

**«Quando Zeffirelli mi ha definito “il diavolo”
mi sono sentita una divinità».¹
Emma Dante e la regia d’Opera**

Simona Scattina

Emma Dante è una delle rivelazioni più importanti di questi ultimi anni. Il linguaggio dei suoi testi ricorda i drammi messinesi di Spiro Scimone, un’altra esperienza di punta del nuovo teatro siciliano di questi ultimi anni: la stessa costruzione per frasi brevi, semplici e chiare, che si aggregano come cellule vive del discorso, unità minime che costruiscono decorsi musicali, tensioni relazionali e strategie di senso, e sono, singolarmente prese, frammenti di parlato riportato in scena.²

Con queste parole Claudio Meldolesi e Gerardo Guccini conducevano il lettore di “Prove di Drammaturgia” all’interno dell’officina creativa di una giovane quanto acerba Dante. Premessa a un commento a margine della stessa autrice e alla pubblicazione della prima edizione di *Mpalermu*.

Oggi Emma Dante si distingue nel panorama della scena contemporanea per la singolare capacità d’incorporare gli aspetti più innovativi della regia senza cercare facili compromessi. Avvezza alle sfide, sin dagli esordi, ha mostrato il desiderio di esplorare nuove strade mutando continuamente prospettiva. Da quel lontano 1999, data della fondazione della Compagnia Sud Costa Occidentale, la sua ricerca espressiva è ormai considerata tra le più rilevanti nel panorama della scena teatrale contemporanea.

Dante attraverso il suo teatro intercetta alcune delle questioni centrali della drammaturgia novecentesca: l’esperienza biografica che si intreccia con quella teatrale³; la pratica del lavorare in gruppo che le consente di generare grandi affreschi corali; «la dialettica tra le *invenzioni* individuali e il sistema teatrale»⁴; il rapporto *carnale* dell’opera con lo spettatore; la ricerca di una «dimensione fabbrile»⁵ che dispone alla condizione creativa e per Dante si traduce con la tecnica della vita. Parola, silenzio, ritmo (dato dalla musica, dal suono onomatopoeico della lingua e dai gesti reiterati), scenografia, luci e costumi si implementano, si corrispondono e si integrano a vicenda, fino a costituire un unico campo semantico all’interno di un teatro espressivo, carnale e totale, che parte dalla pancia. Per Cordelli quello di Dante è un

¹ *Incontro con Emma Dante*, a cura di A. Billò, S. Rimini, M. Sciotto, in “Arabeschi”, n. 10 (2017), <http://www.arabeschi.it/videointervista-a-emma-dante/>

² C. Meldolesi, G. Guccini, *Il teatro di Emma Dante. Appunti per la ricerca di un metodo*, in “Prove di Drammaturgia”, n.1 (2003), p. 21.

³ Cfr. G. Guccini, *L’ambiente svelato. Dramma attore e spazio nel teatro di Emma Dante*, in *Emma Dante. Palermo dentro*, a cura di A. Porcheddu, Editrice Zona, Civitella in Val di Chiana (AR) 2010.

⁴ S. Bottioli, *I “felici pochi” di Emma Dante. La grazia scomoda del teatro*, in “Culture teatrali”, n. 19 (2008), p. 160. La studiosa fa qui riferimento al termine ‘invenzioni’ nell’accezione di Claudio Meldolesi che nel volume *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate nel teatro italiano* (Bulzoni 1987), parlava di «invenzioni sprecate» riferendosi ad alcune esperienze artistiche di rilievo ma sottovalutate a causa di una certa cecità sociale o per scarsa perseveranza.

⁵ L. Mango, *L’aura, la forma, la tecnica*, Guerini Associati, Milano 1996, p. 115.

«postmodernismo *caldò*», che «insiste sui temi del corpo, sulla sua presenza»⁶, a partire da una drammaturgia collettiva sorvegliata da una regia autoritaria e autorevole, collettore di stimoli o assemblatore di linguaggi, ma con un ruolo che è e resta di guida e che adempie tutte le altre funzioni creatrici.⁷

Ultime generazioni all'Opera

Nel sistema *bipolare*⁸ (musicale e performativo) del teatro operistico sono confluiti, nel ruolo di regista, artefici teatrali e non,⁹ che si sono misurati così con la carica visiva e spaziale del suono drammatico e hanno superato la dialettica fra «prima» e «seconda creazione»¹⁰ per arrivare a una scrittura che consentisse loro di «mettere in scena la musica»¹¹ a partire dalla «scoperta d'inedite possibilità d'intreccio fra l'autonomo linguaggio della scrittura scenica e la pervasiva presenza d'una *prima creazione* oggettivata dal canto e dal suono orchestrale».¹²

