

# Cedere il passo

## *Via Castellana Bandiera*

### di Emma Dante

DONATELLA VENTIMIGLIA

Alla Tonnara Florio la famiglia arriva unita. Intorno alle nove d'a mattina, nove e mezza al massimo, i parenti si ièttano in spiaggia, di corsa, per pigliarsi il posto migliore. Senza manco togliersi le scarpe affondano nella sabbia sbandando lateralmente tutti nella stessa direzione. Le più accanite sono le donne anziane e grasse che si taliano intorno con occhi di pazze e, una volta individuato il posto da occupare, vuciano a più non posso a grandi e picciriddi: «Curri curri, là c'è spazio, pigghialo! Spicciati can nu fùttunu!».<sup>1</sup>

Così inizia il romanzo di Emma Dante *Via Castellana Bandiera*, da cui la stessa autrice ha tratto il film omonimo, presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2013 e che ha fatto vincere a Elena Cotta la Coppa Volpi per la miglior interpretazione femminile.

Dalla storia della famiglia Calafiore, raccontata nel romanzo, all'episodio della strada, *Via Castellana Bandiera*, che diventa centrale nel film, espediente narrativo di uno scontro attraverso il quale emergono le microstorie delle due protagoniste: l'anziana Samira, arrivata in Sicilia dall'Albania con la figlia Thana che a soli 26 anni va in sposa a un paler-

307

---

<sup>1</sup> EMMA DANTE, *Via Castellana Bandiera*, cap. *L'ultima domenica del mese*, Milano, RCS Libri, 2008, ebook, p. 1/34.

mitano di sessant'anni, Rosario Calafiore; Rosa, giovane palermitana che ritorna a Palermo dopo una lunga assenza dalla famiglia, ma soprattutto dal padre che non riusciva ad accettare l'identità sessuale della figlia.

Già dall'*incipit* ci troviamo immersi in quel mondo che Emma Dante ci ha abituati ad attraversare con i suoi spettacoli: Palermo, la sua Palermo e la Sicilia, la sua Sicilia. Lo dichiara lei stessa nel corso di un'intervista a Mauro Uzzeo su «XL Repubblica», in occasione della presentazione del film alla 70a Mostra del cinema di Venezia, in cui chiarisce il motore che l'ha spinto a realizzare la pellicola: «Palermo è la mia città, quindi parto da una radice, la mia, la mia storia e la mia strada. E io per passare dal teatro al cinema avevo bisogno della strada. Della carne e della polvere».

Il rapporto con la sua città è chiarito anche nell'intervista rilasciata ad Andrea Di Carlo sul magazine online «Mangialibri»:

I miei testi li scrive Palermo. Io cerco di amplificarli e di trasmetterli da un'altra parte, nel mondo possibilmente, dalla Svezia al Brasile, attraverso la trasformazione e l'interpretazione che faccio della realtà. Tutto in partenza è autentico per diventare infedele nell'elaborazione artistica, nella rappresentazione cerco di tradire la realtà, di riferirla in maniera scorretta per raggiungere un obiettivo che si allontani dalla verità in assoluto ma si avvicina a qualcosa di relativamente verosimile. Lo sfondo possibile di Palermo che mi rende possibile il suo racconto è il mio disaccordo con essa.

Non c'è molto da aggiungere alle parole della regista. La strada diventa il palcoscenico sul quale agiscono le due donne, ciascuna attraversata da un proprio dolore o da un disagio, come nel caso di Rosa, che prova a riappropriarsi della sua città, che si è vista costretta ad abbandonare.

Samira, invece, a quella città non ha mai veramente appartenuto, è arrivata clandestina e tale è rimasta. Solo la figlia Thana, grazie al matrimonio con l'anziano Rosario Calafiore, ha potuto ottenere la cittadinanza italiana. Ma Thana muore e Samira è travolta dal dolore, lo strazio la divora al punto che la sua diventa ancor più di prima una non vita.

