa attende bambine, ragazze e donne in un simile contesto lo si può dedurre da quanto accade o è accaduto in passato nelle zone in cui un simile governo si è imposto.

² M. BALFOUR *Refugee Performance*, in *Refugee Performance*, cit., pp. 213-228.

³ J-B VILAR RAMÍREZ, *Las emigraciones españolas a Europa en el siglo XX*, in «Migraciones & Exilios», I (2000), pp. 131-159; JOSÉ BABIANO e SEBASTIÁN FARRÉ, *La emigración española a Europa en los años sesenta*, in «Historia Social», XLII (2002), pp. 81-98.

⁴ *Africanos en la otra orilla*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 1998.

⁵ *Mujeres en el camino*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2005.

Il nuovo flusso migratorio innescato da questa situazione vedrà, quindi, la presenza massiccia di donne; costrette a un viaggio verso un'Europa che pare più preoccupata per l'arrivo di migranti che per i diritti umani, l'incolumità e la sopravvivenza di coloro che cercheranno di lasciare il paese, divenuto un luogo ad alto rischio, se non una vera e propria trappola mortale, specie per le donne, come testimoniano le protagoniste delle opere teatrali prese in esame. La fondatezza di questi timori è dimostrata dal fatto che il 21 agosto 2021 (a pochi giorni dalla diffusione della notizia) la Grecia aveva già eretto un muro di contenimento lungo 40 km sul confine con la Turchia, in risposta al prevedibile esodo di profughi provenienti dall'Afghanistan.

Il mare, dunque, diventerà nuovamente un luogo emblematico per le donne che dall'Afghanistan si sposteranno verso l'area medio-orientale, per dividersi poi tra la rotta balcanica e la traversata del Mediterraneo, per giungere in Occidente.

È questa la prospettiva dalla quale è stata analizzata la drammaturgia ispanica sulla migrazione prodotta negli ultimi venti anni, con speciale attenzione al trattamento dei temi della diaspora, dell'(in)ospitalità, del senso di appartenenza e dell'identità. Per illustrare l'esito dell'indagine, sono state selezionate tre *pièces* particolarmente rappresentative, caratterizzate da un approccio innovativo: la rappresentazione dei migranti dalla prospettiva femminile, sia essa figura autoriale e/o fittizia; la presenza di sotto-temi correlati, come il concetto di confine e di limite, la comunicazione e l'incomunicabilità, il corpo dell'individuo (della donna) e la fisicità spersonalizzata della massa, la maternità. Questi aspetti verranno presentati attraverso l'ottica autoriale e attanziale dei testi analizzati: tre drammaturghe che elaborano in modo originale i temi trattati, dando vita a personaggi femminili plasmati allo scopo di rendere un'immagine specifica della situazione attuale e offrire uno spunto di riflessione.⁶

Queste tre opere consentono di indagare a fondo il connubio donna-mare, che è diventato un'immagine-simbolo, una metafora attuale, riflesso di una realtà in cui il secondo elemento è rappresentato da un Mediterraneo che da spazio di speranza diventa spazio di pericolo, di sofferenza e di morte. La donna diviene allora la protagonista di un dramma condiviso con bambini, uomini e anziani; ma lo è in modo diverso, segnato da un anti-protagonismo che implica l'annientamento della persona con l'aggravante della discriminazione di genere. Un (s)oggetto annientato come migrante e come donna e in quanto tale doppiamente vittima.

Donne che scrivono di donne. Drammaturghe che creano personaggi femminili riflesso di tante figure reali per proporre una lettura peculiare del fenomeno ricorrendo alla drammatizzazione di questa tematica, che tuttavia conserva e anzi, proprio attraverso il filtro potente della trasposizione scenica, amplifica la propria forza in una visione inedita del rapporto fra donna e mare.

⁶ Si tratta di teatro *sui* migranti, non di teatro *dei* migranti, comunque presente sugli scenari spagnoli contemporanei: si pensi a *Hotspot* (2019) del gruppo La Máquina Sómica, sull'arrivo in Europa nel 2015 di immigrati siriani, afgani e iracheni; al tritico *P.A.U. Paisatges als ulls* (2020) dei senegalesi Lamine Bathily, Yacine Diop e Malamine Soly; a *Bodas de sangre, tequila y reguetón* (2020) del messicano Efraim Rodríguez e della colombiana Ari Saavedra, da più di un decennio a Madrid; a *Migrantes* (2021) della compagnia Mirando al Sur, sulla storia di sei latinoamericani emigrati in Europa.

2 LE OPERE

Come accennato, uno dei paesi di approdo degli attuali flussi migratori è la Spagna. A partire dal 2015, le arti – specie la fotografia e il cinema⁷ – e la letteratura – in particolare il romanzo, il racconto⁸ e il teatro⁹ – hanno preso spunto dagli eventi per affrontare questo tema e spingere il pubblico alla riflessione e alla presa di posizione.

Il primo teatro spagnolo sull'immigrazione, sulla risposta – spesso xenofoba – da parte del paese di accoglienza e sulle ripercussioni sociali del fenomeno migratorio nasce nei primi anni '90,¹⁰ più esattamente nella stagione 1992-1993, con la messa in scena de *La mirada del hombre oscuro* di Ignacio del Moral e *La orilla rica* di Encarna de las Heras (1992). Nel corso del decennio, vengono allestite altre opere: *Sudaca* di Miguel Murillo e *Ahlán* di

⁷ SUSANA LOZANO, *Docentes, escritores y cineastas. Lecturas sobre la inmigración*, in *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 255-279; J-L MARTÍNEZ, *Cine e inmigración*, in *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 233-253; *Imágenes del otro*, MONTSERRAT IGLESIAS ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010; EAD., *Representar al otro*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 9-20; EAD., *Mujer e inmigración*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 21-32.

⁸ M. KUNZ, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, cit.; IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, *La inmigración en la cuantística española contemporánea*, ne *La inmigración en la literatura española contemporánea*, cit., pp. 301-340; NIEVES GARCÍA BENITO, *Por la vía de Tarifa o la letra con sangre entra*, in *Literatura y patera*, DOLORES SOLER-ESPILAUBA ed., Málaga, Universidad Internacional de Andalucía 2004, pp. 51-88; *Traspassando fronteras*, FRANCISCO CHECA ed., Almería, Universidad de Almería 2007; *El arte en las migraciones*, FRANCISCO CHECA e CONCHA FERNÁNDEZ eds., Almería, Universidad de Almería 2008; I.D., *Migraciones*, Almería, Universidad de Almería 2009; I.D., *Entre puntales al raso*, Almería, Universidad de Almería 2010; DEBRA FASZER-MCMAHON e V-L KETZ eds., *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts*, Burlington, Ashgate 2015

⁹ CARLES BATLLE, *Drama contemporáneo y choque de culturas*, in *Teatro y diálogo entre culturas*, GEMMA LEZAUN ECHALAR e RACHID MOÛNTASAR eds., Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008, pp. 11-16; CARLA GUIMARÃES DE ANDRADE, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, tesi dottorale, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá 2008; ISABELLE RECK, *La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008*, in *De mots en maux: parcours hispano-arabes*, ISABELLE RECK e EDGAR WEBER eds., monografia di «ReCHERches», II (2009), pp. 45-78; *Encuentro. El inmigrante en el teatro*, monografia di «Primer Acto», CCCXXXVI (2010); EDUARDO PÉREZ-RASILLA, *Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 87-116; GUADALUPE SORIA TOMÁS, *Inmigración y novísima dramaturgia*, in *Imágenes del otro*, cit., pp. 117-138; FRANCISCO CHECA et al., *Teatro transfronterizo e inmigración en Andalucía*, in *Teatro internacional/intercultural*, vol. II, F-J ORTUÑO ed., Sevilla, Junta de Andalucía 2010, pp. 549-667; L. GARCÍA MANSO, *Teatro, inmigración y género*, cit.; EAD., *Género e inmigración en el teatro español contemporáneo*, in «Estreno», XXXVII, I (2011), pp. 72-87; PAOLA AMBROSI, *Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, a cura di PATRIZIA BOTTA, Roma, Bagatto 2012, pp. 316-324; FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *La utopía y la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, cit., pp. 367-376; E-J DOLL, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea*, Madrid, Fundamentos 2013; WILFRIED FLOEK, *El nuevo teatro político en España*, in «Estreno», XL, 2 (2014), pp. 39-52; MANUELA FOX, *Cruce de fronteras en el teatro de Antonia Bueno*, in *Mujeres en la frontera*, MARGARITA ALMELA ed., Madrid, UNED 2014, pp. 231-244; WILFRIED FLOEK, *Del lugar al no lugar*, in *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, CERSTIN BAUER-FUNKE ed., Hildesheim, Olms 2016, pp. 263-280.

