

CHIARA TOGNOLOTTI

Una giostra esausta
Le declinazioni del comico in Emma Dante tra teatro, romanzo e cinema

In

Le forme del comico

Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Firenze, 6-9 settembre 2017

a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini

Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Isbn: 978-88-6032-512-9

Come citare:

http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1164 [data consultazione: gg/mm/aaaa]

CHIARA TOGNOLOTTI

Una giostra esausta
Le declinazioni del comico in Emma Dante tra teatro, romanzo e cinema

Il lavoro di Emma Dante, scrittrice e regista palermitana che ha segnato la ricerca teatrale del primo quindicennio del nostro secolo, declina spesso la chiave della comicità nel registro del grottesco. Sofferenza e passione, la famiglia nel suo intreccio morboso di quotidiano odio e legame viscerale sono al centro del lavoro di Dante, analizzato qui a partire dai testi teatrali della «Trilogia della famiglia» («mPalermu», «Carnezzzeria», «Vita mia») e del romanzo e poi film «Via Castellana Bandiera».

Il funerale della vita e il circo della morte; relazioni familiari perturbanti e crudeli; eros e agape; fratellanza e maternità; incesto e passione: sono questi i temi intorno ai quali gira – come una giostra esausta sospesa tra la tensione vitale al movimento e un desiderio di riposo forse mortale – il lavoro di Emma Dante, di cui vorrei tentare di disegnare una cartografia, senz'altro parziale ma spero suggestiva, seguendo le tracce dei luoghi della dimensione comica che lo abita. Non mi propongo qui di mappare tutta l'opera dantiana, giacché la carriera della drammaturga palermitana percorre ormai due decenni, dalla fondazione della compagnia Sud Costa Occidentale nel 1999 alla messa in scena di *Eracle* di Euripide al teatro greco di Siracusa nel 2018; vorrei piuttosto procedere per esplorazioni discontinue spostandomi ora in un luogo, ora in un altro, per saggiare la presenza e il riproporsi delle declinazioni del comico trascorrendo dai lavori drammaturgici alla prova letteraria, il romanzo *Via Castellana Bandiera* (2008), fino alla regia cinematografica con il film del 2013 che proprio a quel romanzo è ispirato, in modo da poter rendere conto, pur con la necessaria sintesi, del muoversi con agio di Dante tra le pratiche di scrittura teatrale, letteraria e filmica¹.

La vergogna dei corpi

Nel raccontare il suo accostarsi al teatro Emma Dante evoca un'immagine forte: la postura di Tadeusz Kantor, che dirige i suoi attori dando le spalle al pubblico. Ventenne, Dante è a Roma, dove studia all'accademia di arte drammatica, e una sera assiste a uno spettacolo del celebre drammaturgo polacco. A colpirla è l'atteggiarsi del regista che dirige lo spettacolo senza degnare del suo sguardo la platea.

¹ Drammaturga, scrittrice, regista teatrale e cinematografica, Dante è anche autrice di diversi libri di fiabe, su cui si veda SIMONA SCATTINA, *Quando manca il lieto fine. Le principesse di Emma Dante*, «Arabeschi», 2017, 38-54 (www.arabeschi.it). I testi teatrali editi si trovano in *Medea*, «Primafila», 2004, 106, pp. 14-20; *Cani di bancata*, «Hystrio», 2007, 1, pp.102-107; *Carnezzzeria* (che comprende, oltre alla pièce omonima, *mPalermu* e *Vita mia*), Roma, Fazi, 2007; *Le pulle: operetta amorale*, «Hystrio», 2010, 1, pp. 102-110; *Trilogia degli occhiali* (comprende *Acquasanta*, *Il castello della Zisa*, *Ballarini*), Milano, Rizzoli, 2011; *Io, nessuno e Polifemo. Intervista impossibile: la versione di Polifemo in atto unico*, Palermo, Glifo, 2014; *Odissea A/R*, Palermo, Glifo, 2016; *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare*, Palermo, Glifo, 2016. Il romanzo *Via Castellana Bandiera* è stato pubblicato da Rizzoli nel 2008; il film omonimo è disponibile in DVD (CG Entertainment). Sulla sua attività si vedano ANDREA PORCHEDDU, *Emma Dante. Palermo dentro*, Pieve al Toppo, Zona, 2010, il numero 10 di «Arabeschi» citato poco sopra, e il volume di ANNA BARSOTTI *La lingua teatrale di Emma Dante*, Pisa, ETS, 2009, oltre a TITTI DE SIMONE, *Intervista a Emma Dante*, Marsala, Navarra, 2010. Ringrazio inoltre FRANCESCA SPEDALIERI per avermi permesso di consultare la sua tesi *Seeing the Unseen, Staging the Unspoken: The Gender Politics and Political Language of Emma Dante's Theatre in the Berlusconi Era (1994-2011)*, The Ohio State University, 2017.

