

Odissea A/R di Emma Dante. Riattivazione del mito in due movimenti

Anna Barsotti

[L'*Odissea*] è il grande poema epico popolare, capace di richiamare l'infanzia di ognuno, abitata da mostri e da eroi. [...] Il nostro è un tentativo di rendere poetica la figura dell'eroe, senza renderlo mitico e senza demitizzarlo. Vogliamo quotidianizzare, mettere il mito alla nostra portata e avvicinare a noi la fragilità. Si tratta di entrare, come esseri umani, nelle pieghe di una trama mitologica. Con i miei allievi volevo fare un lungo viaggio per trasmettergli che il tempo con cui ci si dedica alle cose è importante. [*Emma Dante* (17 gennaio 2016)]

1. Ritornare alle proprie origini

L'operazione compiuta da Emma Dante sull'*Odissea* omerica si iscrive a pieno titolo nell'ambito di quei processi drammaturgici che mirano alla «riattivazione»¹ di un testo del passato, drammatico o (come in questo caso) non drammatico, di per sé ricco di «valori di senso» che ne consentono la trasmigrazione nel «tempo grande»² fino al contemporaneo. Opera di *dramaturgie* e anche di riscrittura performativa, nella quale si riconoscono (come vedremo) i tratti salienti dell'originale, senza dubbio quelli più congeniali all'autrice, e insieme gli stilemi che connotano ormai la variegata produzione di questa donna di scena, divenuta poi anche donna di libro³.

Lo spettacolo *Odissea A/R* dell'artista siciliana⁴ – ma sarebbe meglio dire del

1. Cfr. C. Meldolesi, in C. Meldolesi, R.M. Molinari, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Ubulibri, Milano 2007.

2. Cfr. M. Bachtin, *Risposta a una domanda della redazione di «Novyj Mir»*, in «II Ponte», 11-12, 1979, pp. 1386-1387 (ed. or. in «Novyj Mir», II, 1970).

3. Per la questione rimando al mio libro *La lingua teatrale di Emma Dante*. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia, Ets, Pisa 2009, e ai miei articoli: *Emma attraverso lo specchio: postdrammatico vs drammatico*, in «Prove di Drammaturgia», 16, 1, 2010; *La trilogia degli occhiali di Emma Dante. Dal testo alla scena?*, in «Drammaturgia.it», <http://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5025>, 11 giugno 2011.

4. *Odissea A/R*, liberamente tratto dal poema di Omero, drammaturgia, regia, costumi ed elementi scenici di E. Dante, luci di C. Zucaro, suono di G. Gugliara, canzoni di S. Ganci e B. Di Chiara, con gli allievi attori della «Scuola dei mestieri dello spettacolo» del Teatro Biondo di Palermo: Manuela Boncaldo, Sara Calvario (Calipso), Tony Cannova, Silvia Casamassima, Domenico Ciaramitaro, Mariagiulia Colace (Euriclea), Francesco Cusumano, Federica D'Amore, Clara De Rose, Bruno Di Chiara (Ulisse), Silvia Di Giovanna, Giuseppe Di Raffaele (Zeus), Marta Franceschelli, Salvatore Galati, Alessandro Ienzi (Telemaco), Francesca Laviosa (Penelope), Nunzia Lo Presti, Alessandra Pace, Vittorio Pissacroia, Lorenzo Randazzo, Simona Sciarabba, Giuditta Vasile, Claudio Zappalà, e con l'amichevole partecipazione di Rocco, attore a quattro zampe; produzione Teatro Biondo di Palermo in collaborazione con Spoleto 59 Festival dei 2Mondi; debutto 6 luglio 2016 nella chiesa sconsacrata di

nutrito gruppo dei suoi allievi/attori – appare dotato d’una completezza e complessità – esso stesso viaggio in due studi o movimenti – inarrivabili dal piano della scrittura a stampa⁵. Quest’ultima ne contiene tracce sensibili, aperte alla immaginazione del lettore di teatro: tracce verbali, scaturite dalla rielaborazione drammaturgica dantiana degli episodi iniziali e finali del poema omerico, la Telemachia-andata e l’Odisseo-ritorno. Eppure anche le didascalie appartengono a un codice verbale che fa intuire soltanto la sua fantasmagorica trasduzione nel materiale di scena, il più importante in quanto, anche in quanto, *sermo corporis*. È la scrittura scenica della «teatrante» (come lei ama definirsi) a imprimersi e impressionarsi nella mente e nella fantasia dello spettatore.

Emma è una grande regista “artigianale”, che in tempi come questi di confusione col tecnologico da parte del teatro continua a ricorrere, pertinacemente ed efficacemente, agli strumenti poveri e originari d’una scena capace di evocare – fra il comico e il tragico – la “quotidianizzazione” del mito. Sono gli strumenti metaforici della stoffa e della carta, teli e strisce, abiti e pannelli, rinvigoriti e arricchiti dal colore e soprattutto dall’uso della luce. Dal bianco/nero del coro iniziale, maschi e femmine come atleti che indossano e si scambiano pantaloni, gonne e camicie, avanzando e retrocedendo in “schiera” o inquadrando sul fondo e ai lati la scena, al rosso brillante della tunica di Atena che, nella specie di prologo con Nike, è riecheggiato dal colore degli slip d’uno Zeus culturista; ma dopo che questi ha sfilato ancheggiando in tailleur grigio, in memoria forse della grottesca passerella di Rosalia in *mPalermu*. Quando lavora sul collettivo, la Dante può adottare – per la scenografia – una soluzione modulare polisemantica (come nella prima *Medea* o in *Cani di bancata*) o, appunto, i giochi di luce, di stoffe colorate anche dall’illuminazione (ricordiamo *Le Pulle*), dal chiaro allo scuro al tripudio di tinte accese, come qui. È la coreografia dei corpi e degli oggetti a evocare così il paesaggio, creando atmosfere, tra fondali e quinte nere fisse che aprono al pubblico una sorta di *black* o *magic box* o meglio ancora di camera oscura.

D’altra parte nella scelta d’una fonte come l’*Odissea*, che per l’artista rappresenta «il movimento verso la propria origine», si rispecchia, attraverso l’esperienza della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo (da lei fondata nel 2014), il suo ritorno alle origini, nell’intreccio di una pedagogia e di un apprendimento che hanno come base la «cura degli oggetti» e dello «stare in gruppo, condividendo un cammino», e il ritrovamento, come ai suoi inizi, dell’«essenza degli oggetti buttativi via». Dice: «Ho ritrovato quella necessità di far rivivere le

San Simone, Spoleto. Al termine del primo anno formativo della Scuola, diretta dalla Dante, lo studio *Odissea A/R Movimento n. 1* era andato in scena al Teatro di Villa Pantelleria a Palermo, il 20 luglio 2015, per debuttare al Teatro Olimpico di Vicenza il 26 settembre dello stesso anno.

5. E. Dante, *Odissea A/R*, con Prefazione di A. Barsotti, *I giganti* di E. Dante, 23 è un numero primo di S. Calvario, e con illustrazioni di M. Colace, Glifo Edizioni, Palermo 2016. Da questa edizione, dell’ottobre (quindi successiva al debutto spoletiano), cito direttamente nel testo indicando le pagine in numeri arabi fra parentesi tonde. Per il confronto con il poema omerico cito da *Odissea*, traduzione di G.A. Previtera (con testo a fronte), Mondadori, Milano 2007, indicando i versi in numeri arabi e i libri in numeri romani.

cose, di riusare tutto quello che avevamo [...] cercando solo di lavorare con loro [gli attori/allievi], con il loro bagaglio di vita»⁶.