¹⁰ ISABELLE RECK, *Exil et immigration dans le théâtre espagnol des années quatre-vingt - quatre-vingt-dix*, in *Identités périphériques*, M-L COPETE, RAÚL CAPLAN e ISABELLE RECK eds., Paris, L'Harmattan 2004, pp. 201-217; I. RECK, *La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008*, cit.; E-J DOLL, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea*, cit.; W. FLOEK, *El nuevo teatro político en España*, cit.; I.D. *Del lugar al no lugar*, cit.; L. GARCÍA MANSO, *El teatro español sobre la inmigración en los años 90*, cit.

Jerónimo López Mozo, entrambe del 1995; poi, *Lista negra* di Yolanda Pallín, *Bazar* di David Planell, *Rey negro* di Ignacio del Moral, *Salvajes* di José Luis Alonso de Santos e *La falsa muerte de Jaro el negro* di Fernando Martín Iniesta, tutte del 1997. Quindi, nel 1999, *Mane*, *Thecel*, *Phares* di Borja Ortiz de Gondra, *Cachorros de negro mirar* di Paloma Pedrero e *Mongo, Boso, Rosco, N'Goe... Oniyá* di Alberto Miralles. Una dozzina di *pièces* di grande rilievo per i temi sviluppati e per l'estetica innovativa che le caratterizza: tutte offrono la prospettiva della società di accoglienza, per denunciare i pregiudizi e la xenofobia nei confronti dei nuovi arrivati, che in questa prima fase erano in genere giovani uomini soli.

All'inizio del nuovo millennio, l'attenzione per il tema in ambito teatrale cresce in modo significativo, come dimostra l'organizzazione dell'incontro internazionale *Traspasando Fronteras* su *El inmigrante en el teatro* promosso dal Teatro de la Abadía di Madrid, con la partecipazione di drammaturghi o attori migranti, all'interno del *Proyecto Mediterráneo de la Unión de Teatro de Europa*. Le *pièces* che trattano il fenomeno della migrazione si moltiplicano: si pensi a *Victor Beuch* (2002) di Laila Ripoll, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (2003) di Angélica Liddell, *Allegro (ma non troppo)* (2007) di Carmen Resino, *Siglo mío bestia mía* (2016) di Lola Blasco, *Maremar* (2018) del collettivo Dagoll Dagom, ecc.

Se le opere degli anni '90 si concentrano soprattutto sull'esperienza del viaggio, sull'arrivo a bordo di imbarcazioni salpate dall'altra sponda del Mediterraneo e sulla reazione xenofoba, quelle del nuovo millennio riflettono sull'identità del migrante e sulla sua integrazione. Il teatro più recente sulla migrazione, infatti, presenta una visione transculturale e transfrontaliera, contribuisce alla (ri-)definizione identitaria sia di coloro che arrivano sia delle società di accoglienza, e si profila come spazio enunciativo di azione sociale a partire da e attraverso la marginalità.

Nel teatro ispanico ultimo dedicato al tema prevale l'intento di denuncia del dramma della violazione dei diritti umani e di critica radicale dei modelli sociopolitici vigenti, incapaci di dare risposta a una tragedia in corso da anni. Questa denuncia ora viene espressa in modo diverso rispetto al passato. Alcune opere propongono un approccio realistico, iperrealistico, talvolta tanto iper-enfatico da sconfinare volutamente nel grottesco, per indurre lo spettatore a riflettere. Oppure presentano un'estetica simbolista o a un trattamento del tema di taglio post-moderno, in cui la frammentazione diventa predominante, focalizza un micro-aspetto del fenomeno della migrazione o restituisce immagini caleidoscopiche che oscillano fra immersione e straniamento. Infine, alcune opere trattano il tema mediante il filtro iper-espressivo della letterarizzazione. Si tratta di scelte estetiche accomunate dalla volontà di affrontare il fenomeno della migrazione dalla prospettiva globale, oltre ogni frontiera e al di là della contingenza spazio-temporale. I protagonisti di queste opere sono gli esiliati, i rifugiati, i richiedenti asilo, i migranti in cerca di occupazione, resi tali dai conflitti bellici o dalla crisi mondiale, sia essa ecologica o economica. Sempre più spesso questi personaggi sono donne, secondo una scelta drammaturgica che riflette le mutate condizioni della migrazione attuale.

In questa nuova dimensione del trattamento tematico, dunque, la figura femminile ha acquisito un protagonismo sempre maggiore, sia come riflesso della realtà sia come scelta da parte di drammaturghi e drammaturghe di dare voce e visibilità a queste bambine, ragazze e donne doppiamente vittime, perché discriminate e oppresse come migranti e per il loro genere, che nel paese

di provenienza è fatto oggetto di limitazioni, vessazioni e violenze anche estreme.

Al di là delle specificità delle due fasi descritte, in entrambe le tappe del teatro ispanico sulla migrazione, il mare si profila come elemento chiave: nella prima, viene mostrato come attraversare il Mediterraneo occidentale a partire dalle coste nord-africane per raggiungere la Spagna abbia rappresentato fin dagli inizi della migrazione di massa la via di fuga più immediata; durante la seconda, con il mutare dei flussi migratori negli ultimi anni e l'esistenza di una duplice rotta, per terra e per mare, alla via balcanica si è affiancata la traversata del Mediterraneo, che stavolta però inizia dall'estremo opposto, quello orientale, sperabile cammino di salvezza – spesso invece di morte – per coloro che lasciano i paesi dell'Asia occidentale e centrale per spostarsi verso Ovest.

A partire dal quadro epistemologico di riferimento,¹¹ dalla letteratura critica specifica¹² e dalla produzione drammaturgica ispanica ultima, sono state identificate tre opere chiave, in cui la figura della donna è inscindibilmente legata al mare e alla sua metaforizzazione: *Y los peces salieron a combatir contra los hombres* (del 2003, pubblicata nel 2005) di Angélica Liddell, *Aulidi (hijo mío)* (del 2002, rappresentata nel 2006 ed edita 2009) di Antonia Bueno e *Babel* (data alle stampe nel 2016) di Juana Escabias.

Si tratta di opere che drammatizzano l'ospitalità, il rifiuto e la negazione del corpo dell'Altro, della sua identità, dell'inclusione e della diaspora, e si sviluppano attorno a un asse tematico principale: l'arrivo dei migranti sulle coste della Spagna e l'incontro tra i nuovi arrivati e coloro che dovrebbero accoglierli. Il contatto si traduce spesso in un contrasto che diviene conflitto e dimostra la problematicità di tale rapporto, che talvolta finisce in tragedia.¹³ Il tema viene elaborato dalla prospettiva del fallimento insanabile, mostrando lo scontro tra esseri umani più che tra culture, il rifiuto, la mancanza di umanità che annienta ogni possibile integrazione, emanazione della paura archetipica dell'ignoto e dello straniero e del disagio che essa comporta, per sfociare nella disumanizzazione e persino nella brutalità. Ogni opera concretizza tutto ciò in modo originale, attivando dispositivi drammaturgici peculiari in un rapporto rinnovato con il destinatario dell'opera.

Da questa prospettiva, alcune categorie critiche costituiscono i punti di riferimento dell'analisi: il genere o il sottogenere cui va ascritta l'opera (teatro, teatro breve); la forma prescelta (monologo, dialogo); le specifiche modalità di trattamento del tema e della sua fissazione nel testo, dal(Per-)realismo iper-enfatico alla letterarizzazione; il punto di vista dal quale vengono presen-

¹¹ Cfr. JOPI NYMAN, *Home, Identity and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*, Amsterdam, Rodopi 2009; HELEN GILBERT e JACQUELINE LO, *Diaspora and Performance*, in *Diasporas*, KIM KNOTT e SEÁN M'CLOUGHLIN eds., London, Zed Book 2010, pp. 151-156; A. JEFFERS, *Refugees, Theatre and Crisis*, cit.; YANA MEERZON, *Performing Exile, Performing Self*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012; *Refugee Performance*, M. BALFOUR ed., cit.; ID., *Refugee Performance*, cit., pp. 213-228; EMMA COX, *Theatre and Migration*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2014; L-B CUMMINGS, *Empathy and Dialogue in Theatre and Performance*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2016, pp. 161-190.

¹² Cfr. *Inmigración y teatro*, DOMINGO MIRAS, RICARDO SANABRE e LIDIA FALCÓN eds., monografia de *Las puertas del drama* 21, 2005; C. BATTLE, *Drama contemporáneo y choque de culturas*, cit.; *Teatro y diálogo entre culturas*, GEMMA LEZAUN ECHALAR e RACHID MOUNTASAR eds., Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008; P. AMBROSI, *Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años*, cit.

¹³ IVANA KRAPAN, *La alteridad en el teatro español contemporáneo*, in «Acotaciones», XXXIV (2015), pp. 83-110.

tate la tematica e le vicende delle protagoniste e, dunque, la loro caratterizzazione; infine, il trattamento, spesso sperimentale e sempre suggestivo, dell'asse spazio-temporale. Tutti tratti determinati e connotati dallo specifico punto di osservazione dal quale viene indagato il contesto drammatico in cui si muovono le figure delle migranti.