E poi mi ricordo lui, Kantor, di spalle. [...] Era sempre di spalle: mi dava le spalle. Questa cosa mi inquietò e me la ricordo sempre perché le spalle di Kantor per me sono il teatro. Lui che dava le spalle al pubblico e che dirigeva e vedeva quello che aveva davanti era il teatro, era la cosa più importante. Questa mancanza di rispetto che lui aveva nei miei confronti mi sembrò di una forza, di una potenza...²

Appare qui un primo luogo della mappa della dimensione comica del lavoro di Emma Dante: lo spazio del rovesciamento, del disattendere le aspettative consuete, dove si cerca un teatro diverso, che dà le spalle al pubblico, che manca di rispetto: ch  il comico riesce a ribaltare le attese, a scuotere chi guarda mettendolo «in un posto scomodo», per citare un'affermazione che Dante ama ripetere: «Cerco di stare comunque in un posto molto scomodo», ha dichiarato³.

È un luogo che parte da una suggestione del corpo – che sta di spalle e si nega agli altri – e che disegna un teatro molesto, sgarbato, in cui si ride per mimetizzare il fastidio che si prova a guardarlo. Così accade con gli attori e le attrici e con i loro corpi, che spesso sono fuori dalla norma: troppo magri, troppo grossi, sudati, spettinati, trascurati. La fisicit  dei corpi dei *performer* colpisce, letteralmente, il pubblico: lo Spicchiato, il marinaio abbandonato sulla terraferma di *Acquasanta* (2011), si disseta bevendo da una bottiglia di plastica e poi riversa quell'acqua, mista a saliva, sulle prime file, cercando un disgusto che provoca e coinvolge; i corpi nudi di attori e attrici di *Bestie di scena*, che non parlano se non per mugolii ed emissioni vocali dal ritmo quasi animale, sono davvero azioni messe in corpo, «nuclei senza struttura, senza trama, senza discorso»⁴ dalle movenze impacciate e dai fisici eterodossi, ingombranti, spiazzanti; il corpo di Nicola in *Il castello della Zisa* trascorre dalle pose immobili e innaturali (  descritto come «un ragazzo rannicchiato sulla sedia col busto piegato in avanti»⁵ e coperto da un lenzuolo bianco) a movimenti disarticolati, rapidissimi e come isterici:

Nicola [...] si lancia in ruote, capriole e salti all'indietro. Corre... corre velocissimo per la stanza... impazzito di gioia... ma non appena scorge lo sguardo degli spettatori s'immobilizza in proscenio, con la testa reclinata a destra e a sinistra li guarda perdendo l'equilibrio fino a cadere. [...] Corre a prendere la maschera del drago, la indossa e torna in proscenio con versi spaventosi accompagnati da gesti ampi e disarticolati⁶.

Sovente sono quelli di donna i corpi inadeguati: il corpo di Nina in *Carnezzeria*   grosso, portatore di una gravidanza che ha il marchio dell'incesto, osceno perch  fuori dalla norma e dalla morale. Cos  lo presentano le note di regia:

Nina   incinta. Il suo cuore   perso dentro un corpo enorme, deformato dal dolore e dal peccato. Nina porta il segno.   infetta, marchiata. La pancia gonfia   il punto intorno al quale si compie il suo destino⁷.

² ANDREA PORCHEDDU, PATRIZIA BOLOGNA, *La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante*, in ANDREA PORCHEDDU, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., 29-77: 35.

³ Ivi, p. 62.

⁴ GIORGIO VASTA, *Bestie di scena. Conversazione con Emma Dante*, «minima&moralia», 1  marzo 2017 (<http://www.minimaetmoralia.it/wp/bestie-scena-conversazione-emma-dante/>, consultato il 9 giugno 2018).

⁵ EMMA DANTE, *Il castello della Zisa*, in *Trilogia degli occhiali*, cit., p. 42.

⁶ Ivi, p. 55 e 58.

⁷ EMMA DANTE, *Carnezzeria*, cit., p. 75.

Il suo corpo porta il marchio dell'abiezione, come vorrebbe Julia Kristeva⁸: la violenza che le hanno inflitto i fratelli, che la hanno stuprata, messa incinta, e adesso stanno per abbandonarla allestendo un finto matrimonio che finirà per essere il suo funerale, ne distorce il corpo facendone visibilmente un mostro. Di forza tagliente la scena del parto, in cui la giovane si contorce dal dolore, come posseduta, e i fratelli le infliggono l'ennesima violenza chiudendole le gambe e impedendole di dare alla luce quel bambino che rappresenta la loro vergogna:

Ma un movimento improvviso della pancia fa fare a Nina un salto di un metro. Paride si gira e vede Nina contorcersi dal dolore. La sua pancia si muove scalciano a destra e a sinistra, come se fosse indemoniata. I tre, con lo sguardo atterrito, seguono i salti e le piroette della sorella. Nina, in preda alle doglie e ai sussulti dell'enorme pancione, è in procinto di sgravare.