Anche in questo spettacolo, dunque, si riconosce quel mondo concreto e visionico degli oggetti, in particolare vestiti, fatto in modo che «racconti un'anima»: vestizione, svestizione, scambio d'abiti e di generi, passerelle ridicolose sono *Leitmotive* del teatro dantiano, incominciando ancora da *mPalermu*. Come del resto la manifestazione «di istinti e pulsioni [...] senza pudore»: masturbazioni, orinazioni e sputi, che provocano e coinvolgono fisicamente il pubblico; pensiamo a *Cani di bancata*, dove si sperimenta per la prima volta l'esibizione collettiva d'una mascolinità millantata, ma già in Giammarco/Sabino Civilleri (di *mPalermu*) c'è la camminata col bacino protratto. Qui, nel concilio iniziale di Atena e Nike con il «Re dei potenti» Zeus, tali atteggiamenti riguardano i Proci, «maleducati, vili, rozzi e volgari» che «bramano di sposare Penelope, e di impossessarsi del regno» (p. 59); ma l'impudicizia è un talento che la capobanda richiede agli attori.

La Dante è infatti una notevole formatrice di attori, al punto che – nei suoi spettacoli recenti – non fa rimpiangere l'avvicendamento di quelli del gruppo storico della Sud Costa Occidentale coi più giovani; forse anche perché fra i maestri della Scuola dei mestieri dello spettacolo i primi adepti ci sono (come Sabino Civilleri e Manuela Lo Sicco). Il *sermo corporis*, prima accennato, costituisce appunto il codice fondante di ogni spettacolo, attraverso una tensione fisica che non conosce requie, neanche da fermi, che a tratti si scioglie o si scompone in movimenti acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà di piccole mosse, microgesti. Di conseguenza gli spettacoli stessi – quando gli attori/allievi e attori/attanti, come qui, sono molti (ventitré) – comunicano l'impressione di coreografie dotate di un'esattezza e una precisione straordinarie, anche nelle scene di bilanciato disordine; s'intuisce come la Dante non abbia risparmiato la fatica psico-fisica ai suoi attori, eppure l'effetto complessivo non la denuncia, tranne che in qualche stilla di sudore (anch'essa paradossalmente performativa), offrendo alla vista un energico eppure «armonioso movimento di corpi e soprattutto di braccia»⁷, alimentato nell'insieme da un respiro all'unisono. Finché non s'inventa una nuova specie di danza, che non è danza ma qualcosa di meno e di più, d'*altro*; così come si ricrea la musica e il canto, in una continua contaminazione fra i generi (non solo sessuali, ma anche codicali).

D'altronde, se l'opera performativa comprende codici visivi e auditivi irriducibili alla *verbalizzazione* della pagina testuale, questa contiene un disegno del progetto: attraverso la ricomposizione a tappe (in piena sintonia con l'epicità del viaggio odisseo), scandita dai due movimenti, la scelta degli episodi da re-intrecciare, il linguaggio oscillante fra parlato italiano in taluni casi *alto*, d'ascendenza omerica,

6. E. Dante, in F.R. Rosati, *La scuola di Emma Dante a Palermo*, in "L'indice dei libri del mese", 17 gennaio 2016.

7. C. Vantaggi, *Spoleto59, entusiasmo alle stelle per Odissea a/r di Emma Dante*, in "tuttoggi info", 7 luglio 2016.

più spesso *basso*, e dialetto, gergo dei Proci malavitosi e delle ancelle infoiate; le stesse didascalie che, come al solito, nei passaggi di copione in copione alla stampa diventano più dettagliate, anche se, ovviamente, più letterarie. Con lo scopo di mostrare e analizzare quel disegno drammaturgico senza dubbio impegnativo – ad ogni modo pubblicato in libro dopo l'ostensione del primo movimento/studio e il debutto dell'opera intera –, parto stavolta dal testo aprendo spiragli sullo spettacolo.

2. Tra due isole

Dovendo far corrispondere il verbo – prima ancora della paralinguistica – ai corporei e dinamici innesti sopra accennati, i fenomeni di rielaborazione dal poema alla drammaturgia del testo corrispondono, nell'operazione complessiva di adattamento, scelta e montaggio, a soluzioni che evidenziano determinate tecniche compositive e linguistiche. All'origine un'impostazione tragicomica dell'assunto epico che sul versante di una più lieve ironia può accomunare l'interpretazione ad altre internazionali (dall'*Odissea. Il teatro di César Brie* all'*Odyssey* di Bob Wilson⁸), ma che in questa s'accampa come colore di fondo, svariando come spesso nella Dante in un cupo finale. Ogni aspetto dell'opera nuova fa capo da un lato a un processo di riduzione – non riduttiva – dal *solenne al familiare* (Bergson) che implica lessico e struttura degli episodi, caratterizzazione di certe figure, pur non trascurando il registro *alto*, semmai mescolandolo al *basso*; dall'altro si osserva, oltre alla necessaria traduzione del racconto epico indiretto in discorso diretto di determinati personaggi o in didascalia, una moltiplicazione spesso frammentaria delle battute specialmente nelle scene collettive (occupate da ancelle, Proci, ninfe, divinità), che gioca ora sulla tessitura corale ora sulla estroflessione/introflessione dei dialoghi. Pensiamo a quelli, nella prima parte, fra Odisseo e Calipso e fra Calipso ed Ermete che prosciugano e rendono svelatamente prosaici i versi dell'originale, attraverso brevi battute, riecheggiate, con arguto *divertissement*, dalle ninfe che in Ogigia rivestono di bikini multicolori le ancelle di Itaca. Oppure la distribuzione non avviene attraverso botte e risposte, ma come nelle battute iniziali del testo (fra Atena, Nike e Zeus) attraverso locuzioni che si susseguono e intersecano senza vero scambio, collegandosi mediante sospensivi, a intessere una denuncia corale delle prime due al «padre Cronide»: della prepotenza dei Proci in Itaca, del nascondimento protratto da Calipso in Ogigia, «dov'è l'ombelico del mare, posto bellissimo» ma in cui «Odisseo vuole morire» (p. 60).

Così *loci deputati* della prima parte divengono due simboliche Isole: «la terra dei padri», dove «c'è grano infinito, c'è vino e sempre pioggia abbondante. Una

8. Cfr. A. Frattali, S. Pietrosanti, *Homer's wave machine: Odyssey di Simon Armitage per la regia di Robert Wilson*, in www.dionysusexmachina.it, 24 gennaio 2014. Lo spettacolo di Wilson debutta nel 2012, quello di Brie nel 2009.

selva c'è, e capre e buoi e pozzi stracolmi...» (come la illustrerà nella seconda parte Zeus a Odisseo che non la riconosce, p. 98); e Oigia, «paradiso terrestre» che profuma d'immortalità, ma che quest'«uomo, piccolo e bugiardo» (come si definisce lui stesso), disprezza perché ama «l'effimero...», «le cose materiali, mortali, immorali...»: «che me ne faccio dell'immortalità se non posso più essere uomo», dirà alla ninfa e diva che vorrebbe trattenerlo «in mezzo alle onde» (p. 92). La battuta manca in questi termini nell'Odisseo omerico; pur conservando l'«astuto» riconoscimento della superiorità di Calipso su Penelope, nel paragone fra donne immortali e mortali, l'Odisseo della Dante più esplicitamente manifesta, insieme alla propria fragilità di maschio, la passione di essere umano per la sua donna, per la sua isola.