3 ANGÉLICA LIDDELL, *Y LOS PECES SALIERON A COMBATIR CONTRA LOS HOMBRES* (2003)

Angélica Liddell (Figueras, Girona 1966) è una drammaturga, regista teatrale, performer, scrittrice e poetessa. Le sue opere sono state tradotte in molte lingue, tra cui inglese, francese, italiano, portoghese, russo e romeno. Dal 1993 dirige la compagnia Atra Bilis Teatro, fondata con Gumersindo Puche. Debuttera a teatro nel 1988, con *Greta quiere suicidarse*, che le vale il Premio Ciudad de Alarcón 1988, cui ne seguono molti altri: il Premio Ojo Crítico Segundo Milenio 2005, il Premio Sebastia Gasch de Artes Parateatrales 2011 o il Premio Nacional de Literatura Dramática 2012. Nel 2013 riceve il Leone d'Argento alla Biennale di Venezia.¹⁴

*Y los peces salieron a combatir contra los hombres*¹⁵ evoca un quadro impressionante, espressionisticamente deformato dall'estetica dell'autrice, caratterizzata dall'atteggiamento viscerale con cui affronta le tematiche che tratta nel proprio teatro.¹⁶

La *pièce* è un monologo di un'ora e mezza, in cui Liddell interpreta entrambe le figure in scena, Angélica (se stessa) e il personaggio della *Putá*, che si alternano in una sequenza di monologhi brevi. Gli interventi di Angélica propongono riflessioni etiche ed estetiche sul trattamento del tema e sullo sviluppo dell'azione, contestualizzano i naufragi, scandiscono il numero dei sopravvissuti, dei dispersi, dei morti, facendo riferimento all'informazione e alla stampa e al modo in cui questi avvenimenti drammatici vengono presentati.¹⁷ Gli interventi della *Putá* invece esprimono la denuncia attraverso violente invettive contro il *Señor Putá*, personaggio extra-scenico, interlocutore muto, simbolo di una politica e di un sistema (con la minuscola) degenerati e

¹⁴ VERONICA ORAZI, *Alex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia Teatro 2013*, in «Rivista Italiana di Studi Catalani», III (2013), pp. 87-98.

¹⁵ L'opera è stata pubblicata sulla rivista «El Pateo», XX (2005); poi in *Seis manifestaciones artísticas, seis creadoras actuales*, FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO ed., Madrid, UNED 2006, pp. 111-130; infine in ANGÉLICA LIDDELL, *Actos de resistencia contra la muerte*, Bilbao, Arzobispado 2007, pp. 9-33. Il testo è disponibile anche online, url <<https://www.dlss.univr.it/documenti/OccorrenzaIns/matdid/matdid488812.pdf>> (consultato il 5 ottobre 2021, da cui si cita, d'ora in poi *Peces*). Cfr. L. GARCÍA MANSO, *Teatro, inmigración y género*, cit.; JESÚS EGUÍA ARMENTEROS, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia*, in «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», XXI (2007), pp. 173-200; FRANCISCA VILCHES-DE FRUTOS, *Representaciones de género en las artes escénicas*, in «Hispanística», XXVII (2009), pp. 261-276; VERONICA ORAZI, *Dramatizar la negación de la diáspora*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», XLIV, 2 (2019), pp. 139-155.

¹⁶ Cfr. PEDRO VÍLLORA, *El dolor de ser Angélica (Liddell)*, in «Acotaciones» XII (2004), pp. 47-65; JESÚS EGUÍA ARMENTEROS, *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, Granada, Universidad de Granada, monografia di «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», 2013; ANA VIDAL EGEA, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesi dottorale, Madrid, UNED 2010; MARÍA VELASCO, *La literatura posdramática: Angélica Liddell*, tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense 2016.

¹⁷ J-C CHECA E ÁNGELES ARJONA, *Españoles ante la inmigración*, in «Comunicar», XXXVII, 19 (2011), pp. 141-149.

indifferenti di fronte a un dramma che si trascina da anni. Il risultato è una struttura testuale complessa, in cui le due voci prendono la parola per assolvere funzioni diverse: sofferatamente interrogativa quella di Angélica, violentemente inquisitrice quella della *Putá*.

Alla complessità dell'opera contribuisce anche il peculiare disallineamento dell'asse spazio-temporale: Angélica nel suo intervento iniziale menziona la Spagna e le sue coste; poi la spazialità si rarefa mediante la citazione delle cifre e dei dati relativi ai naufragi o all'arrivo delle piccole imbarcazioni di fortuna, ai corpi senza vita, ai dispersi, ai sopravvissuti. Viene evocato un non-luogo diffuso dove prendono forma la morte, la scomparsa e, per coloro che sopravvivono, il dolore, il rifiuto e l'emarginazione. Anche il tempo dell'azione è un tempo indefinito, che diventa dolorosamente esatto quando si fa riferimento alle date dei naufragi che continuano a ripetersi, cioè quando il tempo acquisisce una connotazione tragica nella sequenza delle morti.

La drammaturga utilizza il contrasto iniziale tra il corpo dell'immigrato appena sbarcato sulla costa e quello dei turisti che affollano le località balneari per descrivere lo scontro tra posizioni inconciliabili, in un mondo solo all'apparenza globalizzato. Quando si alza il sipario, ascoltiamo le parole dell'autrice-personaggio (Angélica) che si chiede come inizierà la sua opera e comincia a delineare il contrasto fra nord-africani ed europei: povertà, fame e disperazione si scontrano con il superfluo e la spensieratezza, profilando sin dall'inizio due mondi antitetici. Queste dimensioni opposte sono rappresentate sia fisicamente, attraverso la presenza in scena della drammaturga, che interpreta due i ruoli (Angélica e la *Putá*) e di «[...] un hombre blanco maquillado de negro [...]» (*Peces*, p. 3), simbolo della massa senza nome degli immigrati; sia allusivamente, con il riferimento a figure extra-sceniche, ai corpi esanimi dei neri vomitati dal mare, a quelli dei turisti che prendono il sole adagiati sulle sdraio e al *Señor Putá*, interlocutore passivo della *Putá*. Il tema viene drammatizzato a partire dalla fisicità più cruda, cioè dai cadaveri dei naufraghi che nutrono i pesci, i quali finiranno per assumere le fattezze dei migranti morti in mare e un giorno usciranno dall'acqua per *combatir contra los hombres*, come recita il titolo, e vendicarsi di questi esseri indifferenti, simbolo di una società che da accogliente è diventata nemica. Questi neri morti, scomparsi o scampati al naufragio si contrappongono ai governi, ai politici e alla società civile che li ignorano, ignorando così una tragedia di dimensioni colossali.

Il gruppo anonimo dei migranti approdati in Spagna è presentato come un elemento collettivo senza voce, senza possibilità di esprimersi, né di essere ascoltato. Incarnazione della fame, della povertà, della disperazione, è osservato dagli altri – dai turisti occidentali –, con un misto di indifferenza, incredulità e disagio. La drammaturga offre la prospettiva dell'europeo che assiste all'arrivo dell'Altro, dal suo punto di vista personale, come Angélica o come interprete della *Putá* simbolica, per accusare la società e farsi portavoce delle vittime. Dall'altra parte vi sono i nuovi arrivati, i migranti sopravvissuti alla traversata, ma anche quelli scomparsi nel naufragio e persino i morti annegati. Si tratta di esseri umani ridotti a terribili figure invisibili, fantasmi che popolano la scena con la loro presenza o la loro assenza, evocata dalle parole veementi del monologo che li materializza sul palcoscenico. Gli europei osservano dall'esterno, da una dimensione distante, quasi assistendo a un'Odissea depotenziata, nonostante la sofferenza e l'orrore sfilino davanti ai loro occhi.