Come scrive Emma Dante nel romanzo, Samira aspetta di morire. Aspetta una morte alla quale era forse preparata fin dall'inizio del suo viaggio per mare con la figlia: la permanenza in Sicilia, a Palermo, è stata soltanto un passaggio, un transito verso una conclusione già segnata. Al proprio destino non si sfugge, pare volerci dire Samira.

La regista sceglie con acume l'attrice a cui affidare l'interpretazione di tanta sofferenza: gli occhi profondi e al tempo stesso svuotati nel volto scavato e solcato dalle rughe di Elena Cotta raccontano tutto il tormento e la solitudine di Samira.

È un personaggio tragico, Samira, e straordinariamente attuale per quel senso di attesa e di assenza che la possiede. Non ha bisogno di parole, Samira, neppure nel romanzo dove a parlare di lei sono gli altri, la famiglia nella quale è entrata suo malgrado e che non sente sua se non per il rapporto con il nipote acquisito Nicolas (Nicolò nel film), unica figura positiva del romanzo e del film. Nicolas è il più piccolo della famiglia Calafiore, il figlio minore di Saro ed è il solo che si sforza di ragionare e proprio per questo non è capito, meno che mai dal rozzo padre.

Il ragazzo è il tramite tra due mondi diversi, ma non del tutto diffusi: quello dei Calafiore con i suoi lati crudeli e oscuri e quello delle due donne un po' straniere, le cui strade si incrociano su quel budello che è Via Castellana Bandiera.

Nel romanzo e nel film verità e verosimiglianza si intrecciano. Ma il nucleo del racconto non è il "duello" tra le due donne, su cui certa critica ha forse posto troppa enfasi. Lo scontro è piuttosto il pretesto per mettere al centro, ancora una volta, la città di Palermo da una parte e la famiglia, intesa come struttura sociale, dall'altra. Dentro questa struttura sia Samira che Rosa sono fuori posto, non se ne sentono parte.

Se si legge il romanzo si ritrova quella Palermo e quelle dinamiche familiari che Emma Dante ha già esplorato fin dagli inizi del suo lavoro.

Prendiamo come punto di partenza proprio *mPalermu*, spettacolo che ha vinto il premio Scenario 2001 e il premio Ubu 2002 come novità italiana, poi raccolto in volume insieme a *Carnezzeria* (che dà il titolo alla pubblicazione) e *Vita mia*, con il sottotitolo *Trilogia della famiglia siciliana*.

*mPalermu* significa dentro Palermo. È un ventre fertile dove troppi figli si accalcano nei vicoli bui del suo addome deforme e, mentre succhiano linfa da un groviglio di cordoni ombelicali, scalciano, spingono, ma non vogliono uscire», spiega Emma Dante nella presentazione del testo e prosegue «A Palermo non si compiono azioni, si mettono in scena cerimonie...<sup>2</sup>

---

2 EMMA DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Roma, Fazi Editore, 2007, p. 19.

Emma Dante scrive cerimonie ed è chiaro al lettore e soprattutto allo spettatore che la regista palermitana mette in scena un rituale, ogni volta diverso, ma riconoscibile nei suoi testi e negli spettacoli. I riferimenti ai quali la Dante attinge vanno da Tadeusz Kantor fino a Pina Bausch.

Di quest'ultima è chiarissimo il riferimento allo spettacolo *Palermo Palermo*, che la coreografa tedesca allestì e presentò nel dicembre del 1989 a Wuppertal, in Germania, la città dove aveva ed ha tuttora sede il Tanztheater Wuppertal, la compagnia fondata da Pina Bausch nel 1973. Poco dopo il debutto a Wuppertal, nel gennaio del 1990, lo spettacolo viene presentato al Teatro Biondo di Palermo. Pina Bausch affronta, tra gli altri, il tema dell'acqua, che rappresenta uno dei problemi endemici della città siciliana, e lo fa provocatoriamente attraverso lo spreco (in scena una danzatrice versa una bottiglia d'acqua sul corpo di un ballerino che nuota).