Dante, come le altre figure *leader* della ricerca teatrale (Wilson, Vacis, Tiezzi, Delbono), ha trovato nella regia lirica e, più in generale nella musica (utilizzata come modello, metodo e metafora del fare teatro)¹³, una dimensione congeniale al suo «modo di pensare in grande».¹⁴ Attratta dall'attorialità e dalla cant-attorialità¹⁵ ha contaminato il suo fare teatro con ogni genere di musica: dai canti popolari ad influenze musicali contemporanee a grandi classici. Questa musicalizzazione del suo teatro va indagata anche e soprattutto alla luce del magistero pedagogico di Gabriele Vacis, che ha esercitato, non solo su Dante, un'azione sotterranea e capillare i cui effetti risultano particolarmente

⁶ F. Cordelli, *Declino del teatro di regia*, Editoria & Spettacolo, Spoleto (PG) 2014, p. 259.

⁷ Marco De Marinis include Emma Dante nel novero dei registi *demiurghi* o *despota*, tra gli altri Romeo Castellucci, Jan Fabre e Pippo Delbono. Cfr. M. De Marinis, Regia e post-regia: dalla messa in scena all'opera-contenitore, in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, in "Culture Teatrali", n. 25, la casa Usher, Firenze 2016, pp. 66-78.

⁸ Si vedano a tal proposito i seguenti contributi: G. Guccini, L. Zoppelli, L. Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, in "Il Saggiatore musicale", n. 1 (2010), pp. 83-118; G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in "Il Castello Di Elsinore", n. 62 (2010), pp. 83-104. E il dossier G. Guccini, *La Musa meticcica. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, cit., pp. 127-178.

⁹ Ricordiamo anche registi cinematografici quali Liliana Cavani, Giuseppe Patroni Griffi, Ermanno Olmi, per citarne alcuni. Questo dialogo ha determinato, nella prospettiva adottata da Francesco Ceraolo, considerevoli trasformazioni dell'estetica operistica, che dal medium cinematografico accoglie l'impiego dei nuovi mezzi tecnologici in grado di concretizzare l'utopia wagneriana della sintesi delle arti. Cfr. F. Ceraolo, *Registi all'Opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Bulzoni, Roma 2011.

¹⁰ Cfr. F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti di regia teatrale*, UTET, Torino 2005.

¹¹ J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. De Angeli, Ubulibri, Milano 1997, p. 65.

¹² G. Guccini, "Regiekultur" vs "Regietheater". *Introduzione alla regia lirica contemporanea*, in *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, a cura di C. Longhi, cit., p. 129.

¹³ Cfr. D. Roesner, *Musicality in Theatre. Music as Model, Method and Metaphor in Theatre-Making*, Ashgate, Fainham 2014.

¹⁴ M. De Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale. Paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma 2018, p. 88.

¹⁵ A tal proposito Barsotti afferma: «da musica e il canto, registrato o dal vivo, fanno parte del processo preparatorio, siano utilizzati o scartati nella forma esecutiva; in molti casi possono essere visti come didascalie sonore delle azioni». A. Barsotti, *Emma attraverso lo specchio: postdrammatico vs drammatico*, in "Prove di Drammaturgia", n. 1 (2010), p. 28.

rilevanti nel caso dell'opera lirica.¹⁶ Dante, che conosce Vacis presso l'Accademia nazionale d'arte drammatica “Silvio D'Amico”, di quella esperienza ricorda:

Mi ha insegnato [...] ad ascoltare il silenzio, a usare il rumore degli ingranaggi della scena, il rumore delle ossa degli attori che scricchiolano. Mi insegnò la differenza tra una nota grave e una nota acuta. Mi insegnò che il corpo poteva parlare, che faceva un rumore e che questo rumore poteva essere un canto...¹⁷

Un lavoro che apprende partendo dalla schiera di Vacis e che le permette di lavorare su tono, ritmo, volume¹⁸ come se si avesse un metronomo davanti, con la differenza che «invece di avere un metronomo, si lavora con quei poveretti di attori tutti in schiera: e gli fai fare dodici passi avanti e indietro, per ore e ore, chiedendo loro di non perdere mai il ritmo iniziale». ¹⁹ L'esercizio della schiera (e il suo superamento) la conduce all'acquisizione di principi musicali, ma le consente soprattutto di sviluppare narrativamente ciò che le deriva dall'ascolto e di traghettare i testi «in territori culturali mobili, nei quali è possibile viaggiare per poi rappresentare o narrare i percorsi compiuti». ²⁰ Le avventure sceniche di Emma Dante mostrano questo desiderio di cogliere nuove strade, altre prospettive, forse di maggior respiro, e la portano nel tempio della regia lirica con una discussa *Carmen* di Bizet che nel dicembre del 2009 apre la stagione de La Scala di Milano e segna la sua iniziazione all'opera lirica.