La scena più forte vede al centro una figura femminile: una migrante incinta, il cui tragico sbarco viene riportato nei termini di quell'iper-realismo espressionisticamente deformato dall'estetica e dallo stile della drammaturga:

La Puta – El verano pasado, [...] / nació un niño a nuestros pies. / Mientras tomábamos el sol nació un niño a nuestros pies. / No la vimos llegar, [...], no la vimos llegar. / [...] a la mujer no la vimos llegar. / La vimos cuando se arrastraba por la arena, / y la arena estaba ardiendo, / pero ella arrastraba y arrastraba su barriga como si le diera / igual el calor. / Al principio pensamos en una lombriz, / una lombriz enorme y negra, / una lombriz enferma, / una lombriz que venía del mar. / No pensamos que una mujer pudiera arrastrarse de aquella / manera. / Lo más lógico era pensar en una lombriz. / Nos confundimos [...] / Nos asustamos [...] / Tomábamos el sol, / hacía mucho calor, / sudábamos, / no podíamos ver con claridad. / Parecía un reptil enorme y espantoso / y a veces se movía con espasmos / y soltaba espuma y algas por la boca. / Parecía un reptil. / Pero no acabamos de frotarnos los ojos / cuando aquella mujer que se arrastraba como un reptil / expulsó un bebé. / [...] / Estábamos allí, sentados, [...] / no nos movimos de nuestras tumbonas, / [...] / Aquella lombriz espasmódica expulsó un bebé / y siguió arrastrándose por la arena / y arrastrando al bebé junto a ella / entre las piernas, / como si el cordón umbilical fuera la correa de un caniche. / Expulsó al bebé mientras se arrastraba, [...] / En ningún momento dejó de arrastrarse. / Expulsó al bebé, / el bebé cayó a la arena / y la mujer no dejó de arrastrarse. / Lo llevaba como un colgajo entre las piernas, / dejó la arena llena de sangre. / Parecía no darse cuenta de que había parido, [...] / Nosotros, que estábamos en las tumbonas, nos dimos / cuenta de todo, / y ella parecía no darse cuenta de nada, [...] / Arrastraba y arrastraba al bebé como si fuera un colgajo. / El bebé ya estaba rebozado en arena, / con la boca y los ojos taponados de arena. / [...] Y cuando separaron al bebé de su madre, / la madre ya estaba muerta (*Peces*, pp. 5-8).

La spersonalizzazione della donna è portata alle estreme conseguenze, fino alla disumanizzazione, nella descrizione della migrante che partorisce sulla spiaggia e muore, sotto lo sguardo dei turisti. La deformazione grottesca avviene attraverso la zoomorfizzazione: prima col paragone con un enorme lombrico nero, poi con un grosso rettile spaventoso. Lo stesso meccanismo di spersonalizzazione e di disumanizzazione coinvolge anche il neonato, impanato nella sabbia. Questa donna, questa migrante, non ha voce, come tutti i migranti, e come loro viene privata dell'identità attraverso la massificazione e della natura di essere umano ricorrendo al filtro distanziatore dello zoomorfismo. Ciò che rende la scena ancora più forte è la condizione di questa figura, brutalizzata come persona e come donna: una giovane incinta, una madre che partorisce sulla spiaggia cui è fortunatamente approdata, per morirvi subito dopo. I riferimenti al neonato estremizzano il procedimento distanziatore della zoomorfizzazione e della reificazione, attraverso l'immagine grottesca dell'impanatura, che finisce per cosificare il piccolo e ridurlo a un oggetto senza (più) vita.

Questi elementi, espressione dell'estetica di Liddell e della sua recitazione iper-espressiva e iper-enfatica, turbano profondamente il pubblico, che si sente chiamato in causa e accusato, come uno dei tanti osservatori passivi, in grado di farsi scivolare addosso dolore e morte altrui. Sotto lo sguardo degli

spettatori scorre il dramma umanitario collettivo e quello dei singoli individui senza nome che costituiscono questa massa spersonalizzata. Proprio come la donna-lombrico, la donna-rettile che approda in quella terra agognata come un orizzonte di salvezza ma che invece muore appena arrivata, mentre si trascina sulla spiaggia col bambino *rebozado en arena* che ha appena partorito. La figura della migrante è centrale, come lo è la presenza del mare, spazio di morte da cui la speranza è bandita. Questa donna viene ritratta come madre, in attesa di un figlio che nascerà fra mille sofferenze sull'altra sponda del Mediterraneo, subito dopo lo sbarco. Un approdo che non le salverà la vita e non la proietterà verso un futuro migliore ma che la vedrà spegnersi in quello stesso luogo, col neonato ancora legato a lei dal cordone ombelicale, gli occhi e la bocca tappati dalla sabbia. La migrante, la madre muore. Sulla sorte del bambino appena nato la drammaturga tace, lasciando il pubblico in uno stato di sospensione gravoso e terribile.

4 ANTONIA BUENO, *AULIDI (HIJO MÍO)* (2002)

Antonia Bueno (Madrid 1952) è una drammaturga, attrice, regista teatrale, studiosa di teatro e presidente dell'Associazione Mujeres Creadoras DONE-SenART. Nel 1979 fonda nella capitale spagnola il gruppo Guirigal, che dirige per venti anni, recitando in tutti gli spettacoli della compagnia. Ha al suo attivo testi drammatici, sceneggiature, adattamenti per il teatro e il musical, tradotti in diverse lingue, tra cui l'inglese, il tedesco e il greco. Fra i molti riconoscimenti ricevuti, vanno ricordati almeno il Premio de Interpretación en el Certamen de Cieza (1982), il Premio Teatro Escrito por Mujeres de Laganés (2000), il Premio IV Certamen Nacional de Directoras de Escena (2001) e il Premio de Teatro para la Infancia y la Juventud (2009).

*Aulidi (hijo mío)*¹⁸ (scritta nel 2002, rappresentata nel 2006 e pubblicata nel 2009) è una *pièce* di microteatro in forma di monologo. Il sottogenere del microteatro, sviluppatosi in Spagna a partire dalla metà degli anni '80 del secolo scorso, è caratterizzato da alcuni tratti fondamentali: il formato minimalista, la trattazione di temi connessi con l'attualità (talvolta elaborati in tempo reale), lo sviluppo di un discorso sintetico (enfaticizzato dalla natura frammentaria dell'opera e dalla sua valenza testimoniale). Questi aspetti sono determinati dalla necessità di esprimere e di condividere un'esperienza o una specifica prospettiva ma anche dalla volontà di problematizzazione della tematica affrontata e di intervento sociale, per propiziare la presa di coscienza e la risposta da parte del pubblico.

Il microdramma di Bueno concretizza in modo magistrale la minipoetica del microteatro attraverso elementi quali la massima densità, che determina la forma minimalista, e l'iper-brevità; l'uso del monologo con un solo personaggio; il ruolo strategico dell'ellissi, del silenzio e della reticenza, che acquistano un significato speciale e amplificano la tensione drammatica; il predominio dell'intensità semantica, della concisione dello stile; l'uso di un linguaggio semplice, essenziale e denso; la rilevanza di tutti gli elementi soprasegmentali, come l'accento, il tono, l'intonazione, le pause e qualsiasi altro tipo di codice

¹⁸ ANTONIA BUENO, *Aulidi (hijo mío)*, in *Matrias, patrias, identidades genéricas traspasando fronteras*, MIRIAM PALMA ed., Madrid, Entimena 2009, pp. 13-16; poi ne *Los mares de Caronte*, CONCHA FERNÁNDEZ e FRANCISCO CHECA eds., Madrid, Fundamentos 2016, pp. 97-101 (da cui si cita, d'ora in poi *Aulidi*). Cfr. KAROLINA KUMOR e KAMIL SERUGA, *Migración, maternidad y denuncia*, in «Anagnórisis», XXII (2020), pp. 178-200.

non verbale. Il personaggio appare in scena in situazione, cioè è già coinvolto nel conflitto fin dall'inizio; lo spazio è unico; il tempo si sviluppa in modo lineare e corrisponde alla durata reale della rappresentazione: è, appunto, il tempo di una situazione. Il tema, di forte impatto sociopolitico e legato all'attualità, presenta una forte componente emotiva.¹⁹ Il tragico colpo di scena finale scuote il pubblico, imprimendo al micro-testo una svolta decisiva e obbligando gli spettatori ad assumere la denuncia, farsi carico della situazione della protagonista, trasfigurata da una sofferenza che raggiunge l'apice nell'atto decisivo compiuto dalla donna, svelato nell'epilogo.

La drammaturga presenta uno scenario vuoto, con una sedia al centro. Una potente voce femminile intona una canzone magrebina, contestualizzando l'azione in modo allusivo, facendo intendere che il contesto da cui proviene la protagonista è quello sull'altra sponda del Mediterraneo. Appare una donna dalla carnagione «[...] tostada por todos los soles [...]» (*Aulidi*, p. 97). Un velo ne occulta il volto, culla tra le braccia un corpicino avvolto in panni bianchi. Arriva al proscenio, si ferma e guarda il pubblico, poi si rivolge alla cabina di regia e con un cenno chiede silenzio, per non svegliare la sua creatura.