PARIDE: - (Sbigottito). Che ti sta succedendo, Nina?

NINA: - Si muove!

Pausa

TORUCCIO: - È normale!

NINA: - No, non è tanto normale!

Pausa

Il pancione la sbatte da una parte all'altra, seminando il panico ovunque. Nina chiede aiuto ai fratelli che non sanno se scappare o improvvisare un pronto soccorso. Hanno paura⁹.

Dare alla luce un figlio è un segno quasi diabolico: qualsiasi mistica della maternità scompare davanti ai movimenti convulsi, da «indemoniata», della donna, che porta dentro di sé lo stigma della vergogna. Così i fratelli, dopo aver tentato goffamente di aiutarla, cercano di fermare il parto in un ultimo, assurdo e terribile tentativo di occultare una nascita marchiata dalla violenza e che Nina commenta con parole di morte:

Nina si accovaccia, allarga le cosce e spinge. Spinge con tutta la forza che ha mentre si leva le mutandine.

TORUCCIO: - Che cazzo stai facendo? Chiudi le gambe! Fermati, Nina, perché se no ti ammazzo, hai capito? Le cosce chiuse devono stare, disgraziata!!!

NINA: - Non ce la faccio. Non è colpa mia, ti giuro! Paride, sto morendo!

PARIDE: - Non muori scimmia, non muori! Resisti che dopo ti faccio un regalo!

NINA: - Fammelo uscire, Paride! Ti prego! Tiramelo! Non me lo posso più tenere...

PARIDE: - Nooo! Ho detto no! E quando Paride dice una cosa la dice per il tuo bene...

NINA: - Mi sento morire!¹⁰

In questa scena orrore e comico s'intrecciano dentro il corpo femminile: il tentativo ridicolo e terribile di fermare una nascita da parte di un uomo squaderna la violenza patriarcale davanti agli occhi di chi guarda e la iscrive nella sofferenza delle movenze scomposte della donna. Così Dante evoca la comicità attraverso la provocazione aspra del grottesco per costruire la rappresentazione di un soggetto femminile che è davvero un «mostroso femminile» (come lo ha definito la studiosa Barbara Creed¹¹), corpo riproduttivo portatore di paura e minaccia e di una sensualità urticante perché eccessiva, sgradevole, non addomesticata¹².

⁸ Cfr. JULIA KRISTEVA, *Pouvoirs de l'horreur*, Paris, Editions du Seuil, 1980 (trad. it. *Poteri dell'orrore: saggio sull'abiezione*, Milano, Spirali, 1981).

⁹ EMMA DANTE, *Carnezzaeria*, cit., pp. 116-117.

¹⁰ Ivi, p. 120.

¹¹ Cfr. BARBARA CREED, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York, Routledge, 2007, che afferma che le donne sono state storicamente «costruite come "mostri biologici" i cui corpi rappresentano una forma di sessualità portatrice di paura e minaccia» (p. 6).

¹² Una scena simile ma dalla declinazione meno feroce appare in *Ballarini*, dove l'uomo cerca di alleviare le doglie della donna facendola danzare al ritmo del ballo dei Watussi (in *Trilogia degli occhiali*, cit., pp. 79-82).

Accade anche in due lavori che mettono in scena un corpo a corpo con testi della classicità che Dante oltraggia con coraggio proprio ribaltando le dinamiche performative di genere ancora una volta dentro il motivo della maternità. Nella messinscena di *Medea* (2003, poi ripresa in *Verso Medea* nel 2014) la protagonista del dramma squaderna sulla scena un'enorme pancia dalla quale partorirà i cinque figli, in una gravidanza che in certi momenti assume i tratti di una danza isterica, scandita da convulsioni e spasmi, mentre i componenti del coro, uomini barbuti e in abiti femminili, sono «ambiguamente colti nell'atto di carezzarsi le pance flaccide sognando impossibili gravidanze»¹³; e ancora un gruppo maschile, all'inizio del terzo atto del *Macbeth* verdiano (la messinscena dantiana è del 2017), danzano intorno alle streghe per poi accudirne i bambini-fantoccio generati in un amplesso collettivo frenetico e grottesco¹⁴.

Le figure femminili di Dante sono allora, certo, delle «personagge»¹⁵ per questo loro rovesciare l'archetipo più forte e stringente del femminile, il desiderio di maternità; ma la scrittrice rivolge in negativo il motivo della rivolta agli schemi che costringe la pluralità dei femminili a conformarsi a un'unica immagine piegando il desiderio di uscire dalla traccia stabile e stereotipata del copione dell'esistenza verso la categoria del mostruoso e dell'abietto. Basti la rappresentazione del parto, che nella scrittrice appare evento non pacificato e quasi delittuoso, segnato da dolori lancinanti – il caso di Nina – per essere finanche rovesciato in un sogno di maternità maschile (*Medea*, *Macbeth*) che suscita la sensazione agra del grottesco e lavora sulla percezione acuta di un controsenso.