Emma Dante mette in scena le contraddizioni della gente della sua città e sul tema dell'acqua ne ripropone il bisogno vitale, ma anche l'euforia portata alle estreme conseguenze dello spreco così come aveva fatto anni prima Pina Bausch. Lo possiamo leggere nell'*incipit* del capitolo *Il miracolo dell'acqua* di *mPalermu*, che descrive le azioni della famiglia Carollo:

In religioso silenzio, nonna Citta, Rosalia, Giammarco e zia Lucia si mettono in fila e, senza sciuparne neanche una goccia, si bevono quell'anticchièdda d'acqua che Mimmo gli dà. Pare benedetta dallo Spirito Santo. È sacra e rara perché c'è siccità. Ma hanno sete, mischini: nonna Citta tende la schiena, Rosalia si sfilta dai piedi le tappine, Giammarco si scioglie la cravatta e Mimmo in un batter d'occhio, esaltato e ribelle, lancia il tappo e spruzza l'acqua dappertutto come fosse champagne.<sup>3</sup>

Spiega Emma Dante:

Quando gli attori si misero in fila per bere dal tappo l'acqua che Mimmo gli offriva, mi sembrò una scena da dopoguerra, mi faceva impressione, mi parve esagerato quell'ordine improvvisamente costituito! Ma era vero! Assomigliava alla fila di gente che ogni domenica va a raccogliere l'acqua dalla fontana che c'è dietro casa mia. Perché l'acqua in Sicilia è un bene prezioso, scarseggia, almeno in apparenza. Ci sono città in cui l'acqua corrente arriva soltanto una volta la settimana. Non

---

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 63.

era affatto inverosimile! Era contemporanea quella scena di ristrettezze. Proprio per questo chiesi ai miei compagni di non giudicarla mai, perché era già per sua natura intrisa di senso. Loro dovevano semplicemente avere sete e non pensare di essere miseri o derelitti. Arrivarono piano piano allo spreco dell'acqua, alla doccia fredda sui corpi tremanti, alla nudità, al mare... Da quel tappo uscì per magia uno dei momenti più catartici del mio breve percorso di scrittura scenica.<sup>4</sup>

Era il 2003 quando Emma Dante pubblicava i copioni di *mPalermu* e *Carnezeria* sulla rivista «Prove di drammaturgia» curata da Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini. Il percorso “breve” di allora si è arricchito negli anni di tante drammaturgie, di cui godranno della fortuna della stampa le tre raccolte con il sottotitolo già ricordato *Trilogia della famiglia siciliana*. Ma la famiglia sarà sempre protagonista nei suoi spettacoli, non solo in quella trilogia che ha segnato l'inizio della sua carriera e che ha rappresentato uno spartiacque nell'evoluzione della scena teatrale italiana e non solo. *mPalermu* e soprattutto *Carnezeria* hanno prodotto uno squarcio nel rapporto attore-spettatore, per la loro carnalità e violenza. Lo spiega molto chiaramente la regista:

In *mPalermu* abbiamo cercato morbosamente un contatto col pubblico, interrogandolo con insistenza sulla sua condizione di spettatore attivo: “e tu cos'hai da guardare?” È la mia ossessione. Ho sempre desiderato di essere un osservatore oggettivo, esigente, imparziale. Ho sempre desiderato di dimenticare il mio nome per essere una testimonianza a favore del teatro. Ma la ricerca del metodo, della poetica e dei risultati non può essere rapida, richiede tempi di elaborazione lunghi e profondi, richiede cura, rigore, sacrificio. Il riscontro delle difficoltà in sala prove, che alimenta continuamente un senso di smarrimento e d'impotenza, è l'unica strada possibile per raggiungere quella forza creativa che supera la facile visività delle immagini e va dritta al cuore dei destinatari. Il destinatario è quello spettatore particolare, di qualsiasi genere esso sia, disposto realmente a partecipare alle azioni rischiose e benefiche della rappresentazione, trovandosi faccia a faccia con l'attore, sentendone il respiro e percependone il sudore.<sup>5</sup>

---

4 EMMA DANTE, *mPalermu* in «Prove di drammaturgia», rivista a cura di Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini, IX, n. 1, 2003, p. 23.