Anche questa *pièce* sfrutta la forma del monologo e, tuttavia, stavolta sentiamo la voce dell'immigrata, di questa donna che inizia un breve soliloquio il quale, dopo qualche battuta, culmina con un eloquente «Yo créí que aquí sería distinto. Por eso vinimos [...]» (*Aulidi*, p. 97). Il personaggio prende la parola e offre la propria prospettiva. La voce femminile si racconta, ricordando le condizioni di vita difficili nella terra di origine, la decisione di abbandonarla nella speranza di una vita migliore, una scelta dura il cui finale è sempre uguale. La protagonista si avvicina a uno degli spettatori della prima fila e inizia a parlargli. Così, da un monologo dell'Io integrato si passa a un monologo in cui l'unica figura in scena, Aisha – una donna, un personaggio fittizio identificato da un nome proprio, al contempo controfigura di tante altre donne –, abbatte la quarta parete e si rivolge a un interlocutore extra-scenico: non si tratta di un altro personaggio fuori dalla scena ma di uno spettatore, un interlocutore inevitabilmente muto, con cui non stabilirà alcun dialogo. Questo meccanismo enfatizza l'impatto emotivo della *pièce* e attiva la modalità di coinvolgimento dell'uditorio caratteristica del teatro contemporaneo, in cui il pubblico viene stimolato ad abbandonare il ruolo passivo per acquisirne uno sempre più attivo. La donna reagisce imbarazzata ricordando di non aver mai guardato un uomo – un estraneo – negli occhi così da vicino e dà inizio a una suggestiva alternanza tra soliloquio che si fa veicolo del ricordo (del passato, della terra) e monologo in cui si rivolge a un interlocutore reale, uno dei presenti in sala. Aisha inizia a profilare l'opposizione tra un «allí», «al otro lado», «en la otra orilla» (*Aulidi*, p. 98) e un qui, ossia l'approdo ancora carico di aspettative, che definirà poco a poco, in un crescendo

¹⁹ EDUARDO QUILES, *Teatro corto. Cuestión de folios o de síntesis?*, in «La puerta del drama», IV (2000), pp. 7-9; M-J OROZCO VERA, *El teatro breve en el nuevo milenio*, in *Tendencia escénica al inicio del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2006, pp. 721-734; EAD., *Pasión por lo breve*, in *Narrativas de la posmodernidad*, SALVADOR MONTESA ed., Málaga, AEDILE 2009, pp. 431-442; EAD., *Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década*, ne *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2011, pp. 211-225; FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *Modalidades del teatro breve según su forma discursiva*, ne *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, cit., pp. 157-177; FRANCISCO GUTIÉRREZ CARBAJO, *Introducción*, in ID., *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia 2013, 9-113

costellato di contrasti: là le stelle brillavano più di qua, l'oscurità del deserto si contrappone al chiarore di una nuova terra in cui tutto sembra riflettere, tutto è bianco. La nota cromatica, all'apparenza insignificante, diventerà sempre più inquietante e tratterà una linea di demarcazione, un confine che nonostante la traversata non può essere né raggiunto né oltrepassato: l'opposizione tra i due mondi, tra là – il paese di origine – e qua – la sponda agognata –, tra ciò che è scuro e ciò che è bianco, un bianco abbacinante che disorienta. La protagonista cambia ancora destinatario del suo monologo e si rivolge a un altro interlocutore muto, stavolta scenico, cioè il figlio che stringe tra le braccia. Lo rassicura, «[...] mamá está aquí para protegerte de los que quieran hacerte daño... de los que no te quieran [...]» (*Aulidi*, p. 98), evocando contesto, dinamiche, stato d'animo, bisogno di protezione, frutto di quell'incontro/scontro irriducibile che emergerà in seguito in modo sconcertante. Preda dei ricordi, riprende il suo soliloquio e ripercorre le tappe del viaggio ed ecco riemergere dalla memoria la traversata del deserto e per mare, l'arrivo di notte sull'altra sponda di quel Mediterraneo fatale, sia che inghiotta sia che consenta l'approdo a un luogo che subito si trasforma in una terra di rifiuto e di emarginazione: i clandestini vengono scoperti, rivelati dalla bianca luna occidentale. La donna comincia quindi a cambiare interlocutore con ritmo incalzante, rivolgendosi al neonato e allo spettatore della prima fila: tranquillizza il figlio introducendo un dettaglio inquietante, quando gli dice «[...] nadie profanará tu sueño [...]» (*Aulidi*, p. 98), lasciando immaginare un moto di protezione materna che invece rivelerà ben altro. Poi, riprende a confidarsi con lo spettatore, ricorda il viaggio mentre era incinta, l'inizio del travaglio durante la traversata, «[...] en la pequeña barca [...]», e dice al figlio «¡Aulidi! Estabas en camino... como yo... los dos empezábamos una nueva vida [...]» (*Aulidi*, p. 100). Appena sbarcata, partorisce. Le autorità, allertate, sopraggiungono e, nel fuggi fuggi generale, la giovane madre resta sola con il bambino appena nato, già emarginati, già bollati come diversi cui si negano accoglienza e integrazione («Tú querías ser blanco también [...]», *Aulidi*, p. 100). Entrambi sono ormai diventati l'Altro, il diverso da temere, rifiutare e rimpatriare. Poi tutto diventa bianco: le voci, l'ospedale in cui vengono condotti, gli indumenti del personale sanitario. Con i documenti del rimpatrio tra le mani, la giovane madre vede un altro baratro aprirsi davanti a sé e al neonato: «[...] la nada oscura de la que quise arrancar a mi hijo [...] quería que el creciera en un lugar donde las vacas dan leche y los niños van a la escuela [...]». Il colpo di scena finale rivela la prospettiva di questo monologo denso e spietato: «¡Por eso hice lo que tenía que hacer!» (*Aulidi*, p. 101). Ancora per un istante, il pubblico esita, in bilico sull'orlo della rivelazione conclusiva: per il suo bambino, per la «[...] blanca esperanza de que él ahora pueda quedarse... de que le acepten los jueces blancos... los que reparten la suerte de las dos orillas [...] mamá te está llevando al blanco paraíso de la felicidad [...]» (*Aulidi*, p. 101). Fuori di sé, la donna mette il bimbo nella lavatrice dell'ospedale. Abbandonato il ricordo e tornata al presente scenico, si rivolge ancora una volta allo spettatore della prima fila: «Mira, Sidi... ¿Tú crees que ahora le dejarán quedarse?... ¿Tú crees que ahora es igual de blanco que los otros niños?». Con un ultimo, disperato, grido di dolore, amplia la prospettiva e si rivolge a tutto il pubblico: «¿Acaso no habríais hecho lo mismo vosotros?». Poi, come recita

la didascalia finale, «Abandona la escena, perdiéndose de nuevo en la oscuridad y el anónimo» (*Aulidi*, p. 101). Parole che si abbattono con inesorabile efficacia su questa figura fragile, che con sforzo immane tenta la traversata fatale. Nella prospettiva drammatica di una speranza frustrata, trasformatasi in tragedia, l'elaborazione dell'asse spazio-temporale si disarticola, la linearità cronologica viene destrutturata. Attraverso i ricordi di Aisha che si racconta, i continui salti dal presente scenico al passato rimemorato si alternano col presente di ogni singola rappresentazione. In modo speculare, vengono contrapposti il luogo di partenza, quello di arrivo e la sala del teatro, che convergono nel momento in cui diventano luoghi di miseria, dolore e morte. Così, la *pièce* si arricchisce di una dimensione ulteriore, con l'abbattimento della quarta parete da parte della protagonista: quando Aisha si rivolge a uno degli spettatori, gli si avvicina, gli parla guardandolo negli occhi e, oltre ad attivare l'empatia nei confronti del personaggio, si proietta al di fuori della dimensione scenica. Ora al tempo passato recuperato attraverso il ricordo e al presente scenico si somma il presente reale di ogni replica. Parallelamente, al luogo di origine (quel Maghreb richiamato dal canto esordiale, intonato dalla voce femminile in off) e al luogo indistinto cui approda la giovane (l'altra sponda, la costa spagnola, senza ulteriori precisazioni, perché si tratta di un luogo-metafora, di una costa carica di un simbolismo mortifero) ora si aggiunge ogni sala di ogni teatro in cui verrà messa in scena l'opera. L'abbattimento della quarta parete e l'affiorare di una dimensione ulteriore (il tempo, il luogo, l'interlocutore fra il pubblico, tutta la sala) proiettano verso i lettori e gli spettatori il messaggio del monologo, in modo originale e potente. Quanto accade sulla scena si radica nella realtà di coloro che – di volta in volta – assistono allo spettacolo, senza lasciare loro via di scampo dalla riflessione, dalla presa di coscienza e di posizione.

La migrante, la giovane madre senza più suo figlio si perde di nuovo nell'oscurità e nell'anonimato, risucchiata in quel nulla da cui aveva cercato di affrancarsi assieme al figlio che portava in grembo. Spersonalizzazione, disumanizzazione, invisibilizzazione di cui si muore e per cui si perde tragicamente il senno, specie se si è donna.