Dall'originale omerico si traggono e s'incrementano, infatti, nel testo dantiano i riferimenti all'acqua e le sue metafore, specialmente quelle marittime, perché alla radice delle isole mitiche (eppure reali) c'è sempre l'Isola primigenia dell'autrice, la Sicilia, magari capovolta; nella descrizione della bella Itaca, come già visto, si pregiano la *pioggia abbondante* e i *pozzi stracolmi*. D'altra parte Odisseo diventa qui eroe, anzi antieroe dello spaesamento, i molti viaggi per mare l'hanno disorientato; perciò non riconosce subito la terra dei padri, quando vi ritorna: «È un'isola questa? Oppure è una punta protesa nel mare?». Il prodigio operato nel poema da Atena, allorché circonda di nebbia il suo protetto, in questa tragicommedia si riduce al punto che l'*interamente umano* sperdimento del personaggio provoca l'irritata reazione di Zeus: «Sciocco!» (p. 98). Ma forse non a caso, nella prima parte del testo, quando Odisseo compare per la prima volta in scena, il mare in cui s'immerge «tutto il giorno», straziandosi il «cuore», si mescola alle sue lacrime ed è contenuto in una «*bacinella piena d'acqua*» (did., p. 87), azzurra nello spettacolo come il suo slip; egli si sente stretto in quel «mare spaventoso e invincibile» (p. 95). C'è una coerenza estrema di parole e di immagini nella riscrittura drammaturgica dell'episodio, che trae origine dal libro V (vv. 151-158) ma che qui si ricollega visionariamente a quel «vaso di acqua di mare» (p. 86) con cui Penelope, ogni sera, si bagna le labbra per rigustare i «baci» dello sposo, così evocato e materializzato sulla scena; l'oggetto metonimico – usato anche da César Brie e dal suo Teatro de Los Andes – diventa qui metafora dell'Eros frustrato e del dolore cocente d'una privazione dal momento che la stessa Calipso, dovendo cedere al volere di un dio più potente, «*immerge la faccia nella bacinella e piange*» (did., p. 93).

3. Quadri tra mito e fiaba

L'*Odissea* di Emma Dante attinge per episodi e battute ai primi cinque e agli ultimi (dal tredicesimo al ventitreesimo) libri del poema omerico. Fin dal titolo dell'opera si evince la prospettiva tragicomica del nuovo testo: A/R, la sigla postale o ferroviaria, richiama e insieme rende quotidiani i due movimenti, andata/ritorno, che lo suddividono in due parti. Andata del figlio di Odisseo alla ricerca del padre o

di sue notizie (la parte della cosiddetta Telemachia); ritorno del personaggio epónimo, ma anche dello stesso Telemaco, all'isola dei padri, Itaca. Non a caso il *limite* spaziale geografico attraversato dai due "movimenti" coincide con la riva dell'isola, cui approda Odisseo – e su cui viene sbalzato Telemaco – a incominciare dalla seconda parte; vi si colloca l'*avvenimento* del nuovo intreccio⁹ (drammatico e dantiano), perché padre e figlio, ri-superando quel confine tra mare e terra, appaiono cambiati.

Quadri «epici», nel senso di tappe di un percorso drammaturgico¹⁰, costituiscono d'altra parte la misura modulare, paratattica, della struttura: 15 per la prima parte e 12 per la seconda, se consideriamo le entrate/uscite dei personaggi. Potremmo annoverarli così, per quanto la suddivisione non sia indicata dal testo:

Parte I

1. Atena, Nike, Zeus (Olimpo)
2. I Proci, Telemaco, Mente/Nike (Itaca)
3. Proci, Telemaco
4. Penelope, Ancelle, Euriclea
5. Sogno di Penelope
6. Tutti tessono una tela infinita che riempie la stanza e seppellisce Penelope
7. Telemaco, Proci, Antinoo
8. Telemaco, Penelope
9. Telemaco, Euriclea
10. Telemaco, Euriclea, Ancelle (viaggio di Telemaco)
11. Penelope, Ancelle (lettera a Odisseo)
12. Odisseo, poi Calipso e Ninfe (Ogigia)
13. Calipso, Ninfe, Ermete
14. Calipso, Odisseo, Ninfe
15. Zattera-trenino

Parte II

16. Odisseo, Zeus (Itaca)
17. Odisseo, Telemaco
18. Odisseo, Telemaco, Euriclea, Argo
19. Odisseo, Telemaco (Odisseo si traveste da Eurimaco)
20. Penelope, Telemaco, Proci (gesta di Odisseo), Ancelle (danza di Melantò)
21. Penelope, Ancelle, Euriclea (abito da sposa)
22. Penelope, Odisseo
23. Penelope, Odisseo, Euriclea
24. Penelope, Odisseo, Euriclea, Telemaco
25. Penelope, Odisseo
26. Penelope, Odisseo, Euriclea, Telemaco
27. Strage dei Proci e delle Ancelle

9. Per la nozione di «avvenimento» cfr. Ju. M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Mursia, Milano 1976, cap. VIII (ed. or. 1970).

10. Cfr. P. Szondi, *Teoria del dramma moderno (1880-1950)*, Einaudi, Torino 1962 (ed. or. 1956).

Le didascalie non fanno riferimento neppure a una prima e seconda parte. Per tale spartizione mi baso sulla costruzione processuale dello spettacolo (e del testo), in scena dapprima fino alla ripartenza di Odisseo da Ogigia per Itaca e in un secondo tempo con debutto a Spoleto (cui ho assistito) nella versione completa, con il ritorno e la vendetta sui Proci; *trait d'union* fra i due movimenti la scena della *zattera-trenino*¹¹ cui collaborano tutti i personaggi/attori, che «*in schiera, formano un'imbarcazione dove le braccia mimano il movimento dei remi*» cantando «*Voga voga marinaru*» (did., p. 97). Ovvero, nello spettacolo, si riassestano come in una fila da teatro di varietà, ma con le braccia attaccati gli uni agli altri quasi in un sol corpo a simulare insieme zattera, remi e marinai. Infatti – come accennato – da un'isola e l'altra, Ogigia-Itaca, si dipana l'intreccio, composto per contrasti e opposizioni dinamiche, tagliando tutte le avventure intermedie del poema omerico, e senza un intervallo.

L'ascendenza fiabesca, cara alla Dante, della riscrittura drammaturgica e scenica dell'*Odissea* traspare dal nuovo assetto: s'incomincia da una emblematica «mancanza» – del padre al figlio e dello sposo alla sposa – protratta da vent'anni, e da un «danneggiamento» – l'occupazione arrogante e predatoria della reggia da parte dei pretendenti al letto e ai beni della regina, che confidano nella morte del re; è pianificato con l'ausilio di «aiutanti magici» – gli dèi, Atena – un percorso di soluzione che include delle «prove» – il viaggio di Telemaco a Pilo e a Sparta per rintracciare il padre, che si realizza anche attraverso l'aiuto di una «fata madrina» – la nutrice Euriclea –, d'altra parte implicando, grazie agli aiutanti magici più potenti dell'«antagonista» – Calipso, colei che nasconde –, il rimedio alla mancanza iniziale, con il ritorno del padre e sposo. Ritorno in incognito che mediante una trasformazione – Odisseo nelle sembianze del procio Eurimaco – conduce a sanare il danneggiamento con una sanguinosa vendetta – strage dei pretendenti e delle ancelle infedeli –, dopo, però, la rivelazione identitaria del padre al figlio – con il riconoscimento da parte di Euriclea e del cane Argo –, dello sposo alla sposa, Penelope.