5 *Ibidem*.

Il rapporto tra attore e spettatore nella ricerca scenica di Emma Dante rinvia inevitabilmente al teatro di Tadeusz Kantor (1915-1990), regista, artista plastico e scenografo polacco, di cui la regista siciliana aveva visto al Teatro Biondo di Palermo lo spettacolo *Macchina dell'amore e delle morte*, ispirato a *La Morte di Tintagiles* di Maeterlinck. Di Kantor artista plastico sono noti i suoi *emballages*, oggetti rivestiti, un concetto quello del rivestimento – si badi bene, rivestimento, non travestimento – che il regista utilizza anche con gli attori. Gli attori e i personaggi sono dunque oggetti da rivestire.

La forza di un tale processo di rivestimento è tanto più intensa quanto più grande sarà la tensione tra i due sessi all'interno dell'attore-personaggio. Come nel caso della Donna delle pulizie ne *La classe morta*, interpretata da un attore. Kantor gioca con la perversione, con le ambiguità inquietanti o perfino comiche dalle quali scaturisce l'instabilità. Vuole provocare lo spettatore con l'idea che nulla è così come si vede. Bisogna guardare al di là delle apparenze. Bisogna sfogliare, scartare l'imballo. Proprio come l'oggetto rivestito che contiene in sé l'oggetto stesso e il proprio rivestimento, occorre operare una sintesi.

Fin dalla prime rappresentazioni, Kantor declina la sua poetica. La gente presente dovrà sentire la vicinanza degli attori, ne dovrà avere paura e temere un intervento di coinvolgimento diretto da parte dell'attore. Dovranno provare un senso di agitazione per la paura di essere coinvolti e dunque diventare essi stessi attori. L'attore dovrà avvicinarsi e allontanarsi e determinare nel pubblico un profondo senso di inquietudine.

Elemento chiave degli spettacoli di Kantor è la presenza costante dell'artista sulla scena. Egli usa addirittura il termine «illegale» per definire la sua presenza sulla scena. Illegale è dunque la presenza del regista come lo è la presenza dello spettatore in rapporto alla visione decentrata della scena, che nel teatro di Kantor non è frontale, ma decentrata e proprio per questo illegale. L'autore opera un rovesciamento dei canoni della scena e del rapporto tra spettatore e attore. Per Kantor pubblico e attori sono dentro il medesimo involucro, sono entrambi privati di una loro definita individualità, perdono le loro qualità essenziali diventando una sorta di *unicum* scenico.

Emma Dante non è presente in scena alla maniera di Kantor, ma delinea lo stesso il rapporto attore-spettatore. Mette spesso in fila gli attori sul proscenio accorciando in questo modo la distanza con gli spettatori,

ma anche suggerendo un intervento diretto del pubblico, senza tuttavia mai applicarlo. Proprio questa frattura tra legame stretto con il pubblico e contemporaneo distanziamento crea quel conflitto scenico che determina il senso stesso del teatro: la rappresentazione viva, non la riproduzione del reale. Pare che gli attori dicano: «Noi siamo qui, davanti a voi e insieme a voi, ma non illudetevi di fare parte della nostra scena». Si compie una sintesi del paradosso pirandelliano.