Le donne e gli uomini dantiani s'inscrivono dunque in un processo che destruttura le identità di genere e le rende fluide, con esiti che da comici e grotteschi si fanno drammatici come in *Medea* e *Macbeth*¹⁶, o in declinazioni più appassionate dove l'eros si fonde con agape in una danza che allude al ridicolo per superarlo. In *Carnezzeria* il segno del ridicolo appare forte quando Ignazio è irriso dai fratelli per una foto che lo ritrae in abiti femminili:

Toruccio si fotte dalle risate mentre agita in aria una foto che Paride e Ignazio non riescono a distinguere.

¹³ RENATO PALAZZI, *L'oscura fertilità di Medea*,

<http://www.emmadante.com/wp-content/uploads/Medea2.pdf>, consultato il 24 giugno 2018.

¹⁴ Cfr. <http://www.emmadante.com/macbeth/>, consultato il 24 giugno 2018. Per un'analisi della messa in scena di *Macbeth* cfr. MASSIMO FUSILLO, *Il corpo, il rito, il tragicomico. Emma Dante e il «Macbeth» di Verdi*, «Arabeschi», 2017, 10, 33-37.

¹⁵ Cfr. NADIA SETTI, *Personaggia, personagge*, in «Altre modernità», 12, 2014, pp. 204-13. Scrive Setti: «Come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neologismo la personaggia introduce una novità nella lingua, nel logos in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione». Le personagge sono dunque figure femminili disegnate in modo eccentrico rispetto ai ruoli di madri, mogli, oggetti del desiderio che la scrittura come la rappresentazione cinematografica spesso riservano loro, costringendole in un copione trito e monotono, «personaggi femminili che escono dalle convenzioni e producono appunto degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata» (ivi, pp. 204-205).

¹⁶ Una dinamica analoga appare anche nella recentissima messa in scena dell'*Eracle* euripideo, dove un cast di attrici interpreta tutti i ruoli sovvertendo il canone classico: «Anfitrione, incarnato da una superlativa Serena Barone, è forse la massima espressione della rivolta orchestrata da Emma Dante, perché somma su di sé la fragile declinazione di una paternità senza più vigore e il piglio di una femminilità solo apparentemente cancellata dal trucco. La sofferta intemperanza del personaggio, sempre pronto a dialogare con Zeus e perfino a bestemmiare il suo nome, diviene il perno di una messa in scena che confonde e raddoppia le identità, che mescola umori e passioni, nel segno di un'ormai inconfondibile cifra neobarocca» (STEFANIA RIMINI, *Gli abbracci spezzati*, «Fata Morgana Web», 27 maggio 2018, <http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/05/27/gli-abbracci-spezzati-emma-dante/>, consultato il 9 giugno 2018).

PARIDE: – (*Cerca di bloccare la foto nelle mani di Toruccio*). Tienila ferma. Se non la tieni ferma non la posso guardare, deficiente! Tienila ferma, t'ho detto! (*Gliela strappa dalle mani e la osserva*). E chi è?

TORUCCIO: – Come chi è? Non lo riconosci: Ignazio vestito da femmina!!! Con il vestitino rosa e il fiocchetto! Leva questa fotografia, Paride, non la posso guardare, è oscena! (*Continua a ridere*)¹⁷.

Il ridicolo trascorre nell'osceno nelle parole di Toruccio che di lì a poco rievocherà le molestie subite dal padre ancora una volta con un gioco, questa volta di parole, con il ritornello innocente di una filastrocca che si rivela l'indizio di una violenza:

NINA: – «Toruccio facciamo cavalluccio!». Toruccio! Toruccio!

[...]

IGNAZIO E PARIDE: – «Toruccio vestito da femmina!»

TORUCCIO: – (*Imitando la voce del padre*). «Toruccio, mettimi le scarpe della mamma!».

[...] «Dammi le mani che te le riscaldo!».

Toruccio si mette una mano dietro la schiena e comincia ad agitarla. Sta masturbando il padre che gli sta dietro.

[...]

TORUCCIO: – (*Imitando la voce del padre*). «Toruccio facciamo cavalluccio!»¹⁸.