Il transito dalla mitologia greca alla fiaba di magia con sapore e colori mediterranei, anzi siculi, è un filtro non solo «morfologico»¹² attinente all'intreccio, ma trapela anche dai segni disseminati nel testo: la marchiatura nel corpo di Odisseo – antica ferita da morso di cinghiale – che lo rende riconoscibile alla nutrice, lo stabile tronco d'antico ulivo che fonda il letto nuziale e consente il riconoscimento fra i coniugi, dell'identità dell'uno, della fedeltà dell'altra. Sono segni già contenuti nell'originale (come del resto prodigi e simbologie di fatti e personaggi) ma che nel testo/spettacolo della Dante e dei suoi accoliti assumono aspetti di prove allo stesso tempo fiabesche e più umane, attraverso un processo visionico di concreta e corporea quotidianità. Che è la cifra distintiva dantiana per rendere contempo-

11. La definizione è desunta dai copioni precedenti il testo edito che ho avuto modo di visionare grazie all'autrice.

12. Cfr. V. Propp, *Morfologia della fiaba*, a cura di G.L. Bravo, Einaudi, Torino 1966 (ed. or. 1928)

ranei i classici (*Medea* o *Verso Medea*, o lo stesso *Io, Nessuno e Polifemo*¹³) e le fiabe, o mediante la fiaba.

Infatti, se l'*humus* greco/antica contiene, per così dire, le radici storiche dei racconti non solo di magia della Dante, le sue fiabe dramatizzate (*Gli alti e bassi di Biancaneve*, *La bella Rosaspina addormentata*, *Anastasia*, *Genoveffa e Cenerentola*) presentano quei caratteri tematici e stilistici che ne consentono non l'attualizzazione ma, appunto, la resa universalmente umana, quindi teatralmente contemporanea. I temi – anche in quelle – sono riconoscibili in un ricorrente rapporto fra la vita, la morte e il sesso, e fra le generazioni, nella valorizzazione del diverso – per genere, femminilità compresa, e per status sociale – e nella riproposta di una difficile compagine familiare, tutti temi cari all'autrice-regista; il meccanismo drammaturgico e performativo – anche nella sua *Odissea A/R*, più che in *Medea* – è quello appunto del tragicomico. Lo si evince specialmente dalle sue fiabe teatrali, insieme alla leggerezza, anche se vi si ravvisano tracce dell'intera sua produzione, così come nel linguaggio verbale – che pure conserva i moduli formulari, oralizzanti, dell'originale poetico – si mescolano, come già detto, *alto* e *basso*, quest'ultimo infarcito di dialetto siculo nelle battute di Proci picciotti (con la «storiella» della tela Penelope «'ni pigghiava p'u culu!», p. 74). Naturalmente qui – trattandosi di una riscrittura dall'epica classica – non solo prevale il meccanismo dell'interferenza delle serie, dal solenne al familiare, ma si mantiene, in significativi *climax* drammatici, il registro aulico, attingendo nella traduzione all'originale, facendone emergere semmai il versante erotico. Le musiche e le canzoni, o canzonacce – «quella sicula del canto popolare *Voga voga marinaru*, ancestrale e marinaresca, quella delle brillanti creazioni di Serena Ganci, *Zeus*, *La canzone delle ancelle*, e di Bruno Di Chiara, *Rapimi la porta*»¹⁴ – fanno il resto, anche qui secondo lo stilema dantiano del suono agito e non decorativo. Da notare come i testi di queste canzoni siano inseriti nel libretto, là dove sono intonate, allo stesso modo delle foto di scena che richiamano e visualizzano nella stampa momenti cruciali dello spettacolo.

4. Temi omerici e dantiani

Dunque i temi sono quelli enucleati e ricorrenti: *in primis* il rapporto padri/figli, già emblematico nel poema epico, da cui si trae un'altra variante della narrazione dantiana sulla famiglia, sul senso del viaggio e del *nòstos* alla casa e alla «terra dei

13. A partire dallo scritto *Emma Dante incontra Polifemo*, raccolto nel volume miscelaneo *Corpo a corpo. Interviste impossibili* (Einaudi, Torino 2008), l'autrice elabora testo e regia dello spettacolo *Io, Nessuno e Polifemo. Intervista impossibile*, che debutta nel 2014 al Teatro Olimpico di Vicenza, con E. Dante (Io), S. D'Onofrio (Polifemo), C. Maringola (Nessuno), G. Vicari (Penelope), F. Aloisio (ancella), V. Carinci (ancella); musiche di S. Ganci, coreografie di S. M. Campagna, scene di C. Maringola, luci di C. Zucaro. Esce come libro, con foto di scena, per Glifo edizioni, 1914.

14. D. Sidonio, «*Odissea A/R* di Emma Dante: naufragio in bacinella, *Telemachia in camicia verde a Spoleto*», <http://www.recensito.net/teatro/odissea-a-r-di-emma-dante-naufragio-in-bacinella-telemachia-in-camicia-verde-a-spoleto59.html>, 8 settembre 2016.

padri». Telemaco – interpretato dal tenero e riccioluto Alessandro Ienzi – è all’inizio sffottuto come una femminuccia dai Proci, *masculi* esibizionisti, ma manifesta piuttosto, «*crucciato nell'anima*» (did., p. 61), il disagio di un isolato in quel gruppo volgare di maleducati; vittima di un complesso ad oggi attuale¹⁵ che, però, in questa storia d’origine mitologica, potrà essere superato correndo il rischio d’una partenza – anche per lui bisogna dare le vele al vento, l’iniziazione avviene attraverso il mare – e poi grazie alla ricomparsa del padre, che nella seconda parte dello spettacolo gli farà indossare una camicia verde.

L’*Odissea* – come si sa – è un doppio romanzo di formazione, del protagonista e di suo figlio; e infatti con perfetta sincronia i due si rincontrano l’uno al termine d’un viaggio più lungo, che ha implicato una guerra e un ritorno irto di diversivi perigliosi, divagazioni erotiche, l’altro alla fine d’un viaggio audace ma più breve – sulle tracce del padre – perché, prima, c’è stato l’altro. La formazione di Odisseo ha incluso parte di quella di Telemaco: l’apprensione della madre, come quella della nutrice Euriclea, non frena il giovane, perché egli aspira a diventare uomo, *simile al padre*. E il rapporto padre-figlio costituisce uno dei temi portanti anche della *pièce*.

Nella lettera al marito che Penelope chiede alle ancelle di scrivere sulle stesse «*strisce di carta che evocavano le onde del mare*» (did., p. 84) – nello spettacolo distese a terra – riecheggia la frase pronunciata nel poema da Mentore nel libro secondo: «Pochi figli sono simili al padre, i più sono da meno, pochi uomini migliori» (vv. 276-277); ma essa serve alla donna, che se ne appropria, per reintrodurre il *Leitmotiv* della madre che continua a vedere «bambino» il figlio, anche se questi si sente come il padre. Infatti, qui è tema portante anche il rapporto madri/figli, dal quale i secondi (Telemaco) vorrebbero emanciparsi per crescere, perché le prime (Penelope, e pure la nutrice Euriclea) continuano a vederli piccoli. Se è Nike, travestita da Mente, che in modo simile all’originale esorta il figlio di Odisseo a uscire dall’infanzia (p. 64), il ragazzo più avanti coglie l’occasione di rimproverare la madre perché è scesa dalle sue stanze in mezzo ai Proci, cercando di assumere un tono autorevole proprio in quanto non è più «bambino» e sarà re (p. 70; I, vv. 356-359). Ma lo fa «*con imbarazzo*» (did.), né la madre gli obbedisce come nel poema (dov’è comunque stupita), anzi resta sdraiata sotto le coltri della tela nera che tutti hanno tessuta e che l’hanno via via seppellita – in un’altra scena di forte impatto – finché, nel testo, proprio Telemaco «*dissotterra la madre dalla tela e [...] le chiede di rincorrerlo come quando era bambino*» (p. 77), e come gioiosamente avviene nello spettacolo.