5 JUANA ESCABIAS, *BABEL* (2016)

Juana Escabias (Madrid 1963) è una drammaturga, regista teatrale, ricercatrice e docente di Arte Dramático. Autrice di romanzi, raccolte di racconti e di una trentina di *pièces*, tradotte e rappresentate in svariati paesi, fra cui Stati Uniti, Italia, Germania, e di adattamenti di opere teatrali del *Siglo de Oro*. Fondatrice della compagnia Teatro Sonámbulo (2003), ha ricevuto diversi riconoscimenti: il Premio Autores con Margarita Xirgu (2008), il Premio El Espectáculo Teatral (2010) e il Premio Extraordinario de la UNED (2013).

*Babel*²⁰ offre una prospettiva diversa rispetto alle due opere analizzate in precedenza. In questo caso, la drammaturga attiva alcuni aspetti chiave di quel meccanismo di letterarizzazione richiamato all'inizio di queste pagine. Nel testo, compaiono un *Coro de Suplicantes* che, oltre a testimoniare il meccanismo di letterarizzazione, suggerisce sin dall'inizio la prospettiva collettiva dell'opera, e un *Mensajero de los dioses*. Dal coro di volta in volta emergono «[...] de forma individualizada [...]» (*Babel*, p. 251) voci diverse, tra cui una

²⁰ JUANA ESCABIAS, *Babel*, ne *Los mares de Caronte*, cit., pp. 251-261 (d'ora in poi *Babel*).

donna, una madre, Reem, una bambina, Berishna. Questi personaggi, che prendono la parola e di cui è possibile ascoltare la voce e la testimonianza, non dialogano tra di loro: sono voci che si susseguono, si sovrappongono, fanno emergere dalla massa indistinta alcune prospettive, le testimonianze di figure femminili con un nome e un'identità, certamente fittizie ma ancora una volta riflesso di tante figure reali.

La didascalia iniziale contestualizza la vicenda, sottolineando il ruolo chiave dell'uso degli effetti audiovisivi: «Sucesión ininterrumpida de imágenes en movimiento y fotografías fijas del éxodo migratorio que desborda las fronteras europeas en el año 2015 después de Cristo» (*Babel*, p. 251). Un momento cronologico preciso, un tempo concreto che fa da sfondo a vicende reali, plasmate dalla drammaturga nella sua ricostruzione.

Il linguaggio è in linea con il procedimento di letterarizzazione, che nell'opera si arresta al livello di assunzione dell'elemento classico del coro e della figura del Messaggero degli dei. Esso presenta l'alternanza di registro elevato e registri più colloquiali, comunque contaminati con forme e termini persino aulici, che radicano la *pièce* in una realtà identificabile, espressione realistica di esperienze ed eventi concreti. Queste figure, questi *Suplicantes*, fuggono dai conflitti, dai bombardamenti («[...] la guerra es ama y señora [...]», *Babel*, p. 252), dalla devastazione della loro terra, della terra dei loro padri, e chiudono il loro primo intervento con un appello che si fa grido collettivo:

Escúchanos, Europa, te anhelamos como la seca sábana el rocío [...], como las flores el sol [...]. Ya te alcanzamos, Europa. Te hemos divisado a lo lejos, una diminuta línea, una costa que recorta de pronto el horizonte. Desde la barquichuela que nos ha conducido hasta ti te hemos visto aproximarte a nosotros y volverte imponentemente extensa, Europa. Ya pisamos sobre ti (*Babel*, p. 252).

Da questo momento, si odono le voci dei personaggi che emergono dall'immagine collettiva, secondo un'alternanza in cui si susseguono il riferimento a persone reali e la loro trasposizione drammatica, simbolo di migliaia di storie tragicamente uguali. *El Niño* è la controfigura di Aylan Kurdi, il bimbo siriano di tre anni, di etnia curda, annegato nella traversata, il cui corpo viene sospinto dalle onde su una spiaggia turca, vicenda che l'Europa ha appreso con (momentaneo) turbamento dai mezzi di comunicazione. Poi, un *Hombre* chiede soluzioni umanitarie per le migliaia di famiglie in fuga, affinché non finiscano nelle mani dei trafficanti di esseri umani.

La prima figura femminile che interviene è *Una mujer*, una sagoma indistinta, senza nome, come mille altre di cui riverbera il dramma personale. Racconta la traversata, assieme alle due figlie, il timore di naufragare quando, con la costa greca all'orizzonte, il mare si ingrossa e si scatena una tempesta. «Cuando llegué a tierra firme me puse de rodillas y besé el suelo [...]» (*Babel*, p. 253). La sua storia si arresta qui, nulla è dato sapere della sua sorte e di quella delle figlie: sagome che sembrano perdersi di nuovo nell'oscurità e nell'anonimato, come Aisha, la protagonista dell'opera di Antonia Bueno.

Reem Sahwil radica di nuovo la vicenda nella realtà: è la ragazzina palestinese che, a rischio di rimpatrio assieme alla famiglia, scoppia a piangere durante un incontro con la cancelliera tedesca Angela Merkel. Nel testo, promette: «Si expulsan a mi familia del país no podré ir a la escuela ni a la universidad. ¡Quiero Estudiar!» (*Babel*, p. 254). Le sue parole sono riprese da

Una niña, Berishna, cui la famiglia consente di studiare il Corano in moschea. Un giorno, compiuti dieci anni, il mullah abusa di lei, obbligandola al silenzio con la minaccia di morte. Il referto medico dell'ospedale della mezza luna rossa dove la madre ha condotto la piccola rivela l'accaduto. Si tratta di un fatto reale: la bambina, dopo lo stupro, era stata accolta da un gruppo di attiviste di Human Rights Watch e aveva trascorso un periodo in un centro medico, affinché non fosse restituita alla famiglia, che voleva ucciderla per lavare l'onta subita. Una volta dimessa, Berishna viene condotta in un centro per minori dalla pediatra Hasina Sarwari. Alla fine, la polizia l'ha prelevata e ricondotta dai familiari. Da allora, non è stata più vista né se ne sono avute notizie.

Dopo queste testimonianze, tessere di un mosaico realisticamente crudo, una seconda didascalia richiama lo scenario di guerra da cui tutti stanno fuggendo per cercare asilo altrove: «Sonido de disparos, bombas que caen desde el cielo, proyectiles y fuego de mortero. Aullidos humanos. Insoportables gritos de dolor. Llantos. Llantos» (*Babel*, p. 259). Non si tratta solo di indicazioni sceniche per l'allestimento dello spettacolo, ma di parole che consentono di comprendere il ruolo strategico degli effetti sonori nel sollecitare l'uditorio, per rievocare un'atmosfera disumana e attivare l'empatia nel pubblico, con l'obiettivo di obbligarlo a riflettere e a prendere posizione. A complemento di tutto ciò, le parole del *Mensajero de los dioses* riportano l'attenzione su altri dati oggettivi, che misurano il dramma con il ricorso al dato numerico: «El Alto Comisariado de Naciones Unidas para los Refugiados [...] ha alertado de que 600.000 personas han cruzado el Mediterráneo en pateras en lo que va de año» (*Babel*, p. 259).

Poi la drammaturga ricollega il presente a un passato assimilabile alla realtà quotidiana di questi profughi: «[...] el éxodo de ciudadanos sirios y de otras nacionalidades que huyen de la guerra en sus países en dirección a Europa solo es comparable al que provocó la Segunda Guerra Mundial [...]» (*Babel*, p. 259). Dopo aver menzionato l'arrivo di «una avalancha» di richiedenti asilo a Budapest e il ritrovamento di 71 cadaveri di uomini, donne e bambini in un camion frigorifero abbandonato in Austria dai trafficanti di esseri umani, il *Coro de suplicantes* fa sentire per l'ultima volta la sua voce, collettiva e simbolica, dietro al cui registro elevato si affaccia il riflesso della peggiore delle situazioni: «Pálida Europa, consiente teñir tu faz con la de los oscuros forasteros que llegan hacía ti, muda el color claro de tus cabellos para volverlos negros y encrespados, acógenos en tu seno» (*Babel*, p. 260). Per tutta risposta, il *Mensajero de los dioses* snocciola implacabilmente i provvedimenti di contenimento dei governi occidentali: «El parlamento húngaro aprueba una ley que prevé hasta tres años de cárcel para quien cruce sus fronteras de forma ilegal [...] [y] un proyecto de ley para la construcción de un muro en la frontera con Serbia para impedir las avalanchas de inmigrantes» (*Babel*, pp. 260-261).

In un significativo finale a sorpresa il *Mensajero de los dioses* ricorda l'evento celebrativo di un viaggio inverso: il 29 maggio 2014 un centinaio di persone si sono imbarcate dal porto di Alicante dirette alla città algerina di Orán per commemorare la fuga di 3.000 spagnoli a bordo della nave Stanbrook il 29 marzo 1939, tre giorni prima della fine guerra civile spagnola, e per ricordare i 20.000 spagnoli che allora si rifugiarono in Algeria per sfuggire alla dittatura e alle rappresaglie che sarebbero seguite alla fine della Repubblica. In un im-

provviso sovvertimento dell'asse temporale, dalla prospettiva attuale il testo si ricollega al momento in cui i profughi partivano dall'Europa per trovare asilo altrove e salvarsi da quelle stesse guerre e devastazioni da cui oggi altri richiedenti asilo tentano di fuggire.