Una scena simile ma che finisce per piegarsi nel segno opposto appare in *Le sorelle Macaluso* quando la madre delle sorelle, la sottoveste candida, abbraccia il marito anche lui «vestuto i' fimmina» in sottabito da donna bianco; ma qui l'intreccio tra i generi è lieve e amorevole. L'imbarazzo del ridacchiare che nasce dalla vergogna si scioglie quando la donna prende il marito tra le braccia, le vesti identiche che davvero li fondono in un unico corpo erotico e però asessuato, in una danza che accosta l'amore coniugale alla passione per una relazione forte e assertiva che appare per la prima volta nella scrittura dantiana:

La madre si gira verso le figlie. È giovane e bella in sottoveste bianca, col fiore tra i capelli.

MARIA: – Che sei bella, mamma!

CETTY: – Pari un angelo!

ANTONINO: – (*alla moglie*) Io ti amo!

MADRE: – Pure io. Ma che ci fai ancora vestito? Spogliati, vieni a letto con me, dai!

Le figlie ridacchiano imbarazzate. [...] Il padre si spoglia e da sotto la camicia e i pantaloni appare una sottoveste da donna.

MADRE: – Ma che cosa ti sei messo?

LIA: – Sì vistuto i' fimmina, papà!

Madre e figlie ridono.

[...] Madre: – Sei molto sexy. Girati, fatti vedere!

Il padre, timidamente, si gira verso le figlie.

CETTY: – (divertita) Chi si bello, papà!

KATIA: – Pari un angelo.

*Il padre e la madre si abbracciano, si accarezzano con passione, si baciano... Non si separeranno più, danzando per sempre il loro amplesso d'amore*¹⁹.

Dunque sui corpi di attori e attrici si compongono i motivi comici del ridicolo e del grottesco, che solo in pochi casi – la scena di *Le sorelle Macaluso* appena citata – trascorrono nella serenità intensa della passione. Entrambi gli spunti comici nascono dal senso di vergogna, non tanto di chi è guardato ma di chi guarda:

¹⁷ EMMA DANTE, *Vita mia*, in *Carnezzeria*, cit., pp. 91-92.

¹⁸ Ivi, pp. 100-102.

¹⁹ EMMA DANTE, *Le sorelle Macaluso*, cit., pp. 70-73.

Per un tempo lungo delle prove ci siamo concentrati sullo sguardo, siamo stati ore a guardarci io e gli attori, loro guardavano me e io li guardavo, senza parlare, senza giudicare. All'inizio erano vestiti, poi in mutande e alla fine nudi. Si sono spogliati piano piano, ognuno col tempo che serviva. Poi, ottenuto ciò che volevo, io spettatrice, colei che se ne sta seduta sulla sedia e guarda, ho cominciato a sentire la pena del mio sguardo, provando uno strano senso di colpa di fronte alla scena nuda e ai corpi nudi. Allora ho chiesto loro di coprirsi occhi, seni e genitali per liberarmi da questo peso. E ho capito che il peccato stava nel mio sguardo, nel mio fissare quei corpi, quelle facce, che faceva del male soprattutto a me²⁰.

È un sentimento, l'imbarazzo di osservare, che Dante rivolge e pare buttare addosso agli spettatori, chiamati sovente in causa dai personaggi che si sentono osservati e si ribellano a quello scrutinio indiscreto. Solo un esempio, ancora da *Carnezzzeria*, quando Nina, all'inizio della pièce, sembra volersi ribellare alla messinscena del matrimonio fasullo approntato dai fratelli intuendone la natura di farsa:

NINA: – Voglio tornare a casa! Non ci voglio stare qua. Non mi piace sto posto. Perché non glielo davamo in paese l'appuntamento; là c'erano le pecore, le fragole, l'aria pulita, la montagna... Dove mi avete portato?
(Indicando gli spettatori-intrusi). Chi sono questi? Perché mi guardano? Che vogliono?
(Isterica). A casa mi dovete riportare!!!²¹

Il primo luogo del comico appare allora abitato dal disagio di chi guarda: la risata del pubblico non è mai aperta o liberatoria ma è piuttosto un ridacchiare imbarazzato che esprime uno «stare scomodi» rispetto a corpi che non rispecchiano la norma perché eccedono la logica d'attesa dell'eteropatriarcato; un gesto difensivo che sgorga dal sentimento della messa in discussione di identità che vorremmo credere stabili e che il teatro dantiano ci mostra invece fluide e precarie, riflesse nello specchio mostruoso di personaggi grotteschi in cui riconosciamo, con sottile orrore, tracce dei nostri lineamenti.