Nel rapporto madre-figlio qui agito si riconosce la componente ludica che univa la Madre di *Vita mia* al figliolo più «nico», e che si ripropone poco dopo in quello altrettanto familiare fra Euriclea e Telemaco: anche la nutrice vede il pupillo sempre bambino e vorrebbe metterlo a letto («è tardi!», p. 78), protesta come

15. Per l’attualità e la diversa declinazione del tema cfr. M. Recalcati, *Il complesso di Telemaco*, Feltrinelli, Milano 2013.

nel poema quando egli confida soltanto a lei – di nascosto alla madre – il piano della sua partenza, però a differenza del poema non perché è «figlio unico» ma perché è troppo giovane. Soprattutto qui rifiuta dapprima di aiutarlo, dando luogo alla magnifica scena dello svenimento e poi del risveglio del ragazzo, che ripropone *ex novo* e in tutt'altro contesto le reazioni di quello di *Il castello della Zisa*. Non solo nei tentativi di rianimare Telemaco, da parte della nutrice, si ravvisano ancora movimenti/traccia dei giochi fra madre e figlio di *Vita mia*; ma la scena corale e onirica, segnatamente fiabesca («Tu devi soltanto dire: “Ordino, comando e voglio!”», p. 81), in cui Euriclea allerta le ancelle a preparare bagagli, prendere «le vele che siano dello stesso colore dell'Aurora dalle dita rosate» – modulo formulare che la Dante non trascura –, persino la luna più brillante del sole e le stelle da lucidare perché non scenda «la notte troppo buia», rievoca da un lato le corse e le cadute del ragazzino catatonico – là è il cavaliere contro il drago, qua il «capitano» d'una nave alata da venti remi –, dall'altro l'innamoramento per il mare del protagonista di *Acquasanta*. Di fatto la Dante trasforma l'operazione compiuta dalla mitologica Atena per aiutare «il figlio caro d'Odisseo», alla fine del libro secondo, in visione onirica e magica (Euriclea è la fata madrina) che nello spettacolo si serve delle braccia nude delle ancelle, qui biancovestite, per fare *ondeggiare* larghi nastri di carta illuminati di verde, sui quali oscilla «un tessuto di seta» (did., p. 84) simulando vele sul mare. Si evoca così, con semplicità meravigliosa, il viaggio di Telemaco, mentre l'attore gioca a tuffarsi fra onde che, poco dopo, si trasformeranno in carta da lettera.

C'è poi naturalmente il tema dell'Eros che può divenire legame insopportabile (Calipso), ma soprattutto quello dell'amore/legame coniugale, che si usura col distacco grande di luogo e di tempo (vent'anni, come l'età del figlio) per le distrazioni dello sposo, per le oscillazioni della sposa, pur approdando a una sintonia e a un ricongiungimento finali che nel teatro della Dante hanno un solo precedente, nella coppia di genitori di *Le sorelle Macaluso*. D'altra parte, qui il tema introduce due motivi-chiave solo in parte omerici, più propriamente dantiani, la fragilità e l'anima menzognera del maschio, nascosta dietro l'astuzia, la fragilità ma anche la determinazione della femmina (come vedremo meglio).

5. Riprese e montaggio

Per quanto riguarda il linguaggio verbale dei personaggi, oltre alla mescolanza di registro *alto* e *basso*, si osserva come la Dante conservi gli epiteti o l'onomastica omerici, magari riadattandoli: Ermete, inviato nell'isola di Ogigia a consegnare a Calipso il «decreto immutabile» di Zeus (Odisseo dovrà ritornare a casa), è detto l'Argheifonte, anche se l'attore indossa una camicia hawaiana; l'Aurora «dalle rose dita» è similmente definita «dalle dita rosate»; Nike, nel testo dantiano mandata da Atena a Telemaco sotto le spoglie di «Mente, il capo dei Tafi» (p. 61), deriva il travestimento umano dal Mente o Mentore omerico, personaggio espunto ma di cui si conserva il nome, sinonimo di inganno, menzogna.

Quanto alle scelte strutturali che presiedono alla riscrittura del poema, l'«andata», anche se prosciuga e anima teatralmente i primi cinque libri, ne segue perlopiù il percorso narrativo, attingendone in parte, la parte *alta*, al linguaggio, magari drammatizzandolo; come quando Penelope sopraggiunge «*avvolta nel suo velo nero simile a un burka*» (did., p. 65), così traducendo in costume il verso in cui compare «tenendo davanti alle guance il lucido scialle» (I, v. 334). D'altronde si inserisce a questo punto – a differenza dell'originale – l'episodio che fa emergere la fragilità della donna, combattuta fra opposte mozioni che impediscono il sonno, e il suo racconto del sogno rivolto, nel libro XIX dell'*Odissea*, proprio a Odisseo là travestito da mendico miserabile. Qui l'angoscioso dilemma che rivela il conflitto vissuto da Penelope tra fedeltà coniugale e inconscia attrazione per uno dei giovani pretendenti, o quantomeno pulsioni erotiche, è espresso in una tirata che parafrasa e rielabora, sintetizzandolo, il discorso poetico, e si pone in mezzo alla doppia ribellione delle ancelle: prima di quella tirata esse chiedono di poter riposare dopo otto ore filate al telaio, dopo esplode la loro voglia di *divertirsi* coi Proci e magari anche con Telemaco («la mattina tessiamo... e la sera ce la spassiamo...», p. 68). La sprezzatura delle loro battute, che manifesta una vivace coralità – interrotta soltanto da qualche voce discorde e dalle rampogne di Euriclea – s'acconcia con il linguaggio, molto parlato e un po' volgarotto; d'altra parte, nella sua incertezza, la Penelope di Emma Dante appare meno «saggia» di quella omerica – che pure sembra agli esegeti moderni di per sé ambigua – e più ancora preda di oscure spinte emotive che la «straziano». Il suo «cuore» s'agita «di qua e di là: se restare col figlio oppure seguire tra gli Achei chi è più nobile» (p. 67), ma col dubbio che in quella casa non ce ne siano; la sintesi conduce a un'alternativa fra «opposti moti» melodrammatica, così che il tema dell'indecisione – «Non mi decido, ancelle, non mi decido. Tesso e mi infilo tra le trame del mio lutto infinito...» (p. 68) – si metaforizza ma anche si rende corporea, preludendo alla scena della funebre tessitura della tela, dopo avere introdotto però la richiesta di spiegazione del sogno alle stesse ancelle. È il sogno delle venti oche (ancora il numero venti) e dell'aquila che le ammazza, provocando il pianto della regina, finché l'aquila non si rivela Odisseo sopraggiunto a vendicarsi dei pretendenti; sogno anch'esso ambiguo, oggetto di interpretazioni filologiche e psicoanalitiche¹⁶, ma nell'originale fonte di dubbi per la stessa Penelope (perché, come dice, il suo esito avrebbe dovuto essere «una gioia» per lei e suo figlio). D'altra parte, se nel testo di Emma Dante il racconto onirico segue il percorso omerico, ne cambia il finale: la sognatrice si sveglia «sudata, agitata» e l'enigma del sogno si ricollega alla mancanza di sonno, che provoca la pazzia. Dalla battuta introdotta *ex novo* «Mi stenderò nel letto sempre bagnato dal mio pianto...» ha luogo la scena già citata di *tutti* che tessono «la tela infinita sopra il suo corpo» (did., p. 70), fino a seppellire Penelope.

