



ANNA BARSOTTI

Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana ()*

The essay aims to provide a dramaturgical and performative analysis of *Le sorelle Macaluso*, the fourth piece of the “Trilogy of the Sicilian family” by Emma Dante, that give to the classical pattern of tetralogy some contemporary values, such as the alternation or contamination of laughter and crying, and that confirms the tragicomical register as a distinctive feature of Emma Dante and her renewed, but recognizable, ensemble. It is possible, in fact, to find here again actors and cofounders together with new recruits, enabled to tire out without losing control of their body and soul thanks to the relentless yet loving training of the crew chief. It is therefore shown how certain references to revolutionary artists of the twentieth-century scene (Kantor or Pina Bausch, above all) are to be scaled down in the light of a metamorphic and psychophysical concreteness which has its roots in the original culture of Emma Dante, and reemerge through signs of astounding and peculiar effectiveness, through the evocation of a theatrical world in which the primordial confidence between living and dead stands out.

1. Il cerchio magico

Sull’orlo del buio, un buio che inghiotte e risputa le creature d’una famiglia dantiana, stavolta confusa fra vivi e morti, s’anima la «liturgia» performativa di *Le sorelle Macaluso*;¹ prevale, infatti, in questa *mPalermu* rievocata e riscritta alla luce della stessa ribalta/soglia invalicabile dagli astanti, la penombra, perché il ‘personaggio in più’ è appunto la Morte, che fin dall’inizio (nascostamente) genera personaggi/persone intesi a lottare fra di loro e soprattutto con essa per sopravvivere nella sfera d’una memoria individuale e collettiva, che ha il senso d’una rivalsea più che tradizionale, antropologica dell’Opera dei Pupi. Quella simulata da quattro personaggi nerovestiti: dopo l’a solo d’una quinta ballerina, attratta e respinta da un crocifisso (come la Madre di *Vita mia*), le marionette umane duellano con spade e scudi d’argento di fattura artigianale, che deposti a terra, sul filo del boccascena, assomiglieranno a lapidi luccicanti.

La struttura dell’opera è circolare, con la danza della quinta morta – ma ancora non lo sappiamo, e neppure lei lo sa – s’apre, con la sua danza si chiude, cambiando di segno: fluida e piena di grazia all’inizio, sebbene la ballerina indossi pantaloni, camicia e scarpe nere che potrebbero impacciarne i movimenti; segmentata da una basica rigidità, da marionetta o pupo, alla fine, sebbene Maria (è il nome della sorella defunta) si spogli via via della divisa a lutto, raggiuga una nudità lunare per infilarsi, a fatica, in un candido tutù di tulle. Ma è proprio quel costume che le rivela, nell’epilogo, che «allora ’stu funerale» è il suo («Sugno io?», p. 83); perché, recita la didascalia, «*Tutti i morti indossano il vestito dell’ultimo istante della loro vita che corrisponde al loro desiderio, al loro sogno*» (*ibid.*).

Ancora una volta (pirandellianamente) gli abiti, e le correlative vestizioni/svestizioni, assumono nel teatro della Dante un senso metamorfico che costituisce la base o la leva per gesti trasformativi del corpo. Il funerale d’inizio è coreograficamente simulato dalle sette sorelle non in schiera, ma che misurano in gruppo, marciando come in ‘corridoi paralleli’, lo spazio scenico, calcandolo con rumore scandito di tacchi, orizzontalmente e verticalmente rispetto al pubblico; un luogo che nelle pareti laterali e nel fondale, per la

penombra che sfuma in un buio in agguato, può sembrare illimitato (in una sorta di spazio-temporale eternità), ma la cui linea di confine antistante – come appunto in *mPalermu* – si definisce in basso con la soglia d'una casa, d'una strada, d'una spiaggia, delimitata dalla fila di scudi-lapidi. Non a caso la drammaturgia e la regia esigono che, quando sono in schiera, ogni sorella occupi sempre lo stesso posto, con Maria (Alessandra Fazzino) al centro.

L'azione vera e propria incomincia con una rievocazione *à rebours*, o con un flashback – l'analessi, o retrospezione, è un procedimento narrativo che ricorre negli spettacoli dantiani –, spogliando animatamente le sorelle, stavolta in schiera, della divisa a lutto per fare emergere abitini coloratissimi, «dall'impronta vagamente anni Sessanta»;² i corpi delle interpreti in perenne disequilibrio, gesti disuguali e caratterizzanti, perché è vero, come sostiene Palazzi, che si tratta, più che di caratteri definiti, di «sette labili entità» fatte di ansie, sogni, delusioni, però si tratta anche di attrici, ciascuna con un proprio stile; la dinamica continua di questo iniziale gineceo contiene stilemi qualitativi della compagnia Sud Costa Occidentale: una tensione del corpo che a tratti si scioglie, scomponendolo, in movimenti perfino acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà di piccole mosse, di microgesti, portando alla caratterizzazione della «persona» con accezioni diverse, anche contraddittorie fra parte e interprete, ma che la identificano.

In un contesto recitativo connotato da una mimica marcata, «discreta»,³ e da una gestualità fortemente iconografica e ideografica, con ampi deittici che accompagnano o sostituiscono le parole, a poco a poco risalta, per esempio, la distorsione del volto e degli arti di Lia (Serena Barone), la maggiore compostezza di Maria (Alessandra Fazzino), che pure ripete il verso da porco del padre per divertire le sorelle, il ruvido rancore mimico di Katia (Leonarda Saffi) covato in un corpo più abbondante di quello delle altre (che l'accusano di mangiare troppo), in sintonia con una lingua teatrale diversa dal «siciliano stretto ma armonioso»⁴ del contesto: una parlata pugliese resa «*rapidissima*» (did., p. 39) e puntuta dai frequenti troncamenti.