Diventa sempre più difficile dividere con un taglio netto il “qui dentro” della scena e il “là fuori” del pubblico. L’altro sguardo trasforma via via il nostro modo di raccontare una storia, le voci di un luogo, la psiche dei personaggi, la musica che evoca un particolare stato d’animo... Poiché lo spazio in cui ci aggiriamo è fatto di realtà che influiscono sulla nostra vita, il “là fuori” è pieno di materia, è un luogo intriso di anima, animato, fuso con noi e non sostanzialmente separato da noi. Spesso gli spettatori dormono beati e raramente si ha l’intima chiarezza di un particolare che risveglia un desiderio, perché l’esperienza fatta è troppo piccola e si dichiara conclusa sin dalla prima battuta. Mi sembra che manchi una cosa fondamentale: la ricerca di una semplicità che consenta al pubblico e agli attori di incontrarsi, di costruire un legame di grazia, come un patto religioso in cui entrambe le parti si conquistino continuamente la fiducia. La semplicità che intendo non ha soluzioni facili ed è sicuramente lontana da quelle forme di atteggiamento intellettuale e mistificatore che di solito danneggiano pesantemente la garanzia di questo legame, isolandolo in una sorta di proiezione formale.<sup>6</sup>

La regista siciliana fa riferimento alla ricerca di un metodo, evidentemente sente il bisogno di mettere a sistema lo sforzo registico che si è imposta fin dagli inizi del suo percorso. Ma un metodo è trasmissibile? Emma Dante può aver colto un metodo da Kantor? La risposta ci viene da Kantor stesso che alla domanda di un critico rispose che dopo la sua morte i suoi spettacoli non avrebbero più potuto essere rappresentati.

Un metodo quindi, nell’ottica di Kantor, è valido se a esercitarlo è il suo creatore. Lo spettacolo di una serata è unico e irripetibile. Il teatro è la visione profonda e misteriosa del tempo presente. E proprio in virtù di questa transitorietà, il “metodo” kantoriano non è trasmissibile, ma

---

<sup>6</sup> *Ibidem.*

soltanto vivibile. Quindi per riappropriarsi di Kantor occorre rivivere e rigenerare il suo dettato. Conservarne la traccia e trasformarla. Andare al fondo della propria unicità di attori e interpreti, ritrovarla prima dentro sé stessi per poi trasmetterla così trasformata.<sup>7</sup>

Il lavoro teatrale di Emma Dante prende le mosse dalla materia vivente che ha tra le mani, gli attori della Compagnia Sud Costa Occidentale da lei fondata a Palermo, nel 1999.

Il mio percorso artistico parte da un inventario esistente, fatto dai corpi degli attori. Il loro rapporto d'identità è determinante per rappresentare e pensare, essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena. Devono potersi trasformare in tutti gli alberi di un intero bosco e riuscire a far scorrere su un pavimento tutta l'acqua del mare. Voglio, semplicemente, parlare di quello che siamo, di un qualcosa che è in noi, della forma dell'essere che ci frantuma e ci riempie di tutte le sue contraddizioni, dei contrari che ci portiamo dentro ogni giorno: senso e follia, forza e debolezza.

Mi sembra di stare qui da sempre. Palermo è il teatro: il suo candore e la sua scelleratezza, la sua gioia di vivere e la sua voglia di morire.<sup>8</sup>

Palermo, la famiglia, la lingua: tre elementi inscindibili nelle opere di Emma Dante, che ritroviamo anche nel romanzo e nel film *Via Castellana Bandiera*.