Così la descrive efficacemente un recensore: «Un lunghissimo e ampio nastro

16. Cfr. in particolare M. Zambarbieri, *L'Odissea com'è: lettura critica. Volume II. Canti XIII-XXIV*, Led, Milano 2004. Ringrazio per suggerimenti Eva Marinai.

nero fatto scorrere dalle mani di tutto il gruppo, scandendo il ritmo, [...] si trasforma prima in rete labirintica, poi in sudario di morte nella bellissima sequenza in cui tutta la stoffa copre il corpo di Penelope»¹⁷. Una dinamica lenta, affidata principalmente alle mani che fanno scorrere a zig zag il tessuto trasparente dello stesso colore delle canotte che lasciano le braccia nude, fino alla sepoltura soffocante – e il corpo dell'attrice resta così a lungo – che materializza il dolore infinito di Penelope.

Quindi l'intreccio drammaturgico mescola episodi del I e del II libro per il discorso di Telemaco ai Proci, che lo scherniscono (fino alla pernacchia!), ma che egli attacca duramente perché forzano contro sua voglia la madre, venendo nella sua casa ogni giorno, per depredarla e insozzarla. Dove il linguaggio del Telemaco dantiano è naturalmente più colorito e concretamente adatto ad accompagnare gesti e modi volgari dei pretendenti: «gozzovigliate, ruttate, sputate, bevete vino senza pensiero, orinate e defecate negli angoli nobili della casa di un re» (p. 72; II, vv. 55-58). Ma a questo punto l'innesto della reazione di Antinoo (II, vv. 301-302) che ridendo offre la mano a Telemaco, a patto che egli costringa la madre a sposare uno di loro, offre l'opportunità di mostrarne il prestigio simil-mafioso sugli altri Proci; e qui, rispetto all'originale, si anticipa il proposito del figlio di Odisseo di partire con venti navi e venti compagni per rintracciare il padre, e l'annuncio – «Se di lui saprò vita e ritorno, aspetterò un anno ancora; se invece sento che è morto gli alzerò il tumulo [...] e affiderò a un marito la madre» (p. 73; II, vv. 218-223) – è rivolto direttamente ai pretendenti. Segue dunque, in forma diretta, nel testo di Emma Dante il racconto da parte di Antinoo del trucco della tela funebre, fatta di giorno e disfatta di notte per tre anni (II, vv. 84-109), ancora una volta articolato attraverso le battute arroganti e beffarde dei Proci, perlopiù in dialetto. Perciò la «danza» e il «canto» cui si volgono i pretendenti, aspettando la «buia sera» (I, vv. 421-424), si trasformano nella loro derisoria canzone «*Ràpimi la porta*» accompagnata dalla chitarra. Del resto, già prima, non è il canto divino di Femio ad attirare giù dalle sue stanze Penelope, ma la canzonaccia con cui i Proci prendono in giro Telemaco; il ricorrente passaggio dal solenne al familiare diventa rovesciamento, secondo un tipico stilema dantiano, per quanto si prenda spunto dalla traduzione dell'originale «i pretendenti vociavano: / tutti si augurarono di giacere a letto con lei», Penelope (I, vv. 365-366).

Quanto alla drammatizzazione del libro V, della sua prima parte che riguarda la sorte di Odisseo nell'isola di Ogigia, l'intreccio delle scene segue un andamento più lineare – rispetto al poema –, più consono alla presentificazione dei fatti. Il pianto dell'eroe dentro la bacinella marina culmina nella preghiera a Zeus che lo faccia ancora patire ma lo liberi da Calipso; ed è interrotto dalla ninfa stessa, con il suo seguito di «*di dee*», perché nell'isola di Ogigia «*tutti, in costume da bagno*»

17. G. Distefano, *L'Odissea siciliana degli attori-allievi di Emma Dante*, in "Il Sole 24 ore", 29 luglio 2015. Si fa riferimento infatti all'*Odissea – Movimento n. 1, studio*, vista al Teatro di Villa Pantelleria a Palermo.

multicolore «*ballano esaltati*» (did., p. 90). Quindi si distribuiscono in due scene fra Odisseo e Calipso battute che nell'originale sono accorpate – dopo la visita di Ermete – nell'ultimo dialogo fra il mortale e la dea. Alla fine del primo, il fragile Odisseo si lascia baciare dalla ninfa e si addormenta fra le sue braccia, come alla fine del secondo si concederà e le concederà un ultimo amplesso prima di partire.

Ermete dunque, in questa versione, li trova abbracciati (il corpo di Odisseo resta in scena) e, per quanto il dialogo fra il messaggero e la ninfa ricalchi, anche in certe espressioni topiche, quello originale, scandito e abbreviato com'è in una serie di botte e risposte – per cui Calipso accusa gli dèi dell'Olimpo e Zeus soprattutto di essere maligni e invidiosi delle immortali che giacciono coi mortali –, risulta più vivace e scoppiettante, anche per l'espedito dell'eco. Alla fine questa Calipso – nello spettacolo Sara Calvario in bikini rosso paillettato – è più umana lei stessa di quella omerica: scomparso l'Argheifonte, al risveglio di Odisseo «*si strazia tra gemiti e pene*»; non a caso «*piangendo*» gli dice: «A malincuore» – anziché «ormai volentieri» (V, v. 161) – «ti lascio partire!» (p. 95). Anche in questo caso il dialogo fra i due prosciuga i versi in rapide e sospese battute, riecheggiate dal coro straniante delle ninfe, dove è riproposta l'astuzia diffidente di Odisseo che teme nella proposta della zattera un'altra insidia della dea; sospetto giustificato dalla stessa Calipso che «*accarezzandolo*» come nel poema gli dà del «brigante» e «non sciocco, davvero!» (*ibid.*), pur giurando che non medita un'altra azione cattiva a suo danno.

Discorso diretto diventa, al calare del sole nella grotta profonda, l'ultimo amplesso richiesto dalla ninfa al suo amante; così come il progetto voluto ed esposto da Odisseo, attraverso una versione abbreviata ma particolareggiata e incalzante, della costruzione – con le proprie mani – della zattera con cui egli salperà, per ritornare a casa.

6. Epilogo doppio o *in progress*

D'altra parte il movimento del “ritorno” compie più decisamente un'operazione di sintesi e di *mixage* dal XIII al XXIII libro, che ne meticciasse ancora di più episodi, personaggi e stile.