Mentre si riavvolge la struttura della favola (cioè la sequenza cronologica degli eventi) su se stessa, rappresentando avvenimenti che precedono il punto raggiunto dalla storia, attraverso nessi analogici si passa dalla rappresentazione di una gita al mare, la prima e forse l'ultima delle sorelle, finita malamente, per un gioco scriteriato di resistenza sott'acqua, con la morte per anossia di Antonella (Elena Borgogni), la preferita dal padre, all'apparizione del padre stesso (Sandro Maria Campagna), evocato dalle ingiurie di Katia perché l'ha mandata, lei sola in un istituto, alla comparsa della Madre defunta (Stephanie Taillandier) che coinvolge il compagno in un amplesso erotico e senza fine, allo struggente episodio (anch'esso retrospettivo) della morte di Davidù (Davide Celona), il figlio di Gina (Italia Carroccio), malato di cuore e costretto, per amore della

Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



madre, a continuare a giocare a pallone sino allo sfinimento; finché non si ritorna al funerale d'avvio, che assume nell'epilogo, come vedremo, il senso d'una specie di cupa ma aerea catarsi.

Il clima euforico dell'incipit coinvolge le sorelle ancora bambine o adolescenti nella gita al mare, in una corriera raffigurata dai corpi oscillanti e stretti l'uno all'altro,



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

mare che appare brillante per lo stesso sole che non le fa respirare, con 58 gradi di calura, ma che picchia gioiosamente sulle onde, simulato dagli «*schiaffetti*» dell'una sulle mani dell'altra; ma la loro frenetica allegria precipita nei contorcimenti convulsivi della prima morta che nel costumino rosso, mentre le altre si rivestono di nero, rimane sempre in scena (perfino riunendosi alle sorelle quando compare il padre). Come e più che in *mPalermu*, la schiera si addentra nei quadri che ri-rappresentano episodi cruciali del passato familiare, ora raggruppandosi le ragazze, ora allontanandosi nella penombra di lato o in fondo, allorché i morti incominciano a mescolarsi ai vivi: pensiamo appunto al quadro in cui si presenta il padre e vuole parlare da solo con Katia che, accusata dalle sorelle di negligenza nei confronti di Antonella, ritorce l'accusa contro Gina, a causa della morte del figlio, e quindi, come già detto, insulta grevemente Antonino Macaluso.

L'azione coreografica, come vedremo, coinvolgerà tutti, vivi e morti, ma non si crea un effetto corale, nonostante la ricorrenza della 'simultaneità', perché ogni attore – otto femmine e due maschi – conserva o sviluppa un proprio apporto individuale. In generale, negli spettacoli della compagnia Sud Costa Occidentale, ciascuno (pur nelle diverse «*persone*» che incarna) è caratterizzato da uno stile specifico, magari attraverso un gesto corporeo e mimico che lo distingue e che ripete variato come un *Leitmotiv*. Sappiamo che la Dante arriva alla definizione di uno spettacolo attraverso un lavoro lungo e stressante con gli attori, che trasforma la loro originale «*tecnica della vita*» in teatro;⁵ gioca con improvvisazioni che possono anche non riguardare la storia poi costruita in scena, ma che l'«*attore*» tira fuori da sé come contributo «*autoriale*» da riproporre o meno nella definizione (alla quale comunque si arriva) della *performance*. Ne scaturisce dunque il fenomeno dell'individualità nella coralità, o meglio dell'appropriazione singolare di una fisionomia corporea e mimica che agisce in un contesto di pluralità coordinata,⁶ dove gli scarti rispetto allo stile attorico di base risultano tanto più significativi.

2. Una famiglia diversa

La famiglia Macaluso non possiede gli attributi nefasti di quella di *Carnezzeria*, ma la



sua quotidianità fatta di miseria e sacrifici finisce per dividere e mettere l'una contro l'altra le sette sorelle, al di là dell'affetto e della gioia di vivere che le accomuna. Sentimenti, bisogni, sogni – in questa famiglia – sono portati all'estremo, dalla festa al lutto, dal riso sguaiato al pianto, dalla caciara al silenzio. Un silenzio pesante, eloquente più delle parole, che scandisce ogni nuova perdita. D'altra parte, all'origine della mescolanza via via dei morti ai vivi c'è la confidenza con i defunti che nella tradizione del Sud rende quotidiane e festive le crisi di cordoglio (De Martino):⁷ basta pensare alle bancarelle di giocattoli e di dolciumi che dalla fine di ottobre al 2 novembre, a Palermo, espongono i doni che i parenti morti dispenseranno, nottetempo, ai bambini; sul piano drammaturgico si rielabora, invece, il lutto e si varia il meccanismo esperito in *Vita mia*, dove gli spettatori/ospiti d'un funerale sono coinvolti specialmente in un gioco col tempo: un eterno presente pregno di *suspense* che gira (come la bicicletta letale e infine la ruota) attorno all'enigma d'una morte replicata, nonostante il suo continuo rinvio, sotto gli occhi di testimoni esterni sfidati ad indovinarne il senso. Là però il morto è uno solo, il più «nico» dei tre figli della Madre, fino a un certo punto avvertito come vivo, qui invece sono cinque, madre, padre, una sorella bambina, il figlio d'una sorella, e poi l'adulta (sono passati, lei stessa dice, 42 anni), che scoprirà, appunto, solo alla fine che il funerale è il suo. Ma anche qui si gioca con il tempo, attraverso il presente elastico e infinito del teatro; e non manca la *suspense* fin da principio, quel senso di disorientamento che colpisce il pubblico degli spettacoli di Dante.