6 CONCLUSIONI

Le opere prese in esame rivelano strategie molto personali nello sviluppo del tema e offrono una visione complessa, inquietante e caleidoscopica del fenomeno globale della diaspora, permettendo di mettere a fuoco le diverse espressioni della riflessione critica su questa tragica realtà attraverso la drammaturgia, dalla prospettiva del tragico rapporto fra donna e mare.

Uno degli aspetti condivisi è che per recuperare un'esistenza dignitosa questi individui, queste donne, devono innanzitutto tornare a essere tali, uscire dalla massa spersonalizzata che ne ha cancellato l'identità. Persino la drammatizzazione delle storie – cioè delle esperienze reali e individuali – di queste persone, sebbene mediata dal filtro distanziatore della trasposizione teatrale, è sconvolgente per chi gode dei privilegi del mondo occidentale. Nonostante il diaframma della letterarizzazione, dai testi trasudano la persecuzione, il trauma, la sofferenza delle migranti, la cui credibilità dipende dalla ricezione della loro testimonianza come voce credibile, cioè dall'accettazione del patto finzionale che lega autore e fruitore, ma anche dalla consapevolezza che quanto è stato rappresentato in scena riflette la realtà.

Lo studio del variegato trattamento teatrale del tema, con i suoi molteplici sotto-temi correlati, stimola e obbliga lo spettatore a cercare di capire quali dinamiche personali, sociali e storico-politiche questo teatro *sui* migranti genera e quali realtà concrete – sia soggettive sia collettive – questa drammaturgia dei confini, del limite superato o da superare riflette, specie nell'ottica del protagonismo crescente della donna, di ogni età, ceto e condizione, sempre più protagonista-vittima. Una figura doppiamente a rischio, come accennato, perché migrante, rifugiata, richiedente asilo e perché donna e come tale discriminata e soggetta a oppressione e violenza.

Rappresentare l'esperienza della donna migrante, di questa figura costretta dalle circostanze a vagare per un Mediterraneo sempre più spesso spazio di morte, per un pubblico occidentale comporta un processo di adattamento: i primi destinatari che creano opere teatrali sui migranti – drammaturghi, attori, registi – adeguano al contesto occidentale una storia che i secondi destinatari – gli spettatori – assumeranno dopo un processo di mediazione culturale indispensabile per la ricezione del messaggio, attraverso una negoziazione necessaria per realizzare un'operazione comunicativa che si svolge in parallelo all'innegabile bisogno di ascoltare i migranti stessi, attraverso il teatro *dei* migranti. Si tratta di tendenze complementari, perché gli attori sociali e storici di questa drammaturgia sono sia i migranti sia gli ospiti, sia i flussi migratori sia le società e i governi dei paesi di arrivo, che concretizzano la domanda di accoglienza e la risposta sociopolitica a tale richiesta.

La rappresentazione di queste donne migranti – bambine, ragazzine, adulte – nel drammatico scenario del Mediterraneo consente a questo tipo di teatro di mostrare con efficacia le molte sfaccettature del pensiero e dell'agire (individuale e collettivo, privato e pubblico) sulla migrazione, sull'identità di queste masse di persone senza volto, senza nome e senza voce, che talvolta suscitano allarme, diffidenza, paura, e sono spesso trattate con ostilità, pregiudizio e persino violenza. La sensazione e l'atteggiamento di sospetto che

questo incontro-scontro ha prodotto e produce, non sufficientemente contrastato e nei casi peggiori addirittura alimentato dai media e dai governi, hanno amplificato una crisi epocale. È proprio contro questo scenario globale di rifiuto che la drammaturgia sulle (e delle) donne migranti si esprime e prende forma.

Rifugiate, richiedenti asilo e donne migranti in cerca di lavoro rappresentano un gruppo sempre più nutrito nella società globalizzata. La questione si è politicizzata e internazionalizzata a livello planetario e gruppi di individui in movimento spinti dalla guerra, dalla fame e dalla precarietà dell'esistenza, in cui il numero delle donne è cresciuto negli anni con andamento esponenziale, hanno cominciato a essere percepiti in maniera distorta, come una minaccia, come un problema.

Una distorsione percettiva dei migranti, delle migranti, pericolosa, contro cui si scagliano queste drammaturghe con le loro opere, veicolo di un'immagine del connubio donne-mare tragicamente reale.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AMBROSI, PAOLA, *Intolerancia e inmigración en el teatro español de los últimos veinte años*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, a cura di PATRIZIA BOTTA, Roma, Bagatto 2012, pp. 316-324.
- ANDRÉS-SUÁREZ, IRENE, *La inmigración en la cuentística española contemporánea*, ne *La inmigración en la literatura española contemporánea*, IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, MARCO KUNZ e INÉS D'ORS eds., Madrid, Verbum 2002, pp. 301-340.
- BABIANO, JOSÉ e SEBASTIÁN FARRÉ, *La emigración española a Europa en los años sesenta*, in «Historia Social», XLII (2002), pp. 81-98.
- BALFOUR, MICHAEL, *Refugee Performance*, Chicago, Chicago University Press 2013.
- ID., *Refugee Performance*, in *Refugee Performance*, MICHAEL BALFOUR ed., Chicago, Chicago University Press 2013, pp. 213-228.
- BATLLE, CARLES, *Drama contemporáneo y choque de culturas*, in *Teatro y diálogo entre culturas*, GEMMA LEZAUN ECHALAR e RACHID MOUNTASAR eds., Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008, pp. 11-16.
- BUENO, ANTONIA, *Aulidi (hijo mío)*, in *Matrias, patrias, identidades genéricas traspasando fronteras*, MIRIAM PALMA ed., Madrid, Entinema 2009, pp. 13-16.
- CHECA, FRANCISCO (ed.), *Africanos en la otra orilla*, Barcelona, Icaria 1998.
- ID. (ed.), *Mujeres en el camino*, Barcelona, Icaria 2005.
- ID. (ed.), *Traspasando fronteras*, Almería, Universidad de Almería 2007.
- CHECA, FRANCISCO et al., *Teatro transfronterizo e inmigración en Andalucía*, in *Teatro internacional/intercultural*, vol. II, F-J ÓRTUÑO ed., Sevilla, Junta de Andalucía 2010, pp. 549-667.
- CHECA, FRANCISCO e CONCHA FERNÁNDEZ (eds.), *El arte en las migraciones*, Almería, Universidad de Almería 2008.
- IID. (eds.), *Migraciones*, Almería, Universidad de Almería 2009.
- IID. (eds.), *Entre puntales al raso*, Almería, Universidad de Almería 2010.
- CHECA, J-C e ÁNGELES ARJONA, *Españoles ante la inmigración*, in «Comunicar», XXXVII, 19 (2011), pp. 141-149.
- COX, EMMA, *Theatre and Migration*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2014.
- CUMMINGS, L-B, *Empathy and Dialogue in Theatre and Performance*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2016.
- DOLL, E-J, *Los inmigrantes en la escena española contemporánea*, Madrid, Fundamentos 2013.
- EGUÍA ARMENTEROS, JESÚS, *Angélica Liddell y la tragedia de la indiferencia*, in «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», XXI (2007), pp. 173-200.
- ID., *Motivos y estrategias en el teatro de Angélica Liddell*, Granada, Universidad de Granada, monografía di «Teatr@. Revista de Estudios Escénicos», 2013.
- Encuentro. El inmigrante en el teatro*, monografía di «Primer Acto», CCCXXXVI, 2010.
- ESCABIAS, JUANA, *Babel*, ne *Los mares de Caronte*, CONCHA FERNÁNDEZ e FRANCISCO CHECA eds., Madrid, Fundamentos 2016, pp. 251-261.