Sulla lingua è interessante quello che scrive Andrea Camilleri nella sua prefazione al volume *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*:

---

7 Sull'eredità kantoriana è interessante la posizione di Renato Palazzi, che coincide con quella di Kantor stesso. Palazzi considera una fortuna che non ci siano stati dei continuatori dell'opera teatrale di Kantor «perché si tratta di costruzioni sceniche basate per loro natura su una prospettiva totalmente soggettiva, arbitraria, egocentrica, in cui la convenzione drammaturgica cede il passo a un convulso vorticare di visioni, memorie, ossessioni prettamente e ineluttabilmente personali, da null'altro legate se non dall'io severo e silenzioso di quel loro evocatore seduto su un lato della scena». Prosegue Palazzi: «Ovviamente, non si nega che vi siano personalità del teatro dotate di estro e forza visionaria più o meno direttamente assimilabili a quella di Kantor. [...] L'importante è che spunti di tal genere restino sotterranei, trasversali, perché non appena assumono veste più esplicita diventano ingombranti, ed escludono l'opportunità di dare vita a sviluppi originali». Renato Palazzi, *La classe morta non fa scuola*, in «Hystrio», 2000, 4, ottobre-dicembre, pp. 43-44.

8 EMMA DANTE, *mPalermu* in «Prove di drammaturgia», cit. p. 24.



Di primo acchito ciò che più colpisce nel teatro di Emma Dante è il dialogo in preta parlata palermitana. Attenzione, non sto dicendo che le sue opere sono in dialetto siciliano, dico che del variegato dialetto siciliano la Dante se ne ritaglia quel pezzo, geograficamente contornato, che ritiene più redditizio per i suoi personaggi. (E sarebbe a questo proposito interessante un confronto con la conterranea lingua teatrale di Franco Scaldati che spesso e volentieri tende a verticalizzarla in accensioni lirico-oniriche, mentre quella della Dante volutamente mantiene il suo senso di marcia orizzontale, semmai con cadute, altrettanto volontarie, verso il basso. Mi affretto a chiudere la parentesi). [...] i dialoghi della Dante sono “a cavare” e non “a mettere”, nel senso che si limitano a quanto deve essere detto con sechezza e immediatezza: solo però che il peso specifico di ogni parola è incredibilmente molto alto, perché la sua massa è costituita dalla fusione di più sottosignificati.<sup>9</sup>

La parola in Emma Dante, sostiene Camilleri, si indentifica con la cosa stessa, quindi è parola teatrale per antonomasia, e prosegue:

Questa parlata però non solo nasce coi personaggi stessi, ma senza di essa i personaggi non esisterebbero, essa è la necessità assoluta, identificante del loro vivere scenico. E i personaggi lo sanno.<sup>10</sup>

Sulla lingua impura utilizzata da Emma Dante si è scritto molto, ma la stessa regista chiarisce che non scrive in dialetto siciliano perché non lo conosce e non è importante perché se lo conoscesse o lo ritrovasse finirebbe la sua ricerca.

Nei suoi spettacoli la lingua è anche quella degli attori. Carmine Maringola (il Filippo Mangiapane di *Via Castellana Bandiera*) utilizza il suo dialetto, il napoletano.<sup>11</sup>

---

9 EMMA DANTE, *Carnezeria. Trilogia della famiglia siciliana*, cit. pp.7-10.

10 Ivi, p.10

11 In *Acquasanta*, primo capitolo della *Trilogia degli occhiali*, ‘o Spicchiato, il marinaio interpretato da Carmine Maringola, dice: «Quanti ccose aggio visto ‘a coppa a ‘sta nave... quante! [...] Aggio visto ‘o mare ca cagnava colore... e un pesce spada ca teneva due spade... e ‘na medusa gigantesca ca s’arruvugliava nei raggi d’o sole e d’a luna...» in EMMA DANTE, *Trilogia degli occhiali*, cap. *Acquasanta. Pensiero in corsivo di un mendicante*, Milano, RCS Libri, 2011, ebook, p. 4/10.

E ritorniamo a quanto ha scritto Camilleri nella prefazione alla *Trilogia della famiglia siciliana*, senza la loro parlata i personaggi non esisterebbero. La parola è corpo e come tale si iscrive nei corpi degli attori, che sia siciliano, napoletano, italiano impuro.