Fin dalla fase generativa di questi spettacoli, fondata sul lavoro preparatorio su e con gli attori, si riconoscono tratti stilistici o segni teatrali che avvicinano al postdrammatico (secondo Lehmann),⁸ dall'«inclinazione all'estremo» (anche sotto forme di violenza) alla «deformazione fisica» e psichica, al «disorientamento» dell'interprete (la scomposizione della «schiera» in una sorta di «labirinto»)⁹ prima ancora che dello spettatore, la tensione costante al «paradosso», anche se alla fine del testo performativo è «come se»¹⁰ la cornice – qui il cerchio – si richiudesse, per quanto si riapra ogni sera mediante l'indispensabile rapporto col pubblico, ambiguamente rappresentato e reale, in un gioco d'attrazione e spaesamento. Spettatori che – in *Le sorelle Macaluso* – stanno al di là della linea di ribalta illuminata, ma che, come gli attori, sono sottoposti (inconsciamente o meno) a metamorfosi, a polisemiche trasformazioni.

Quando guardano il mare, le ragazze schierate cercano nella direzione del pubblico; e ad esso si rivolgono con gesti e ammicchi anche quando parlano e litigano fra loro, come se sapessero di essere guardate (è la prospettiva soprattutto della *Trilogia della famiglia siciliana*),¹¹ recitando una parte che, quasi inspiegabilmente, ha il sapore aspro e solo a sprazzi dolce della 'verità'. L'aspetto postdrammatico del teatro di Emma è accentuato dalla «musicalizzazione», che gioca sulla sinergia fra musica e canto (registrati o dal vivo)¹² e lingua teatrale connotata da *mesalliances* variamente dialettali, italofone ed esotiche. Sinergia che artatamente disorienta ma, allo stesso tempo, non rinuncia mai alla concretezza sia dei corpi sia degli oggetti, anche pochi, ridotti a frammenti, residui di quanto è accaduto prima ma che possono essere riutilizzati: la divisa del lutto, ovvero le scarpe (necessarie al sonoro), i calzoncini e le camicie nere abbandonate per terra, che le sorelle indosseranno di nuovo, dopo la morte di Antonella, così come alla fine, allorché, appunto, la più responsabile Maria, che ha sempre desiderato danzare (pensiamo anche a *Le Pulle*) scoprirà che la liturgia funebre, con la quale incomincia lo spettacolo, le appartiene. Anche potendo rappresentare fantasmi questo teatro mediterraneo li nutre di terrestrità – è il suo marchio di fabbrica –, diversamente da Scaldati; non differiscono pirandellianamente dai cosiddetti vivi, resi corporei da attori che con il corpo, anzitutto,



recitano. Alla base c'è il ritmo di movenze e articolazioni, che il testo drammatico non riesce a contenere e ad esprimere compiutamente (nonostante le didascalie), e che concorre a produrre effetti di trasfigurazione (non soltanto) corporea di tutti gli attanti in «persone», paradossalmente nominati dalla Dante «fantasmini»,¹³ anziché personaggi.

3. I Leitmotive

Quel padre per esempio – Antonino Macaluso –, il quale compare improvvisamente a sedare la zuffa fra Pinuccia (Daniela Macaluso) e Katia, lanciando una scarpa che, raccolta da Cetty (Marcella Colaiani), si rimetterà, è agile e snello, nerovestito anche lui, e non sappiamo se vivo o morto mentre rimette, letteralmente, in riga le figlie, Antonella compresa (sebbene nel suo costume da bagno rosso), e ripete con loro il rituale di pettinarsi e spruzzarsi di profumo, interrogandole scherzosamente e vanitosamente:

ANTONINO: «Comu sugno io?»

CETTY: «Sempre giovane papà!».

ANTONINO: «'U paru un picciuttieddu!» (Ad Antonella) T'a fazzu 'a piroetta? ».

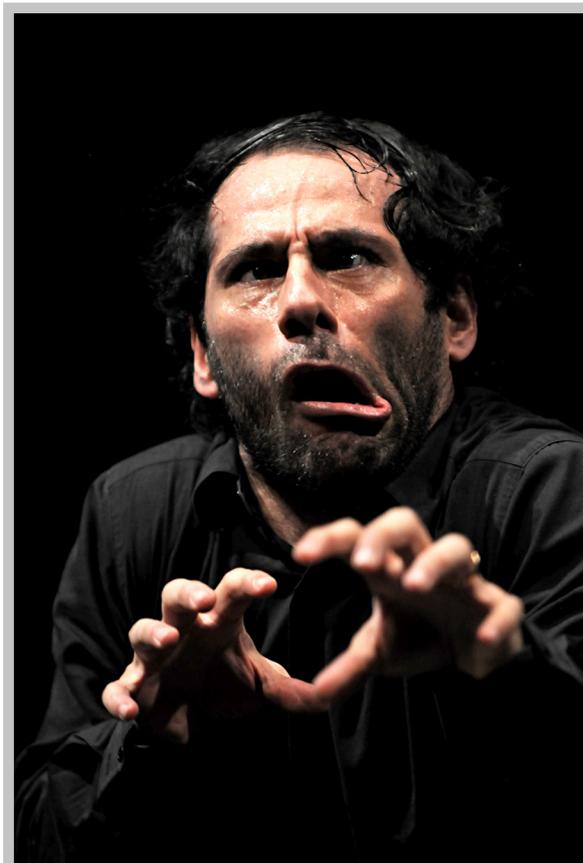
ANTONELLA: «Sì, sì!» (p. 60).

