

Dario Tomasello

Anna Barsotti

La lingua teatrale di Emma Dante mPalermu, Carnezzeria, Vita mia

Pisa

Ets

2009

ISBN 978-884672354-3

«Il teatro del Sud – con la sua tradizione attorica forte, con la sua ritualità atavica condensata, e contaminata con la concretezza e la poesia del quotidiano – ha dimostrato negli ultimi decenni dal Novecento al Duemila una vitalità specifica e persistente. Napoli da un lato, l'Isola di Sicilia dall'altro: antropologicamente e storicamente terre di teatro» (p. 43). Nelle premesse, sapientemente ordite da Anna Barsotti per il suo testo (primo studio monografico dedicato all'artista palermitana Emma Dante), c'è già la rivendicazione del respiro ampio e disteso di un processo di storicizzazione in atto per una *nouvelle vague* teatrale che nel Mezzogiorno ha trovato il suo epicentro decisivo. Se una vocazione rinnovata alla drammaturgia costituisce la chiave di volta di un ciclo decisivo del teatro italiano attuale, il meridione, lungo la molteplicità dei percorsi di numerosi autori, sembra giocare un ruolo cruciale: «Non a caso, forse, tra i talenti più affermati del nuovo teatro italiano spiccano i messinesi Spiro Scimone e Francesco Sframeli e la palermitana Emma Dante, che proprio di recente ha debuttato col suo *Cani di bancata*, in cui il fenomeno mafioso viene analizzato attraverso ambigui riti di appartenenza. Non a caso tra le personalità prepotentemente emergenti vanno inseriti i siciliani Davide Enia e Vincenzo Pirrotta, i calabresi Dario De Luca e Saverio La Ruina, fondatori del gruppo Scena Verticale, il pugliese Mario Perrotta. E lasciamo da parte la Napoli di Enzo Moscato o di Arturo Cirillo, che rientra in una sfera a sé stante» (R. Palazzi, *Il sipario s'alza a Sud*, in «Il Sole 24ore», 3 dicembre 2006). La rinnovata fiducia nella parola, nel testo, si configura, in realtà, a queste latitudini come elemento di una coerenza che, talora sopravvivendo in modo sommerso talora mimetizzandosi in forme di ambiguo camuffamento (nella fase di più aperta polemica antiautoriale), ha saputo misurare la propria durata con una continuità sorprendentemente tenace.

Sarà bene, ad ogni modo, distinguere, sottolinea la Barsotti, entro le coordinate generali di una nuova drammaturgia meridionale, i due ambiti, più genericamente caratterizzati, di un Sud continentale, dove pesa (non solo linguisticamente) il ruolo giocato da Napoli, intesa non tanto come realtà metropolitana, piuttosto come metafora plurale e contraddittoria di un generale smarrimento, e un *milieu* siciliano non meno sfaccettato ed eterogeneo (cfr. D. Tomasello, “*Sud continentale*” e “*Scuola siciliana*”: *tessere per un mosaico*, in «Prove di drammaturgia», anno XV, n. 2, dicembre 2009), ma dotato di una rinnovata consapevolezza: «Fortunatamente si è creata una Scuola Siciliana, che fa sì che ci sia sempre una richiesta di autori, attori e registi siciliani» (*L'arte di “porgere” delle storie feroci*. Intervista di Laura Spitali a Vincenzo Pirrotta, in www.Teatroteatro.it).

È in riferimento specifico alla vocazione italiana alla drammaturgia dell'attore che cresce e si sviluppa il multiforme fenomeno di una scuola siciliana.

In particolare, il rapporto con la tradizione si articola secondo una doppia direttrice: da una parte il desiderio di un'appartenenza, rivissuta attraverso il vagheggiamento del mito, tramato di forti richiami ad un epos con robuste timbrature orali, dall'altra la costruzione di itinerari testuali più meditati, in cui è forte l'eco di una genealogia novecentesca. Quasi fatalmente, seguendo una precisa dislocazione geografica e culturale, alla prima traiettoria appartengono autori come Vincenzo Pirrotta ed Emma Dante; alla seconda la compagnia Scimone-Sframeli e Tino Caspanello. Sono, in realtà, molti ancora i nomi che si possono fare per ciascuna delle due componenti e i riferimenti qui radunati sono una campionatura dei casi più eclatanti. C'è una linea sottile che

sembra dividere oriente ed occidente dell'isola, riservando a ciascuna delle sponde una peculiare attitudine. In mezzo, il caso di Davide Enia, diviso tra una fisionomia di funambolico *cuntastorie* e una capacità narrativa, sapientemente orchestrata.