- FASZER-MCMAHON, DEBRA e V-L KETZ (eds.), *African Immigrants in Contemporary Spanish Texts*, Burlington, Ashgate 2015.
- FERNÁNDEZ, CONCHA e FRANCISCO CHECA (eds.), *Los mares de Caronte*, Madrid, Fundamentos, 2016.
- FLOEK, WILFRIED *El nuevo teatro político en España*, in «Estreno», XL, 2 (2014), pp. 39-52.
- ID., *Del lugar al no lugar*, in *Espacios urbanos en el teatro español de los siglos XX y XXI*, CERSTIN BAUER-FUNKE ed., Hildesheim, Olms 2016, pp. 263-280.
- FOX, MANUELA, *Cruce de fronteras en el teatro de Antonia Bueno*, in *Mujeres en la frontera*, MARGARITA ALMELA ed., Madrid, UNED 2014, pp. 231-244.
- GARCÍA BENITO, NIEVES, *Por la vía de Tarifa o la letra con sangre entra*, in *Literatura y patera*, DOLORES SOLER-ESPILAUBA ed., Málaga, Universidad Internacional de Andalucía 2004, pp. 51-88.
- GARCÍA MANSO, LUISA, *Teatro, inmigración y género*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», XXXVI, 2 (2011), pp. 113-149.
- EAD., *Género e inmigración en el teatro español contemporáneo*, in «Estreno», XXXVII, 1 (2011), pp. 72-87.
- EAD., *El teatro español sobre la inmigración en los años 90*, in «Hispania», XCI, 1 (2016), pp. 137-147.
- GILBERT, HELEN e JACQUELINE LO, *Diaspora and Performance*, in *Diasporas*, KIM KNOTT e SEÁN MCLOUGHLIN eds., London, Zed Book 2010, pp. 151-156.
- GUIMARÃES DE ANDRADE, CARLA, *El motivo de la inmigración en el teatro español (1996-2006)*, tesi dottorale, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá 2008.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, FRANCISCO, *La utopía y la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. IV, a cura di PATRIZIA BOTTA, Roma, Bagatto 2012, pp. 367-376.
- ID., *Modalidades del teatro breve según su forma discursiva*, in *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, J. ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2011, pp. 157-177.
- ID., *Introducción*, in ID., *Teatro breve actual*, Madrid, Castalia 2013, pp. 9-113.
- IGLESIAS, MONTSERRAT (ed.), *Imágenes del otro*, Madrid, Biblioteca Nueva 2010.
- EAD., *Representar al otro*, in *Imágenes del otro*, EAD. ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010, pp. 9-20.
- EAD., *Mujer e inmigración*, in *Imágenes del otro*, EAD. ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010, pp. 21-32.
- JEFFERS, ALISON, *Refugees, Theatre and Crisis*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012.
- EAD., *Hospitable Stages and Civil Listening*, in *Refugee Performance*, MICHAEL BALFOUR ed., Chicago, Chicago University Press 2013, pp. 297-310.
- KRPAN, IVANA, *La alteridad en el teatro español contemporáneo*, in «Acotaciones», XXXIV (2015), pp. 83-110.
- KUMOR, KAROLINA e KAMIL SERUGA, *Migración, maternidad y denuncia*, in «Anagnórisis», XXII (2020), pp. 178-200.

- KUNZ, MARCO, *La inmigración en la literatura española contemporánea*, ne *La inmigración en la literatura española contemporánea*, IRENE ANDRÉS-SUÁREZ, MARCO KUNZ e INÉS D'ORS eds., Madrid, Verbum 2002, pp. 109-136.
- KUSHNER, TONY e KATHERINE KNOX, *Refugees in the Age of Genocide*, London, Routledge 1999.
- LEZAUN ECHALAR, GEMMA e RACHID MOUNTASAR (eds.), *Teatro y diálogo entre culturas*, Murcia, Ayuntamiento de Murcia 2008.
- LIDDELL, ANGÉLICA, *Y los peces salieron a combatir contra los hombres*, ne «El Pateo», XX (2005).
- EAD., *Actos de resistencia contra la muerte: Y los peces salieron a combatir contra los hombres. Y como no se pudo...* *Blancanieves. El año de Ricardo*, Bilbao, Artezblai 2007.
- LOZANO, SUSANA, *Docentes, escritores y cineastas. Lecturas sobre la inmigración*, ne *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 255-279.
- MARTÍNEZ, J-L, *Cine e inmigración*, ne *La inmigración sale a la calle*, FRANCISCO CHECA ed., Barcelona, Icaria 2008, pp. 233-253.
- MEERZON, YANA, *Performing Exile, Performing Self*, Houndmills, Palgrave MacMillan 2012.
- MIRAS, DOMINGO, RICARDO SANABRE e LIDIA FALCÓN (eds.), *Inmigración y teatro*, monografía de *Las puertas del drama*, 2005.
- NYMAN, JOPI, *Home, Identity and Mobility in Contemporary Diasporic Fiction*, Amsterdam, Rodopi 2009.
- ORAZI, VERONICA, *Alex Rigola e Angélica Liddell alla Biennale di Venezia Teatro 2013*, in «Rivista Italiana di Studi Catalani», III (2013), pp. 77-98.
- EAD., *Dramatizar la negación de la diáspora*, in «Anales de Literatura Española Contemporánea», XLIV, 2 (2019), pp. 139-155.
- OROZCO VERA, M-J, *El teatro breve en el nuevo milenio*, in *Tendencia escénica al inicio del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2006, pp. 721-734.
- EAD., *Pasión por lo breve*, in *Narrativas de la posmodernidad*, SALVADOR MONTESA ed., Málaga, AEDILE 2009, pp. 431-442.
- EAD., *Microteatro español y cine comprimido en el panorama cultural de la última década*, ne *El teatro breve en los inicios del siglo XXI*, JOSÉ ROMERA CASTILLO ed., Madrid, Visor 2011, pp. 211-225.
- PÉREZ-RASILLA, EDUARDO, *Representaciones de la inmigración en el teatro español contemporáneo*, in *Imágenes del otro*, MONTSERRAT IGLESIAS ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010, pp. 87-116.
- QUILES, EDUARDO, *Teatro corto. Cuestión de folios o de síntesis?*, ne «La puerta del drama», IV (2000), pp. 7-9.
- RECK, ISABELLE *Exil et immigration dans le théâtre espagnol des années quatre-vingt - quatre-vingt-dix*, in *Identités périphériques*, M-L COPETE, RAÚL CAPLÁN e ISABELLE RECK eds., Paris, L'Harmattan 2004, pp. 201-217.
- EAD., *La traversée du détroit de Gibraltar dans le théâtre espagnol 1998-2008*, in *De mots en maux: parcours hispano-arabes*, ISABELLE RECK e EDGAR WEBER eds., monografía di «ReCHERches», II (2009), pp. 45-78.
- SORIA TOMÁS, GUADALUPE, *Inmigración y novísima dramaturgia*, in *Imágenes del otro*, MONTSERRAT IGLESIAS ed., Madrid, Biblioteca Nueva 2010 pp. 117-138.

- VELASCO, MARÍA, *La literatura posdramática: Angélica Liddell*, tesi dottorale, Madrid, Universidad Complutense 2016.
- VIDAL EGEA, ANA, *El teatro de Angélica Liddell (1988-2009)*, tesi dottorale, Madrid, UNED 2010.
- VILAR RAMÍREZ, J-B, *Las emigraciones españolas a Europa en el siglo XX*, in «Migraciones & Exilios», I (2000), pp. 131-159.
- VILCHES-DE FRUTOS, FRANCISCA *Representaciones de género en las artes escénicas*, in «Hispanística», XXVII (2009), pp. 261-276.
- VÍLLORA, PEDRO, *El dolor de ser Angélica (Liddell)*, in «Acotaciones», XII (2004), pp. 47-65.



PAROLE CHIAVE

Teatro spagnolo contemporaneo; Angélica Liddell; Antonia Bueno; Juana Escabias; Donna e Mare



NOTIZIE DELL'AUTORE

Veronica Orazi, PhD in Filologia Iberoromanza, è Professore Ordinario di Letteratura spagnola e di Lingua e letteratura catalana all'Università di Torino. Ha insegnato presso le Università "Ca' Foscari" di Venezia, Bologna e Siena. È coordinatrice del ramo torinese del Dottorato di ricerca in Digital Humanities (Unige-Unito), membro del Dottorato Internazionale *Transferencias interculturales e históricas en la Europa Medieval Mediterránea*, del Center for Catalan Studies (University of California Santa Barbara), del Instituto Superior de Investigación ISIC-IVITRA (Universidad de Alicante), dell'Editorial Board delle riviste *eHumanista* e *Llengua&Literatura*, e membro corrispondente dell'Institut d'Estudis Catalans (Barcellona). Dal 2015, coordina il gruppo di ricerca internazionale *Glocal Perspectives in Iberian Studies*. La sua attività di ricerca verte sulle letterature spagnola e catalana medievali e contemporanee e sulla traduzione letteraria.

COME CITARE QUESTO ARTICOLO

VERONICA ORAZI, *Mediterraneo e migrazioni. La donna e il mare nel teatro spagnolo contemporaneo*, in «Ticontre. Teoria Testo Traduzione», 17 (2022)



INFORMATIVA SUL COPYRIGHT

La rivista «Ticontre. Teoria Testo Traduzione» e tutti gli articoli contenuti sono distribuiti con licenza [Creative Commons Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 3.0 Unported](#); pertanto si può liberamente scaricare, stampare, fotocopiare e distribuire la rivista e i singoli articoli, purché si attribuisca in maniera corretta la paternità dell'opera, non la si utilizzi per fini commerciali e non la si trasformi o modifichi.