Un *Leitmotiv* che si replicherà quasi alla fine tra Maria e le sorelle, connotandosi come una specie di lessico familiare atto a stemperare ogni tensione, comprendendo in questo quadro il canto insieme ad Antonella di *'U Piscu Spada*, canto tematico, allusivo alla condizione del padre privato della moglie, e già rievocato all'inizio dalle ragazze; così come Antonino imita scherzosamente le figlie che lo imitano quando fa (o faceva) il prepotente. Ogni quadro, però, è serio/comico – l'alternanza è una costante dantiana – o viceversa; e dopo lo stesso padre prende da parte Katia, che a differenza dalle altre non ride ma ha una «facci 'a cazzu» (p. 61), e la provoca a insultarlo (come ha fatto prima) finché egli non le racconta il «fattu divertente e per certi versi pure tragico» (p. 64) legato al suo mestiere occasionale di «merdaiolo».

Un racconto agito mimicamente e gesticolarmente, in gran parte rivolto al pubblico, col corpo piegato in avanti e poi all'indietro per simulare tutta la merda che gli esplode addosso; ma che culmina nella struggente battuta «Senza tò matri 'un sapìa 'nzoccu fari. Mi sentivo perso, senza di lei mi mancava l'aria!», altro *Leitmotiv*, l'ultimo che si letteralizza, si concretizza nella minaccia d'infarto con una mano premuta sul petto.

La gestualità nel teatro di Emma Dante – scrive Roberto Giambrone – ha anche la funzione di «creare ambiguità semantica per spiazzare lo spettatore e costringerlo a interrogarsi su quanto gli viene mostrato»;¹⁴ la contraddizione, per esempio, fra gesti e postura e parallelo discorso emerge nella stessa scena in cui il padre racconta del malore che l'ha preso dopo lo stasamento delle latrine nella discoteca e il diverbio-colluttazione con il proprietario per il compenso

Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



dovuto: anziché cadere al suolo «chino di mmerda!» come dice, rimane in piedi, però «*fa volare la banconota* [da 20 euro, di cui si è dovuto accontentare] *che lentamente atterra*» (did., p. 67), spostando sul piano degli oggetti la propria caduta, quasi antropomorfizzando quell'oggetto particolare. Un processo di spostamento semantico, che non investe il mondo degli oggetti ma la concretezza dei corpi, si verifica subito dopo quando Antonino con apparente crudeltà stringe con le dita il naso di Antonella, «*impedendole di respirare*» (did., *ibidem*), mimando invece il senso profondo espresso nella battuta rivolta a Katia: «Non fu colpa tua, Katia. 'A culpa fu 'a mia, ca 'unn'era vicino a vuavutri 'dda matina [...] stavate sulu iucannu!» (p. 68).

Non sappiamo, d'altra parte, se il malore raccontato abbia coinciso con la morte di Antonino, il quale replica il gesto della mano sul cuore, per così dire, in diretta, precludendo con la frase già detta «senza di lei mi mancava l'aria!» all'apparizione della moglie e «madre»; l'unica persona, si badi, a far coincidere l'anonimato onomastico con il suo ruolo dominante. Stephanie Taillandier emerge dal raggruppamento delle figlie e del padre con fare deciso e forte, rimprovera duramente e schiaffeggia Katia, per poi abbracciarla amorevolmente; è il tratto caratteristico di questa figura dotata d'una autorevolezza – che manca al *pater familias* – e al tempo stesso d'una tenerezza audace connotative di molte femmine dantiane, a partire dalla Madre di *Vita mia*. Qui d'altra parte la presenza femminile arriva a connotare l'intero spettacolo: non solo diventa protagonista nel titolo, ma ripropone in termini radicali la distinzione fra la determinazione della donna e la fragilità del maschio (pensiamo anche alla Penelope dantiana in *Odissea A/R*).¹⁵ Non a caso la madre delle sorelle Macaluso combatterà contro la resa del padre, ordinandogli di sciogliere la mano dal petto, come se volesse imporgli di non cedere alla morte. Distinguendosi nella lingua teatrale – un italiano con accento francese che corrisponde all'origine dell'attrice – dal palermitano stretto degli altri e dal pugliese tronco e veloce di Katia, si distingue anche per l'abbigliamento: si spoglia del nero per riemergere in una sottoveste bianca, così come candido è il fiore che si aggiusta fra i capelli sciolti, e dopo essersi colorata le labbra con il rossetto stampa un bacio sulle labbra di Antonino che ne rimangono arrossate.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

Si profila così, con uno di quei primi piani che ricorrono in un contesto collettivo, il suo trascinarsi dell'uomo in un ballo vorticoso – mentre le figlie a corolla sul fondo guardano imbarazzate – che simula con movenze e figure acrobatiche un intenso, tormentoso e dolce nello stesso tempo rapporto d'amore. Forse per la prima volta, nel teatro della Dante, si profila un rapporto coniugale così reciprocamente appassionato (c'è il precedente di *Ballarini* nella *Trilogia degli occhiali*,¹⁶ ma là la coppia non s'inserisce in un contesto familiare); inoltre, qui s'evidenzia il particolare della «*sottoveste da donna*» (p. 72) in cui resta Antonino quando la moglie lo incita a spogliarsi: «vestuto 'i fimmina» per necessità, eppure le sembra «molto sexy» e pare «un angelo» (p. 73) alle figlie, così come la madre «*in sottoveste bianca, col fiore tra i capelli*» (did., p. 73).