Per questo scrivo in dialetto, perché anche se non comprendo, tutto mi è familiare. Quando imparerò a capire il dialetto dei miei spettacoli, mi sentirò perduta, orfana, sola. Sarà come capire mio padre. [...] Voglio che rimanga impuro, sgraziato e disgraziato. Ho bisogno di cercarlo continuamente il significato del mio teatro, solo così non posso perderlo, perché so già che non lo troverò mai. Io non so cosa significa “Niscemu?” e non me ne posso andare.<sup>12</sup>

Ecco ancora un esempio della lingua orizzontale di Emma Dante, secondo la definizione di Camilleri, nel capitolo di *mPalermu* «Lucia del sole»:

Zia Lucia: Io me ne vado! Fate presto che io me ne vado! / Apriti 'i porti, apriti 'i finestri. / Ora dobbiamo uscire, non domani! / Non ce la faccio più a stare qua dentro. / Fuori c'è 'u sulì! È giallo 'u sulì! / Non lo possiamo perdere questo treno! / Amunì! [...] / Amunì, spicciatevi... / Usciamo. Usciamo in italiano!<sup>13</sup>

L'orizzontalità della lingua si traduce in quella mescolanza tra italiano e siciliano, come avviene in qualunque famiglia dove è frequente l'innesto di termini dialettali per rendere più efficace il linguaggio.

Tuttavia, in Emma Dante c'è anche un'evoluzione stilistica, come fa notare Anna Barsotti nella sua monografia sulla regista siciliana, *La lingua teatrale di Emma Dante*, nella quale la studiosa analizza i passaggi che conducono alla pubblicazione del volume *Trilogia della famiglia siciliana*.

Secondo Anna Barsotti, i drammaturghi siciliani conservano una base dialettale, ma si allontanano sensibilmente dal parlato e approdano ad una creazione originale scaturita dall'incontro fra attore, autore e spettatore.

Nel capitolo “Usciamo in italiano”, Anna Barsotti esamina le tre versioni di *mPalermu*, dal copione inedito, passando per la prima pubbli-

---

12 EMMA DANTE, *Il mio dialetto bastardo*, in «Lo Straniero», rivista fondata da Goffredo Fofi, n. 58, 2005, p. 93.

13 EMMA DANTE, *Carnezzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, cit., p. 67.

cazione sulla rivista «Prove di drammaturgia», fino alla pubblicazione in volume della *Trilogia della famiglia siciliana*.

Scrive Anna Barsotti nell'introduzione al volume *La lingua teatrale di Emma Dante*:

Il titolo stesso, “la lingua teatrale”, riflette questa prospettiva doppia e reversibile. Se la lingua, nella sua polifonia variegata di dialetto-italiano, è uno dei principali aspetti degli spettacoli dantiani che colpisce il pubblico, si tratta sempre di un linguaggio teatrale, elaborato per e attraverso la scena. Dunque, andava analizzato nel suo contesto e processo creativo (non singolo ma plurale) che implica il prima, il durante, il dopo l'azione performativa, mettendone in rilievo le continue metamorfosi; anche dal punto di vista di una testualità “mobile” che attraverso edizioni a caldo, copioni inediti, arriva a riscritture per la stampa.<sup>14</sup>

Citiamo qui come esempio un frammento del capitolo di *mPalermu* «*Lucia del sole*» così come appare pubblicato nella rivista «Prove di drammaturgia»:

ZIA LUCIA: Sugnu pronta! Nisciemu! [...] Fuori c'è u sulì! È giallo u sulì! È bello! Amuni! [...] Unnu u pirdimmu stu trenu! [...] Niscemu! Muovetevi! [...] Niesciemu!<sup>15</sup>

Nell'edizione a stampa di *mPalermu* nella *Trilogia della famiglia siciliana*, è più frequente l'uso dell'italiano. Ma nelle prove precedenti, prima di arrivare a «Usciamo. Usciamo in italiano!», Emma Dante gioca con la parola che si trasforma da *nisciemu* a *niscemu* fino a *niesciemu*, con quell'esercizio metamorfico e performativo di cui scrive Anna Barsotti.