Spazi dell'assurdo

Il secondo luogo segnato sulla carta dell'*esprit comique* dantiano che viene tracciandosi poco a poco è quello dell'assurdo. Così in *mPalermu*. La famiglia Carollo, chiusa nella casa calda di una Palermo domenicale, è pronta per uscire; agghindati a festa, i capelli in ordine, un pasticcino in mano, stanno per varcare la soglia: non ci riusciranno. Tutta la pièce sarà segnata da discussioni, liti, riappacificazioni, sghignazzi, ma i cinque non se ne andranno mai per strada «imbottendo la propria anima perché non voli via non appena la porta si spalanca», come recita una delle prime didascalie²². Resteranno lì, bloccati in quella stanza, inchiodati a quel mondo soffocante dove tuttavia si muovono a loro agio e dove le dinamiche interne alla famiglia sono chiare anche se terribili. I riferimenti di Dante qui sono trasparenti, da Cechov (*Le tre sorelle* e il loro irrisolto desiderio di lasciare il nido) all'universo claustrofobico e surreale di *L'angelo sterminatore* di Luis Buñuel (1962)

²⁰ ID., *Bestie di scena. Note di regia*, <http://www.emmadante.com/bestie-di-scena/>, consultato il 24 giugno 2018.

²¹ ID., *Carnezzzeria*, cit., p. 83.

²² ID., *mPalermu*, in *Carnezzzeria*, cit., p. 25.

con il suo gruppo di borghesi eleganti e ipocriti prigionieri di una misteriosa magia che li trattiene in una casa dove le buone maniere si dissolvono presto in violenza aggressiva. Ma la chiave personale con cui la regista compone la sua storia sta proprio in questo senso di un ridicolo acre: cinque persone chiuse in una stanza che non riescono a uscire nonostante dichiarino di volerlo fare, e che non fanno altro che azzuffarsi, sono senz'altro buffe; ma ridiamo di un riso che alla fine ci rimane in gola, come un grumo acido di rabbia e frustrazione.

Accade nella scena della «danza del pallone» quando i cinque in scena mimano una partita di calcio immaginaria per poi accorgersi che, nel caos, si sono scambiati i pasticcini che ognuno teneva in mano; la gag sta nei buffi tentativi di recuperare la disposizione iniziale in scena in modo che i dolcetti – del resto indistinguibili tra loro – tornino ai legittimi proprietari. Lo spazio si costruisce sull'accumularsi di battute sempre più surreali che creano un intrecciarsi immaginario di linee seguendo le quali i personaggi si muovono in una danza senza capo né coda:

MIMMO: – Rosalia, tò cugnato, prima d'a partita di palluni, era misu ccà?

ROSALIA: – 'Nzuù!

MIMMO: – 'Nzuù! Ha sentisti a Rosalia? E unn'era misu, Rosa?

ROSALIA: – (*Indica il posto in cui al momento si trova nonna Citta*). 'O postu da nonna!

MIMMO: – 'O postu da nonna, giusto! E 'a nonna unn'era misa?

ROSALIA: – 'O tò postu!

MIMMO: – 'O mè postu! Ohh! Ora sì che tutto torna: Giammarco, tu ti mittisti nu mè postu e nonna Citta si misi nu tuo. Pi chistu pra tu l'attrovi in mano 'u mè pasticcino, picchè io, antra, l'avìa poggiato 'nterra vicino ai mè tappini²³.

La stessa cosa accade nel romanzo e poi film *Via Castellana Bandiera*. Qui due donne, una giovane (interpretata dalla stessa Emma Dante) e una anziana (Elena Cotta, che per questo ruolo ha vinto la coppa Volpi alla mostra del cinema di Venezia del 2013), a bordo di due auto, percorrono una strada stretta del centro di Palermo in direzioni opposte; solo una macchina per volta può passare, le due si affrontano, nessuna vuol cedere. Tutto il racconto è qui, in questo scontro muto e feroce tra due donne diverse e sconosciute, e i loro mondi (la famiglia di Samira, l'anziana, Clara, la compagna di Rosa, il loro passato e il loro presente) si muovono intorno a loro, buffe certo in quel loro incaponirsi a non fare passare l'altra, a restare lì con le mani che afferrano il volante come artigli, ma anche ridicole perché disperate, sole, costrette ad affidare la fiducia in loro stesse a un gesto violento quanto inutile.

Samira spegne il motore. Rosa risponde automaticamente con lo stesso gesto. Per un attimo infinito nessuno si muove. Le donne si fissano come due galline, con il collo teso e la testa leggermente spostata in avanti. Pronte a scattare, tendono le orecchie. Il silenzio dilata il tempo della sospensione. Entrambi gli equipaggi guardano rispettivamente il proprio conducente con profonda stima e senso dell'onore. Anche se reterà segreto per loro il motivo della sfida: Rosa e Samira dichiarano guerra alla propria sottomissione²⁴.

Lo spazio nel film è labirintico, soffocante. Non solo perché le due donne appaiono quasi sempre dentro l'abitacolo delle auto, costrette da vetri polverosi e lamiere surriscaldate dal sole; la camera le stringe riprendendole dappresso in primi e primissimi piani che ne scrutano volti, espressioni e gesti minimi senza dar mai l'impressione che i loro lineamenti e le loro membra si possano distendere con libertà; le strade della città sono tutte cunicoli senza uscita e ogni via appare

²³ Ivi, pp. 52-53.