In questo particolare che travalica i generi (maschile/femminile), tanto che a un certo punto sarà la madre a prendere in braccio il padre si riverbera una costante dantiana intesa a superare appunto ogni steccato convenzionale, nell'abbigliamento come nell'indole delle sue *dramatis personae*; ve ne sono tracce anche nelle sue favole drammatiche. D'altra parte, il paragone con gli angeli, di mamma e papà, non solo richiama la reazione della Madre di *Vita mia* alla vista del figlio rivestito di bianco, in prossimità del suo funerale, ma denota anche, insieme ai *Leitmotive* stranianti, una tendenza formulaica nel linguaggio, apparentemente povero e ripetitivo, del testo come dello spettacolo (dove però sono le azioni fisiche a variare in continuazione) che sembra attingere alla tradizione del racconto orale e mitico, epico e ritualistico.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

4. L'arsenale dantiano delle apparizioni

Con il ballo erotico eppure leggero dei genitori – perché il punto di vista è comunque sempre quello delle sorelle –, che non si fermerà più per tutto il resto dello spettacolo, entriamo a pieno ritmo nella dimensione che mescola i morti ai vivi, senza – come si diceva – distinguerli troppo; infatti, subito dopo appare Davidù, il figlio di Gina, al quale è dedicato un quadro che scompagina non solo la schiera ma la disposizione a corolla delle sorelle, per quanto già la figurina rosea, nella penombra, di Elena Borgogni (Antonella) in avanti rispetto alle altre costituisca un *trait d'union* fra le due dimensioni. Il quadro è animato dal palleggio ricorrente di Davide Celone/Davidù, la cui figura tarchiata e connotata dall'abbondante capigliatura di riccioli neri allude chiaramente al suo idolo, Maradona, la cui maglia affiora dalla camicia nera fin dal suo ingresso. È il perno dell'azione, attorno al quale si scompone e si ricompone il gruppo delle donne, sulla base di reazioni apprensive ed in contrasto con l'entusiasmo e gli stimoli dell'orgogliosa madre: «'U megghiu iucaturi d'u munnu» (p. 73) è il *Leitmotiv* di Gina, un'Italia Carroccio dai lineamenti aguzzi e al fondo sofferenti, anche quando il suo sorriso è d'incoraggiamento; battuta enfatica ripetuta dal figlio quando si spoglia e mostra il completo azzurro del Napoli con la maglia n. 10, del «pibe de oro» (p. 75).

Un'altra battuta, del resto, si reitera per i morti agenti in scena: «Mi staiu sentendo male!», *Leitmotiv* che, accompagnato dalla mancanza d'aria, dal padre passerà alla figlia Maria nell'ultimo quadro, simulandone il decesso in diretta, e richiamando così la morte in scena della Nonna in *mPalermu*; qui, però, il ragazzino, pur respirando «*affannosamente*» e portandosi come gli altri «*la mano sul cuore*» (did., p. 76), per non deludere troppo la madre si limita a fermarsi all'improvviso e a dire «*mortificato*»: «Sugnu stanco, mà!» (*ibidem*). La situazione sembra, da un lato, replicare quella precedente fra la madre e il padre (che si colloca tuttavia non sul piano della memoria ma su quello di un aldilà del tempo),

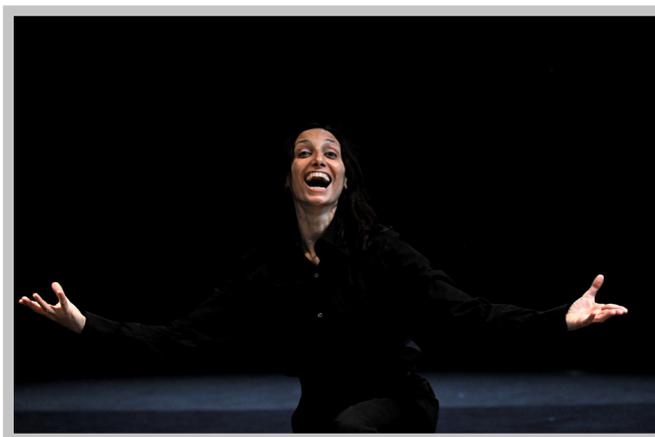
dall'altro rovescia il rapporto madre-figlio di *Vita mia*, dove, anziché incitare il ragazzo – come qui – a riprendere la partita, mettendone a rischio la vita, la Madre cerca di fermarlo. In questa partita di pallone (che si gioca per Dante fin dal primo spettacolo della *Trilogia della famiglia siciliana*) a solo «non c'è gioia che non lasci trasparire un dolore amaro, [...] ricordare apre squarci»,¹⁷ e preannuncia nella coreografia del gruppo delle condolenti una crisi di cordoglio atavica, mediterranea e sentitamente siciliana.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola

Dapprima le altre sorelle si dispongono attorno a Davidù che si scompone nel viso e nelle ginocchia ripiegate, mentre la madre è isolata sulla sinistra, poi – dopo che Gina risponde allo sguardo dolcissimo del figlio chinandosi a baciare in fronte – l'urlo («Noooooooooo!!!», p. 78) di lei quando perde la presa del corpo esanime della sua creatura sposta il polo d'attrazione; si forma uno di quei grovigli corporei, qui reso funebre dai panni oscuri e dalle capigliature sciolte e disordinate, su cui spicca, come sotto una lente d'ingrandimento che vi focalizza la luce, la faccia protesa all'estremo della disperazione (bocca spalancata, occhi stretti, capelli da Erinni) della madre.