Di nuovo la parola è impressa nella carne degli attori e dei personaggi e come tale soggetta al cambiamento e a continui inciampi e cadute, fino all'epilogo con la morte di nonna Citta. Sono tutti pronti per uscire, ma nonna Citta non si muove, spalanca la bocca e muore lì, in piedi, non riesce nemmeno a cadere. «La sua è una morte in dialetto»,<sup>16</sup> scrive Emma Dante nella didascalia.

---

14 ANNA BARSOTTI, *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Pisa, ETS, 2009, pp. 5-6.

15 EMMA DANTE, *mPalermu* in «Prove di drammaturgia», cit. p. 29.

16 EMMA DANTE, *Trilogia della famiglia siciliana*, cit. p. 70.

Nonna Citta muore in piedi. Samira muore seduta, con le mani attaccate al volante, che Nicolò non riesce a staccarle.

Due finali diversi.

In *mPalermu* Mimmo, Giammarco, Zia Lucia e Rosalia, si affacciano al proscenio con passi malfermi, vengono avanti verso il pubblico e spalancano la bocca da cui non esce alcun suono.

Nel film *Via Castellana Bandiera*, la macchina corre finché andrà a precipitare in quel baratro che sappiamo esserci, ma non vediamo. Noi siamo spettatori di un rituale che si consuma nella processione frenetica della gente del quartiere che va incontro a quella epifania, attribuendo in questo modo un senso di sacralità a tutta la scena.

Mentre la folla conquista il ruolo di protagonista, il soggetto viene condotto fuori dal raggio d'azione, per il pudore di proteggere quel po' di pelle che ancora gli è rimasta attaccata addosso. Con un ultimo atto di umana pietà ci è tolta la possibilità di vedere la fine di Samira.

Nella già citata intervista a Mauro Uzzeo, la Dante dichiara:

La mia *Via Castellana Bandiera* è quella del finale del film, anche se ognuno è libero di scegliersi la sua. Viviamo in un mondo in cui non sappiamo più vedere le cose. Le vediamo più strette di quelle che sono o infinite. Gli spazi in cui non c'è nessuno li chiamiamo proprietà privata e ci schiavizziamo all'interno di una possessione che non è mai libertà. *Via Castellana Bandiera* è l'idea che ho del mondo in cui viviamo. Dove c'è un precipizio ma smettiamo di percepirlo presto, perché siamo in un momento talmente particolare della nostra storia che non abbiamo più neanche la possibilità di cadere. Perché anche una caduta potrebbe essere positiva per potere poi rialzarsi. E invece restiamo anche noi, prigionieri di uno stallo in cui non ci muoviamo più. Né da una parte, né dall'altra. Fermi.

Felice esordio di Emma Dante nel cinema, *Via Castellana Bandiera* si iscrive con un altro piccolo tassello nel percorso coerente di un'artista che trova modo di esprimersi con ogni mezzo lasciando un segno inequivocabile: una personalità dalle molteplici sfumature, limpida nel suo accettare l'indeterminatezza dell'arte, ma anche la propria inquietudine generativa.

In fondo, come scrive la stessa Dante «La vita non ha trama e via Castellana Bandiera è un pezzo di vita».

La attendiamo ora alla sua seconda prova con il film tratto dal fortunato spettacolo *Le sorelle Macaluso*, un affresco familiare sulla vita

di cinque sorelle (sette nello spettacolo), che sarà presentato alla 77a Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

## APPENDICE

### PICCOLO GLOSSARIO

amunì = andiamo

anticchièdda = pochino

ièttano = buttano

mischini = poverini

nisciemu / niscemu / niesciemu = usciamo

piccirìddi = bambini

tafiano = guardano

tappìne = pantofole

vuciano = parlano a voce alta