Restano figure-chiave della storia Odisseo, riapprodato a Itaca senza riconoscerla, suo figlio Telemaco, qui sbalzato fuori dalla nave «*da un'onda*» e «*a terra svenuto*» (did., p. 97), Zeus, sostituito ad Atena, Euriclea, che interpreta se stessa (ma anche la parte del porcaro Eumeo, espunto dalla fabula), Penelope e le ancelle, fra le quali Melantò, e i Proci, con Antinoo in evidenza. Eliminate le sottotracce, l'intreccio si dipana dai consigli e prodigi di Zeus a favore di Odisseo, al suo riconoscimento da parte di Euriclea (e prima ancora del cane Argo) e di Telemaco, con i quali l'eroe prepara il piano per rovinare la festa ai pretendenti, fino alla gara con l'arco sollecitata dalla stessa Penelope, ancora ignara dell'identità dello sposo. Nello spettacolo della festa anni Ottanta svariavano più colori – rosso, azzurro, marrone, giallo e verde – rispetto al primo movimento – rosso per gli dèi, bianco e nero per

gli Itacensi –, anche se il *multicolor* già si accampava nell'isola di Ogigia. I Proci si esibiscono nel ballo dei ventagli variopinti che richiama i picciotti di *Cani di bancata*. Mentre vi si mescolano grottescamente pretendenti e ancelle arrapate (spicca la «danza di seduzione» di Melantò), Penelope, Telemaco e Odisseo travestito da Procio, si rievocano le sue gesta in un montaggio di brevi battute che un po' parodizzano, sotto forma di ricordi scolastici («noi siamo informatissimi [...] la so! Il canto delle sirene», p. 107) e con burleschi inserti dialettali, l'epica; sebbene Odisseo/Procio non manchi di spaventare gli altri con l'ombra di Polifemo (p. 108). L'eroe infatti, come accennato, qui non indossa i panni del mendico, ma abiti – una camicia rossa nello spettacolo – che lo fanno rassomigliare a Eurimaco, il più nobile dei pretendenti ma anche il più falso. La Dante, pur riprendendo i versi dell'originale («Questa è azione di Atena che mi fa come vuole e può farlo, a volte simile a un vecchio, altre volte a un uomo giovane, splendido o miserabile, principe o mendicante...», p. 102), sfrutta l'espedito del travestimento per riproporre una di quelle scene di vestizione che ne connotano il teatro, a partire da *mPalermu*.

La vena eroi-comica che trapela da quest'uomo astuto, ma preda di molte debolezze, caratterizza soprattutto gli dèi dell'Olimpo, in particolare Zeus per il quale si può parlare di demitizzazione, sebbene i miti che lo raccontano siano già intrisi di aneddoti e connotazioni troppo umane. Sta facendo gli addominali quando appare a Odisseo sulla riva della sua isola; e nel copione reagisce «*leggermente imbarazzato*» alla postura dell'eroe prostrato alle sue ginocchia: «Alzati straniero! È pericoloso procrastinare oltre misura la tua posizione di riverenza»¹⁸. Nello stesso copione il rovesciamento comico dal solenne al familiare, o peggio, investe anche il «giudizioso» Telemaco, che mostra «un'espressione da ebete» al padre, facendolo dubitare che sia del suo «sangue»¹⁹. D'altra parte Euriclea, privata dall'interprete (Mariagiulia Colace) delle connotazioni dell'età, «*salta addosso*» a Telemaco, quando se lo vede davanti sano e salvo, «*sbaciucchiandolo*» (did., p. 100), e «*palpa*» il suo re, «*facendogli il solletico e ridendo con lui*» (did., p. 103), dopo avere riconosciuto sul suo corpo la cicatrice lasciata dalle zanne del cinghiale.

Della mitica coppia coniugale – divisa prima dalla guerra e poi dalle distrazioni dell'uomo, che provocano le tentazioni della donna – è conservato il valore simbolico e poetico che si annida nella psiche di ognuno, procedendo semmai a rilevare di entrambi la «fragilità», ovvero di Odisseo la debolezza per le femmine, la mendacità e soprattutto (come osservato) lo spaesamento; di Penelope, l'ambiguità nei confronti dei pretendenti, tradita dal sogno, e il dubbio che è cresciuto nel tempo dell'attesa, e che le impedirà di riconoscere subito (anche per i segni che il tempo dell'assenza ha tracciato sul corpo) il marito, quando le si rivela. Gli interpreti – Bruno Di Chiara e Francesca Laviosa – assecondano tale processo, ma *incarnano* le rispettive figure così da rendere visibile e percepibile il rapporto erotico che

18. Didascalie e battuta scompaiono nella versione edita del testo.

19. Dai copioni al testo edito la riduzione comica si attenua così: «Telemaco, non va che tu, avendo qui il padre, lo guardi stordito» (p. 101).

unisce i due anche da lontano: come nella scena in cui si toccano appassionatamente alla fine della lettera che Penelope fa scrivere alle ancelle, evocando lo sposo quasi nudo (in costume o slip); scena visionica, eppure connotata dalla concretezza dei corpi, che non a caso consente l'improvviso passaggio dal palazzo d'Itaca all'isola di Ogigia.

Ad ogni modo la creatura privilegiata – a mio parere – dalla Dante è proprio Penelope, giovane donna e madre. Se nel primo movimento ne ha rilevato la fragilità fra opposte mozioni (laggiù collocando il sogno delle oche e dell'aquila), qui la mostra determinata a decidere della propria sorte, una volta riabbracciato il figlio. Interrompe sveltamente la sarabanda di Proci e ancelle per dare luogo alla gara («è tardi! Bisogna sbrigarsi... Telemaco, vieni qua! [...] Lui vi darà il grande arco del divino Odisseo: chi più facilmente l'arco tenderà tra le mani e con la freccia traverterà tutte le dodici scuri, io lo sposerò», p. 112), anche se «*piange*» all'idea di seguire il vincitore. Per lei si rinnova il rito della vestizione da «sposa» (*Leitmotiv* dantiano da *Carnezzeria* a *Cani di bancata* a *Le Pulle* fino a *Carmen*) e soprattutto s'inverte rispetto all'originale la sequenza strage dei Proci e delle ancelle infedeli (XXII) - riconoscimento dello sposo (XXIII). Ovvero si ha prima lo svelamento di Odisseo a Penelope e in fondo lo sterminio.

Ciò non solo consente che il dramma culmini, alla fine, con l'ecatombe dei volgari e arroganti saccheggiatori e delle loro amanti (con una variante conclusiva nello spettacolo di cui dirò), ma mette in rilievo la fiducia di Odisseo nella sposa alla quale si rivela, appunto, prima di compiere la vendetta. Infatti è stato sottolineato, in uno studio recente²⁰, come nell'*Odissea* la figura femminile, persino quella della «saggia» Penelope, non appaia degna di fiducia, sia comunque considerata succube del maschio, e dell'eventuale sposo che se la pigli; perciò Odisseo si farebbe riconoscere dalla moglie solo dopo essersi vendicato dei pretendenti. Qui invece, dopo la gara con l'arco (fuoriscena) di cui Odisseo è vincitore e prima della vendetta, egli si manifesta a Penelope, che ha indossato «*l'abito da sposa*» (did., p. 114).