Con quest'ultima morte in scena, che non esaurisce l'azione dei defunti – seguitano il ragazzo a dribblare con il pallone immaginario, la coppia dei genitori a mimare il ballo del loro amplesso, la più piccola morta a contare freneticamente i numeri che l'hanno precipitata nell'anossia – ci si avvia verso il punto di partenza: il funerale che ha scatenato all'inizio la ridda dei ricordi o a incrociare piani temporali differenti. Ne abbiamo già anticipato il protagonismo di Maria/Elena Borgogni, la sua «morte del cigno»¹⁸ danzata che chiude lo spettacolo. Resta da dire, però, sul piano non delle «auto-citazioni»¹⁹ ma d'un flusso di coscienza delle proprie risorse (talvolta perfino artisticamente inconscio), che la maggiore è l'unica ad autopresentarsi al pubblico – «Io mi chiamo Maria Macaluso e sugnu 'a cchiù granni di tutte 'i soru...» (p. 81), com'era avvenuto ad altre protagoniste della *Trilogia della famiglia siciliana*, Nina di *Carnezzeria*, ancora la Madre di *Vita mia*, e in fondo anche Lucia di *mPalermu*. Il suo è un monologo, seppure scandito dalle conferme delle sorelle, in cui – dopo aver rimesso in riga le altre e replicato, scherzosamente, la parte del padre per allentare la tensione – riepiloga la sua giornata tipo faticosissima ma, di straforo, allietata dalle sbirciatine nella scuola di danza dirimpetto, non a caso chiamata «Passi d'angelo»; l'*attitude* dell'attrice, tra sorridente e tesa nella mimica, di poco sbilanciata verso gli spettatori nella postura, come se stesse per spiccare il volo, richiama certe movenze di Lucia/Ersilia Lombardo in *mPalermu*, anch'essa fino al suo nume-



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



ro finale la più contenuta della famiglia Carollo.

Quindi Maria si trasforma ripetendo i canoni della danza classica, eseguendone i passi, esaltandosi nell'eccessivo sorriso dell'inchino finale. Il trauma d'essere lei la protagonista del funerale è indirizzato dallo sguardo muto delle sorelle che, abbassandosi, guida il suo alla scoperta del candido tutù dietro lo scudo-lapide; nonostante sia sostenuta dall'affetto dei famigliari, che la circondano tutti, vivi e morti, è tragico che l'oggetto del desiderio di una vita sia la conferma della propria morte. Eppure l'appartenenza a una terra, un'isola, che consente quella confidenza coi morti cui si accennava prima può trasformare l'intero spettacolo in «un lungo scongiuro della morte, più che mai presente, e un inno alla vita», in quanto «rito di rigenerazione»,²⁰ attraverso un percorso teatrale iniziatico.

5. Originalità nell'originarietà

Palazzi (e non solo lui)²¹ nella sua recensione alla prima dello spettacolo,²² che poi è diventata la premessa critica al testo pubblicato, si richiama a Kantor per «l'incerta frontiera tra il nostro mondo e l'oltretomba»; del resto il nome del grande artista polacco ricorre nelle dichiarazioni della Dante che ne identificano la prospettiva di conversione a un teatro di ricerca, nonostante voglia essere (come afferma nella [videointervista](#) rilasciata per questo numero di *Arabeschi*) anche di «repertorio». Oltre a Kantor, sono stati fatti riferimenti ad «altri autori e registi della scena novecentesca e contemporanea per i quali si parla di "drammaturgia della scena" o "drammaturgia dei corpi"» (Nekrosius, Marthaler, Macras...),²³ e per quanto riguarda i registi sperimentatori che hanno incluso nelle pratiche laboratoriali e performative «le conquiste della danza moderna» si conferma l'assimilazione, da parte della Dante, della «poetica del Tanztheater bauschiano di brechtiana ascendenza», senza dimenticare le «"azioni fisiche" del secondo Stanislavskij».²⁴ Tuttavia, ci sono riflessioni da fare in proposito e in rapporto all'originalità e alla peculiarità dell'opera della poliedrica artista palermitana.

Bisogna ribadire come l'originalità dantiana affondi le proprie radici nella sua 'originarietà', ovvero in quella «sicilitudine» (Sciascia) che s'apre ad orizzonti più ancora che nazionali, internazionali, com'è confermato dai suoi vagabondaggi precoci per l'Europa e, come qui, dalle corrispettive co-produzioni.²⁵ Le connotazioni precipue rimangono, comunque, legate al microcosmo dell'Isola (basta pensare alla sua 'siciliana' *Carmen*); è ciò che distingue 'radicalmente' nel calore e nei colori incandescenti – anche quando la tavolozza si basa sul bianco e sul nero – le sue famiglie vere e metaforiche d'una casa e d'una città. Riscrivendo *mPalermu*, come detto all'inizio, nell'ambito del progetto *Città on stage*, la Dante e i suoi attori co-autori nuovi o risalenti al nucleo fondativo (fra questi ultimi Italia Carroccio) approdano a una visione meno efferata, rispetto per esempio a *Carnezeria*, perché l'amore reciproco unisce al di là delle sempre perturbanti collisioni interne, eppure capace di discendere nelle «viscere fetenti del capoluogo siciliano» (Schepis), facendone emergere la «merda» che ha nutrito (come rivendica il padre) le sette sorelle, e pure rivelandone, attraverso il *Leitmotiv* del respiro affannoso, certe valenze asfittiche, l'eccesso di calura in stanze co-stringenti (reali e metaforiche anch'esse), da cui si tenta di evadere inalando, magari per una sola volta, l'aria aperta del mare. È quanto fanno alla fine, non riuscendo nell'impresa (per l'incombente fatale d'una morte), i componenti disomogenei della famiglia Carollo; è quanto tentano, in uno dei primi quadri, le sorelle Macaluso che però, anche loro, per un gioco che non sembra – alla vista – tanto innocente,

falliscono, e incominciano il loro calvario cercando assurdamente l'apnea.