²⁴ EMMA DANTE, *Via Castellana Bandiera*, cit., pp. 29-30.

bloccata, ostruita da un ostacolo che le inchioda con insolenza al loro posto. Il punto di vista rimane anch'esso impigliato dentro le auto, ora dell'una ora dell'altra, senza riuscire quasi mai ad allargarsi in una visione d'insieme ma restando ancorato alle due prospettive parziali che cercano di sopraffarsi a vicenda. In una scena in notturna le due si sfidano. Samira scende dall'auto e getta il piatto che le hanno portato al di là del muro che fiancheggia la strada e la rende ancora più stretta. Rosa compie lo stesso gesto. La camera arretra d'un tratto alla fine della strada e vede le due fronteggiarsi come per un duello. Lo spazio, che si è appena allargato alla figura intera delle due, si restringe di nuovo e riprende in primissimo piano prima i volti e poi gli occhi di entrambe. Poi la camera riprende dall'alto i piedi di Samira: la donna, beffarda, sta urinando in piedi, come un animale che marca il territorio; Rosa, accucciata, fa lo stesso. È una situazione buffa e drammatica insieme: una sfida ridicola e terribilmente seria in cui è in gioco la forza d'animo delle due donne, la loro capacità di dimostrare indipendenza e forza di volontà dentro e nonostante le gabbie, reali e metaforiche, che le circondano.

Play, romanzo e film si muovono allora in una zona liminare dove la storia appare come bloccarsi: non solo non procede ma quasi si rifiuta di accadere. Comico non è più, come prima, disagio e disgusto, ma stasi e silenzio; la risata non soffoca di rabbia ma si raggela in una smorfia di insoddisfazione, come in una «barzelletta che non fa ridere», nelle parole di Rosa a Clara nel romanzo²⁵.

Feste di morte

L'ultima stazione di questa prima incursione nella vis comica del lavoro di Emma Dante riporta al luogo dal quale si è iniziato: il rovesciamento. Forse la situazione che più Dante frequenta nelle sue pièce è la festa: il carnevale beffardo fino alla tragicità. Così le sue storie sono racconti di «condizioni umane e disumane [che] raccontano allegramente la loro sofferenza»²⁶. Certo non è una scoperta di Dante che l'altro volto del comico sia il dramma, ma la scrittrice è capace di declinare questo contrasto cogliendone con un'allegria lacinante i risvolti grotteschi e le torniture taglienti.

Quelli dei suoi personaggi sono destini di morte per mancanza d'aria, con i personaggi che si strozzano di ironia e di rabbia: così la morte di Samira nel film, soffocata nell'auto con i finestrini chiusi pur di non dare la precedenza a una sconosciuta, una morte stupida per una come lei, che ha attraversato il mare e la sofferenza dello sradicamento e dell'emigrazione; così la morte di Maria Lambretta nel romanzo, che smette di respirare perché qualcuno le ha spento la televisione cancellando la telenovela nella quale affogava la sua vita insoddisfatta; e così la morte per acqua di Antonella in *Le sorelle Macaluso*, con le attrici che orchestrano sapienti i respiri e i gesti che da gioiosi si fanno soffocati e spezzati; del resto è suo padre a lamentare che «Senza tò matri 'un sapia 'nzoccu fari. Mi sentivo perso, senza di lei mi mancava l'aria!»²⁷.

Ma più di tutto in Dante la festa è il tramite tra la vita e la morte²⁸. La passeggiata domenicale di *mPalermu*, irrisolta, culmina nella morte di Nonna Citta, «una morte in dialetto. Assurda e volgare»²⁹,

²⁵ Ivi, p. 33.

²⁶ EMMA DANTE, *Introduzione*, in *Trilogia degli occhiali*, cit., p. 7.

²⁷ EMMA DANTE, *Le sorelle Macaluso*, cit., p. 68.

²⁸ Come è stato notato il tema discende dall'opera di Kantor: cfr. RENATO PALAZZI, *Il lacinante rito funebre delle memorie familiari*, in EMMA DANTE, *Le sorelle Macaluso*, cit., p. 14; ANDREA POCOSGNICH, *Morti a colori. Emma Dante e le sorelle Macaluso*, «Teatro e critica», 2014, www.teatrocritica.net/2014/01/morti-a-colori-emma-dante-e-le-sorelle-macaluso/, consultato il 9 giugno 2018.