Ciò che rimane di più impervio reperimento, a proposito di molti dei nomi citati (e, a maggior ragione, di Emma Dante) è la fonte ispirativa del processo in atto. In tal senso, è ammirevole lo sforzo perpetrato dalla Barsotti nello sceverare, nel capitolo sui *Paradossi siciliani*, i plausibili numi tutelari dell'artista siciliana. Da Verga a Rosso di San Secondo, il percorso della Dante sembrerebbe, sostiene pur con il beneficio del dubbio la Barsotti («Su questa traccia, non si sa quanto consapevolmente, sembra procedere certo teatro di Emma Dante», p. 19), ascrivibile ad un'ampia genealogia di grandi drammaturghi siciliani del '900, se non fosse che, alla luce delle soluzioni (soprattutto di quelle meno plausibili) del proprio teatro e financo della Trilogia d'esordio (oggetto specifico dell'indagine del saggio), si assottigliano i margini per un'attribuzione coerente degli stilemi "danteschi" ai suoi predecessori più illustri.

D'altra parte, da Pasolini a Ruccello, sono numerosi i debiti contratti e via via che la scena, con ritmo agghiacciato, scandisce il tempo esatto dei vari episodi come l'affilata falce di una morte annunciata, mai liberatoria, tra qualche minimalismo laboratoriale di troppo e lancinanti interventi musicali, prende corpo il progetto ambizioso della Dante.

Riprendendo la celeberrima definizione di Fernando Taviani, la studiosa pisana chiarisce come il percorso della Dante muova dalla consapevolezza scenica alla consapevolezza testuale. In questa prospettiva, la Donna di Scena sembra avere la precedenza sulla Donna di Libro non solo per ragioni di ordine cronologico, ma soprattutto per una vocazione taumaturgica all'*inventio* registica. Alcune intuizioni della Dante hanno del miracoloso per coraggio e struggente capacità d'indagine nelle ferite irreparabili della coscienza.

Si tratta di un sondaggio esercitato, attraverso una altissima quota d'intimità con la compagnia, mai lungo la direttrice di una meditata cifra drammaturgica. La Dante possiede la grazia, ovvero il talento naturale, di lavorare sapientemente con dei magnifici attori («Anche Emma Dante, come e più di Eduardo, scrive [...] per dei corpi precisi», p. 132). La lingua, allora, diviene, nell'analisi sorvegliata della Barsotti (destinata, a nostro parere, a divenire un modello metodologico per successive intraprese sulla nuova drammaturgia italiana), un crinale affilato, lungo il quale misurare le oscillazioni variantistiche, le sistoli e le diastoli di quell'organismo pulsante e dinamico che è la testualità complessa della drammaturgia "dantesca". In questo clima, le conversazioni con gli attori di quel clan familiare che è (o che è stata a lungo) la compagnia della Dante, non rappresentano solo una sponda funzionale alla costruzione del discorso critico, ma la più nitida cartina di tornasole di un progetto, umano e artistico, fortemente condiviso.

La storia dolentissima e funesta delle anime morte "dantesche" gioca la carta dell'esibizione dei caratteri consueti di una marginalità provocatoria, nel tentativo, talora vieto, di *épater les bourgeois*. Un tentativo che l'ironia, qua e là affiorante nel dettato registico, non riscatta del tutto, anche perché il punto debole di una scrittura drammaturgica spesso banalizzante e sciatta (nei dialoghi così come nei testi delle canzoni), riemerge con intatto vigore.

Trascinata nella vertigine del fiabesco, sottoposta alle scosse telluriche di un'*inventio* dominata da una *grandeur* incontenibile, ora felice nei suoi esiti ora troppo innamorata di sé, la *Trilogia* di Emma Dante costituisce un momento cruciale nell'itinerario dell'artista siciliana e nella parabola decisiva di una stagione recente del nostro teatro.