Per quanto riguarda poi la fine di questo spettacolo, che svela l'inizio, e per la quale si è azzardato il termine di 'catarsi', anch'essa si ricollega all'*originarietà* della capo ciurma (che ancora oggi manifesta l'esigenza di un teatro *d'ensemble*),²⁶ perché il Tragico ereditato da un retrotempo di greca classicità, certamente più dionisiaco che apollineo, innerva, ad ogni livello, la cultura della sua terra.

Il corteo funebre che si ricompone attorno all'ultima morta (in senso cronologico ma non performativo), a cui si stringono i capelli in un laccio ma si tingono le labbra – mentre sovrasta capo e volto scarno il crocifisso impugnato non a caso dalla prima sorella defunta –, mescola tradizioni pagane a rituali cristiani; la bocca spalancata in un urlo muto, tale da riproporre al singolare quello plurale che chiude, con l'immobilità intensa dei lineamenti, *mPalermu*, «più che in Edvard Munch o in Francis Bacon» o in contaminazione con essi, richiama «i volti secolarmente deformati» dei corpi fossili

«uno accanto all'altro all'interno delle catacombe dei Cappuccini a Palermo».²⁷ D'altronde, quando Maria/ Alessandra Fazzino si stacca dal gruppo e ricomincia (come ma diversamente dall'inizio) a danzare in solitaria, sono le sorelle ad incitarla, quasi a guidarla, confermandole il loro solidale affetto; le stesse che in alcuni momenti precedenti, ancora per solidale affetto, avevano concorso a richiamarla nella schiera, quando ne veniva calamitata fuori. Inoltre assume spessore semantico il fenomeno per cui la danza, nel teatro della Sud Costa Occidentale, quand'è tematica, è sempre quella classica (pensiamo ancora a *Le Pulle*), distinguendosi per la spinta aerea a staccarsi dal suolo dalle altre movenze quasi ballettistiche, tra bauschiane e propriamente dantiane, che restano invece coreograficamente attaccate alla terra; come recitativi in cui s'inseriscono le arie.

Quanto alla comunione affettiva, 'compassione' (in senso etimologico) che in questo spettacolo, più che in altri, supera ogni marcata rivalità e dissidio interno, e la stessa paura della morte, coinvolgendo emotivamente lo spettatore, ne scaturisce appunto l'ultima danza della ballerina frustrata in vita ma resa capace – nel finale mitologizzante – di purificare esteticamente se stessa e gli altri, come sodali in scena e fuoriscena, il pubblico. È forse la prima volta in cui un finale dantiano sfiora, perciò, la catarsi, mescolandovi l'esito di una liturgia religiosa che dell'icona cristiana privilegia non tanto il sacrificio quanto una laica solidarietà.