recita la didascalia; ma prima il carnevale era esploso nell'episodio del pasticcino, in cui i personaggi reclamano ognuno il suo dolce nonostante siano tutti uguali e che culmina in un'abbuffata eccitata e furiosa. Allo stesso modo in *Carnezzzeria* il matrimonio di Nina, giorno lieto per eccellenza, finisce rovesciato in una cerimonia funebre con il suo morire impiccata al contrario – pare impossibile tanto suona assurdo, ridicolo e orribile –, e anche qui il sovrapporsi in scena di segni circensi (le luci e le musiche dello spettacolo) e oggetti votivi confonde chi guarda e sfuma i contorni tra vita e morte. Ma più di tutti, forse, c'è l'incredulità del ragazzino di *Vita mia*, che si accorge all'improvviso di stare assistendo al suo funerale. La pièce mette in scena una madre e i suoi tre figli davanti a un letto decorato come per un rito di trapasso; capiamo via via che uno dei ragazzini in realtà è già morto, e che la madre tenta – di nuovo: con accenti ridicoli e terribili – di fingere che non sia accaduto, di tenerlo in vita. Così Chicco pedala felice, ride, danza, parla di calcio, pensa di avere giorni e mesi infiniti da vivere, finché alla fine, quando la madre lo veste con l'abito buono – quello che si metteva per carnevale, quando si vestiva da Zorro, dice - capisce che quello apparecchiato davanti a lui è il suo letto di morte.

Sembra quasi che la madre vesta questo ragazzino per carnevale - ha detto Emma a proposito di questa scena - e infatti, alla fine, il funerale diventa un carnevale di Viareggio, diventa l'esperazione, il grottesco. Il carnevale, da sempre, è molto legato alla morte, alle ceneri³⁰.

L'intreccio di trame di vita e morte, passato, memoria e presente torna con forza straniante in *Le sorelle Macaluso*. Anche qui una delle sorelle, Maria, si rende conto, a un tratto, di star osservando il suo funerale: «Sugnu io?», si domanda, esterrefatta alla rivelazione del suo essere precario e inconsistente. Ha scritto Stefania Rimini che «il palco è immerso nel buio, ma la linea della ribalta è un'oasi di luce, uno spazio di confine fra i vivi e i morti»³¹; e in quello spazio quasi fiabesco che oscilla tra la vita e il niente il comico e il tragico si toccano in un luogo liminale in cui lo stupore è buffoneria e dramma. Così una gita al mare gioiosa trasforma una gara di apnea in un momento di morte: una delle sorelle non riemerge e va a popolare la schiera di morti che in una evidente eco demartiniana danza intorno e con i vivi, intrecciando la festa al lutto³².

Allora il comico è morte; è risata che si strozza in gola e mozza il fiato all'improvviso; ed è certo una cartografia crudele quella che abbiamo provato a tracciare. Ma a dare, forse, un po' di respiro arrivano due finali liberatori.

Il primo è la catarsi malinconica ma confortante di *Le sorelle Macaluso*. Il corteo funebre si ricompone intorno alla sorella morta che danza, come all'inizio, riannodando le fila di un gruppo di famiglia che non è più violento e mordace come in *mPalermu* ma più rarefatto, «uno stormo di uccelli sospesi tra la terra e il cielo»³³, come si legge nelle note di regia, in una cerimonia che unisce rito e solidarietà laica dove – ancora con Rimini – «tra la dannazione e il lutto può sempre farsi largo la pietà»³⁴; del resto, recita la didascalia della scena, «Tutti i morti indossano il vestito

²⁹ EMMA DANTE, *mPalermu*, cit., p. 70.

³⁰ ANDREA PORCHEDDU, PATRIZIA BOLOGNA, *La strada scomoda del teatro. Intervista con Emma Dante*, in ANDREA PORCHEDDU, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 69.

³¹ STEFANIA RIMINI, *Emma Dante, «Le sorelle Macaluso», «Arabeschi»*, 2014, 3, 134-137: 135.

³² Il riferimento è agli studi di ERNESTO DE MARTINO e in particolare a *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.

³³ EMMA DANTE, *Le sorelle Macaluso*, cit., p. 25.

³⁴ STEFANIA RIMINI, *Emma Dante, «Le sorelle Macaluso»*, cit., p. 135.

dell'ultimo istante della loro vita che corrisponde al loro desiderio, al loro sogno»³⁵, e sono abiti colorati e gioiosi mentre i vivi indossano vesti nere: così la morte chiude e suggella l'esistenza nel segno di un compimento doloroso e pieno allo stesso tempo.

Il secondo è quello del film. La strada stretta e polverosa in cui le due donne sono rimaste bloccate lungo l'arco del film si allarga come per miracolo; i personaggi che sono stati tutto il tempo compressi, strangolati dalla rabbia e dalle passioni e sul punto di esplodere, finalmente corrono verso la cinepresa che, ferma, li osserva come se li aspettasse alla fine della strada per abbracciarli, mentre la melodia seducente e struggente cantata dai fratelli Mancuso – la sola musica che risuoni nel film – sembra dar fiato al vento che li libera, in una corsa solo immaginaria, forse, ma che infine li fa respirare.

³⁵ EMMA DANTE, *Le sorelle Macaluso*, cit., p. 83.