La narrazione epica si trasforma drammaturgicamente in azione, cui partecipano a un certo punto non solo i due protagonisti ma anche Euriclea e Telemaco, direttamente impegnati a convincere l'incredula Penelope. La scena si svolge dapprima fra il momento in cui la nutrice *stende un lungo drappo, dietro il quale le ancelle si addobbano per la cerimonia*» (did., p. 114) e quello in cui «*il drappo sul fondo cade a terra: le ancelle compaiono vestite da sposa*» (did., p. 118), poi si concentra nella prova cui la donna sottopone l'uomo, ossia quella del letto nuziale che Odisseo «fabbricò di sua mano» (p. 119). Pur attingendo qua e là al linguaggio e ad alcuni movimenti dell'originale – il segno della cicatrice che Euriclea esibisce a Penelope per convincerla dell'identità dello sposo, il rimprovero di Telemaco alla madre per il suo «cuore insensibile» – la prima parte della scena mischia al solito stile alto e stile basso, espressioni auliche (Euriclea: «Che parola ti esce dal riparo

20. Cfr. E. Cantarella, *Itaca. Eroi, donne, potere tra vendetta e diritto*, Feltrinelli, Milano 2015.

dei denti?», p. 116; XXIII, v. 70) ad altre parlate con effetti di vivacità comica. Lo «stupore» che invade il «cuore» di Penelope alla vista di Odisseo si manifesta qui non nel «silenzio» ma in una serie di brevi battute che ne denunciano ancora l'incredulità: per esempio, se nell'originale Atena fa prodigiosamente apparire il suo protetto più alto, qui alla battuta di Penelope «Odisseo è più basso! Me lo ricordo più basso...» si aggiunge quella comica della nutrice «si sarà allungato»; non solo, ma l'«eroe» ha perso capelli (in vent'anni) e alla sua mancata reazione alla vanitosa domanda della moglie («Ti sembri più grassa?») lei replica indispettita: «Manco risponde! O è diventato sordo o si è rincoglionito» (p. 117).

Nella seconda parte del riconoscimento, dedicata alla prova del letto nuziale, il meccanismo linguistico, nella prima giocato sull'interferenza delle serie, conserva l'impronta ma si adatta al diverso stato d'animo di Penelope, che si innervosisce sempre di più, e diventa «sarcastica» sino al «furore» e all'isteria. Non a caso l'idea della prova è qui esclusivamente della donna (mentre nell'originale è Odisseo a chiedere che gli stendano il letto) e si ricollega efficacemente alla precedente battuta rivolta, come nel poema, al figlio, ripresa e rielaborata secondo il modello colloquiale: «abbiamo dei segni segretissimi, tuo padre e io, che solo noi sappiamo e non gli altri... lascia fare a mamma!» (p. 119; XXIII, v. 110). Il «tono» e il «volume» della sua «voce» s'alzano al punto da sfociare in un linguaggio crudo e sboccato: «(con furore) Qui, fuori dalla camera nuziale stendetegli il morbido letto dove io e lui fottevo! Subitooo!!!» (p. 119). Quindi la rivelazione del «segreto» di quel letto – costruito su un tronco grande d'ulivo attorno al quale Odisseo ha murato la camera, non trasportabile dunque –, che all'inizio contiene il penoso sospetto dello sposo, è incalzata dalle reazioni di Penelope e da lei via via completata (anziché suddividersi nei due discorsi dei coniugi); finché ancora lei aggiunge il particolare di quelle «lacrime giallo miele» che un tempo colavano dalla resina del legno appiccicandoli l'uno all'altra, e che non hanno «mai smesso di colare, per vent'anni» stringendola a quel letto (p. 121). Si trasforma in eros mediterraneo lo slancio con cui anche la Penelope omerica «piangendo» corre incontro allo sposo riconosciuto, gli getta le braccia al collo e lo bacia (XXIII, vv. 207-208).

Quanto al finalissimo, come già detto, rientrano armati «di lunghe lance appuntite» (did., p. 121) Euriclea e Telemaco, poi Proci e ancelle, che in una bellissima e dinamica scena senza parole finiscono massacrati dai quattro protagonisti. «Un turbinio di corpi e di lance che sorprende, per la enorme vitalità e l'uso millimetrico dello spazio non generoso a disposizione del San Simone»²¹. A questo punto si pone la variante: nei precedenti copioni, lo spettacolo conserva l'orrore originario di quel massacro, aggiungendovi anzi l'entrata del cane Argo che, come un macabro cane di bancata, «mangia i resti della battaglia tra i corpi senza vita» (did.); invece nello spettacolo visto a Spoleto, in cui il cane (quello dell'autrice) non compare neppure prima, l'epilogo cede a una catartica *pietas*, di effetto tanto più

21. Vantaggi, *Spoleto59, entusiasmo alle stelle per Odissea a/r di Emma Dante*, cit.

efficace perché attinge alla memoria poetica dantiana: Euriclea, la nutrice all'origine della vita e della morte, ripercorre la scena chiudendo occhi e bocche spalancate in un grido muto (come in *mPalermu*) dei defunti. Ma alla fine, in questo testo, si opta per un doppio epilogo consuntivo: «*in un rituale lento, Euriclea chiude occhi e bocche ai morti. Argo mangia i resti della battaglia tra i corpi senza vita*» (did., p. 122); lirico alla lettura, e pure capace di contenere un'alternativa scenica.

7. Sicilia: andata/ritorno

Il movimento di andata/ritorno iscritto nel titolo (A/R) è diventato, per alcuni recensori, cifra di coerenza dello spettacolo; si riflette nella dinamica tra fondo e proscenio delle coreografie, in cui Proci e ancelle si fermano soltanto (gli uni) «a ripianificare le loro strategie»²² o (le altre) a «fare capannelli e progetti per chi si prende il ricetto o il muscoloso»²³. Un andamento «ondoso» connota in particolare la tessitura/stessitura del lungo nastro funebre, che dapprima seppellisce Penelope, e in seguito viene ritirato «braccio dopo braccio» dalle ancelle; l'intero movimento riproduce, secondo Fiore, il rapporto intrinseco tra «la fonte (l'«Odissea» di Omero) e la sua trasposizione teatrale»²⁴. Ma tale oscillazione o spostamento ciclico trae impulso da un retroterra antropologico e storico culturale.

La trasfigurazione dell'Isola a metafora del mondo, che accomuna pur nella diversità – come ho mostrato altrove²⁵ – gli autori siciliani otto-novecenteschi, in questa Dante del nuovo millennio si configura teatralmente come «strumento di lotta e di libertà»²⁶. Ricorrono nel suo teatro atteggiamenti semantici come la chiusura nell'isolamento, ma anche la fuga nell'altrove e il gusto del rischio attraverso il viaggio, così come il ritorno fisico o metafisico alle proprie origini. C'è in lei, però, una determinazione ad aprire – nella denuncia di fatti e misfatti – vie nuove, prospettive inedite, folli voli. Interpretando *a suo modo* il fenomeno degli isolani in fuga, per crescere – anche attraverso le sue continue scappate nel continente e all'estero, senza abbandonare la difficile sede locale –, la capa ciurma manifesta l'oscillazione artisticamente indigena fra sicilianità e tensione verso altri orizzonti, geografico-culturali, e prefigura molte specie di ritorni, traumatici, rigenerativi o mitologizzanti.

Come appunto qui, dove *Odissea* è anche ritorno al mito, riscoperta delle origini greco-sicule e delle proprie di teatrante, in un linguaggio meticciano non solo di dialetto e di lingua, ma anche di antico e di contemporaneità.

22. Distefano, *L'Odissea siciliana degli attori-allievi di Emma Dante*, cit.

23. Vantaggi, *Spoleto59, entusiasmo alle stelle per Odissea a/r di Emma Dante*, cit.

24. E. Fiore, *Viaggio andata e ritorno in compagnia di Odisseo*, in «Controscena», 9 novembre 2016.

25. Cfr. *Il caso Emma Dante. Paradossi siciliani*, in A. Barsotti, *La lingua teatrale di Emma Dante*. *mPalermu*, Carnezzaria, Vita mia, cit.

26. G. Montemagno, *La parola incarnata di Emma Dante strumento di lotta e di libertà*, in «Hystrio», XXIX, 4, 2016, p. 53.