Emma Dante, *Le sorelle Macaluso*, 2014, foto Carmine Maringola



- ¹ (*) Ringrazio Emma Dante, Carmine Maringola e Daniela Gusmano per i materiali e le foto che mi hanno autorizzato a riprodurre.
Le sorelle Macaluso. Balletto della vita e della morte, testo e regia di Emma Dante, con Serena Barone (Lia), Elena Borgogni (Antonella), Sandro Maria Campagna (Padre), Italia Carroccio (Gina), Davide Celona (Davidù), Marcella Colaianni (Cetty), Alessandra Fazzino (Maria), Daniela Macaluso (Pinuccia), Leonarda Saffi (Katia), Stephanie Taillandier (Madre); luci di Cristian Zucaro, armature di Gaetano Lo Monaco Celano; produzione Teatro Stabile di Napoli, Théâtre National (Bruxelles), Festival d'Avignon, Folkteatern (Göteborg), in collaborazione con Atto Unico/Compagnia Sud Costa Occidentale. Lo spettacolo ha debuttato a Napoli, Teatro Mercadante, il 22 gennaio 2014 ed ha ricevuto due Premi Ubu (Migliore regia, Spettacolo dell'anno).
- ² R. PALAZZI, 'Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari', in E. DANTE, *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare*, Palermo, Glifo Edizioni, 2016, p. 14. Cito da questa edizione, inserendo nel testo, fra parentesi tonde, le pagine in numeri arabi.
- ³ Per la terminologia cfr. C. MOLINARI, V. OTTOLENGHI, *Leggere il teatro*, Firenze, Vallecchi, 1985.
- ⁴ R. PALAZZI, 'Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari', p. 17.
- ⁵ «[...] lavoro comunque sulla formazione dell'attore. Formo, anzi, l'attore con cui lavoro. Allora il tentativo è quello di dare ai miei attori una "tecnica" [...] la capacità di riportare dentro al tuo percorso artistico il sistema paranoico che hai nella vita [...]. Ognuno di noi ha una «tecnica della vita», [...] usiamo una serie ampia di ritmi e di moduli espressivi»; per riportare tutto ciò in teatro «serve una conoscenza profonda dello spazio in cui ci si muove, del proprio registro di intonazioni vocali e soprattutto del ritmo», ma, se la tecnica «non deve mortificare il talento», quest'ultimo serve all'attore per «sporcarsi», ovvero lasciarsi «contaminare dallo spettacolo che sta facendo» (E. DANTE, 'La strada scomoda del teatro', intervista di Andrea Porcheddu e Patrizia Bologna, in A. PORCHEDDU (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p. 43).
- ⁶ Cfr. C. MELDOLESI, G. GUCCINI, *Prove di Drammaturgia*, IX, n.1, 2003, p. 20.
- ⁷ Cfr. in proposito E. DE MARTINO, *Morte e pianto rituale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- ⁸ Qui cito da H.-T. LEHMANN, 'Il teatro di fine millennio', con Presentazione di V. Valentini, *Biblioteca Teatrale*, n. s., n. 74-76, 2005, pp. 23-47; ediz. originale: H.-T. LEHMANN, 'Postdramatische Theaterzeichen', in Id., *Postdramatische Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999, pp. 139-79. Ora cfr. H.-T. LEHMANN, *Il teatro postdrammatico*, trad. it. S. Antinori, Postfazione G. Guccini, Bologna, Cue Press, 2017. Rimando a proposito della Dante al mio saggio 'Emma attraversa lo specchio: postdrammatico vs drammatico', *Prove di Drammaturgia*, XVI, n. 1, 2010 (numero che contiene anche un contributo di Hans-Thies Lehmann).
- ⁹ A proposito della «schiera», appresa da Gabriele Vacis e di cui *mPalermu* rappresenta l'esempio più fedele, la Dante dichiara d'aver scomposto «la retta» in modo da creare un effetto di confusione, ma ad arte: è un «labirinto», «un caos ordinato» con delle «geometrie molto precise»; e aggiunge: «se tu la vedi dall'alto – la sua schiera rotta – ti accorgi che c'è un disegno» (E. DANTE, in *Palermo dentro*, p. 36).
- ¹⁰ Cfr. JU. M. LOTMAN, 'Semiotica della scena', *Strumenti critici*, n. 44, 1981.
- ¹¹ E. DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Prefazione di A. Camilleri, Roma, Fazi, 2007; rimando in proposito al mio libro *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, Pisa, Edizioni ETS, 2009.
- ¹² Le musiche registrate appartengono al repertorio di Paul Cantelon: *Odessa Medley, Little Jonathan/The Wall, Trachimbrod/Ressurrection/Requiem, Tank Graveyard/Valse de Suzana/Dee-yed*.
- ¹³ Per fare emergere il «fantasmico» dai suoi attori, «con» i suoi attori, c'è voluto almeno all'inizio un «tentato omicidio»: la Dante ha detto «"o fate come dico io o vi ammazzo"». E loro ci hanno creduto» (E. DANTE, 'La strada scomoda del teatro', pp. 53-54).
- ¹⁴ R. GIAMBRONE, 'Danzare l'impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante', in E. DANTE, *Le sorelle Macaluso*, p. 22.
- ¹⁵ Cfr. A. BARSOTTI, 'Prefazione' a E. DANTE, *Odissea A/R*, con illustrazioni di M. Colace, Palermo, Glifo Edizioni, 2016.
- ¹⁶ Cfr. A. BARSOTTI, 'La "Trilogia degli occhiali" di Emma Dante. Dal testo alla scena?', *Drammaturgia.it*, 11 giugno 2011, <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5025> [accessed 15 october 2017].
- ¹⁷ C. SCHEPIS, 'Nelle stanze dello scirocco', *lo sguardo di Arlecchino*, 21 aprile 2016, [31](http://www.losguardo-</p></div><div data-bbox=)



diarlecchino.it/2016/04/nelle-stanze-dello-scirocco/ [accessed 15 october 2017].

- ¹⁸Cfr. R. DI GIAMMARCO, 'I "ricordati" di Emma Dante anime morte ma molto vive', *la Repubblica*, 26 gennaio 2014.
- ¹⁹R. PALAZZI, 'Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari', p. 15.
- ²⁰C. SCHEPIS, 'Nelle stanze dello scirocco'.
- ²¹Cfr. A. POCOSGNICH, 'Morti a colori. Emma Dante e le sorelle Macaluso', *Teatro e critica*, 28 gennaio - 9 febbraio 2014; www.teatroecritica.net/2014/01/morti-a-colori-emma-dante-e-le-sorelle-macaluso/ [accessed 15 october 2017].
- ²²Cfr. R. PALAZZI, 'Kantor alla mediterranea', *Il Sole 24 ore*, 2 marzo 2014, p. 43.
- ²³R. Giambrone, 'Danzare l'impossibile. Appunti sul corpo e sul gesto nel teatro di Emma Dante', p. 25.
- ²⁴Ivi, p. 20.
- ²⁵Cfr. in proposito 'Il caso Emma Dante. Paradossi siciliani', in A. BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante*. 'mPalermu', 'Carnezzaria', 'Vita mia', pp. 9-39.
- ²⁶Nella videointervista sopracitata Dante conferma oggi «l'idea iniziale, forte, la necessità [...] di un lavoro di *ensemble*», non solo perché lei voleva allora «incominciare a condividere un percorso con delle persone», ma perché – al di là dell'importanza di personaggi come Artaud e Carmelo Bene, che hanno cambiato la storia del teatro – la condivisione di percorso e di obiettivi è una necessità del teatro. Cfr. E. DANTE, *Uno spettacolo è una denuncia archiviata*, conversazione a cura di Silvia Bottioli, Palermo, Addaura, 10 giugno 2005, in S. BOTTIOLI, *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, Tesi di Dottorato di Ricerca in Storia del Teatro, del Cinema e della Televisione, Università di Pisa, relatrice Anna Barsotti, 2003-2005, pp. 221-226.
- ²⁷G. VASTA, 'Dieci note sui vivi e sui morti nell'immaginazione di Emma Dante', in E. DANTE, *Le sorelle Macaluso*, p. 106.