Quasi giunta alla nona regia operistica con *La Bobème* che debutterà per la stagione 2020/2021 per il Teatro San Carlo di Napoli, Dante in questi anni si è confrontata con l'opera francese più celebrata nel mondo; l'*opéra comique* di Auber (*La muette de Portici*, 2012); il *singgedicht* del giovane Richard Strauss (*Feuersnot*, 2014); l'eclettismo novecentesco di Henze (*Gisela!*, 2015); la comicità di Rossini (*La Cenerentola*, 2016); l'affresco umano del singolare dittico Mascagni-Poulenc (*Cavalleria Rusticana–La Voix humaine*, 2017); la visionarietà di Shakespeare melodrammatizzata da Verdi (*Macbeth*, 2017), su cui abbiamo deciso di concentrarci, e il cupo Prokof'ev de *L'angelo di fuoco* (2019).

Esperienze diverse fra loro, ma sempre accomunate dalla stessa poetica e dalle stesse costanti tematiche che caratterizzano il suo universo creativo, in una volontà di fornire una nuova chiave di lettura per leggere l'opera lirica grazie anche a forti investimenti visivi.

¹⁶ Presso la Civica Scuola di Teatro “Paolo Grassi”, tra il 1987 e il 2005, Vacis ha preparato all'incontro con il linguaggio della performance musicale quelli che oggi sono tra gli esponenti di punta della regia lirica contemporanea: Michieletto, Micheli, Muscato.

¹⁷ E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, in A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 37.

¹⁸ *Tono, ritmo, volume* è il titolo del contributo di Damiano Michieletto pubblicato in *La regia in Italia, oggi*. Per Luca Ronconi, a cura di C. Longhi, cit., pp. 150-166. Si tratta di un capitolo della Tesi di Laurea dello stesso Michieletto dal titolo *La pedagogia di Gabriele Vacis*, relatore P. Puppa, Università Ca' Foscari, Venezia 2002.

¹⁹ E. Dante, *La strada scomoda del teatro*, in A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 37.

²⁰ G. Guccini, Vacis alla “Paolo Grassi”. Un iceberg pedagogico con diverse ramificazioni nel campo della regia lirica (Emma Dante, Micheli, Michieletto, Muscato, Sinigaglia), in *La regia in Italia, oggi*. Per Luca Ronconi, a cura di C. Longhi, cit., p. 147.

Il Macbeth primigenio di Emma Dante

È innegabile che oggi l'opera lirica abbia un peso nell'orizzonte registico dantiano, sebbene, in occasione del suo *Macbeth*,²¹ abbia ribadito di non volere diventare una regista lirica *tout court*: «non voglio inflazionare questa attività, voglio solo affrontare le opere che mi piacciono, che abbiano un senso nel mio percorso».²² E *Macbeth* sicuramente è tra queste; coerente alla cifra che caratterizza quasi tutta la sua produzione teatrale, le consente ancora un volta di affondare la lama in una storia tragica e di mettere in scena, con grande intensità e senso del dramma, temi cari come l'attaccamento ancestrale alla terra²³ e una dimensione religiosa che oscilla tra spiritualità e materialità, dove il rito diventa sostanza stessa dell'azione.

Le regie liriche²⁴ di Dante di certo non lasciano indifferenti e sappiamo bene che nel melodramma non sono mancate conduzioni di «dinamitarda originalità» (per citare Elvio Giudici):²⁵ basti pensare, rimanendo su *Macbeth*, alle regie di Dmitri Tcherniakov (2009) o di Martin Kušej (2013),²⁶ o a chi,

²¹ *Macbeth*. Melodramma in quattro atti. Musica di Giuseppe Verdi. Libretto di Francesco Maria Piave. Direttore Gabriele Ferro. Regia Emma Dante. Scene Carmine Maringola. Costumi Vanessa Sannino. Coreografia Manuela Lo Sicco. Maestro d'armi Sandro Maria Campagna. Light designer Cristian Zucaro. Assistente regia Giuseppe Cutino. Assistente scene Roberto Tusa. Assistente costumi Sylvie Barras. Orchestra, Coro e Corpo di ballo del Teatro Massimo. Maestro del Coro Piero Monti. Macbeth: Giuseppe Altomare, Roberto Frontali. Banco: Marko Mimica. Lady Macbeth: Anna Pirozzi, Virginia Tola. Dama di Lady Macbeth: Federica Alfano. Macduff: Vincenzo Costanzo. Malcolm: Manuel Pierattelli. Medico: Nicolò Ceriani. Domestico. Sicario/Araldo: Antonio Barbagallo. Apparizioni: Marko Mimica, Emanuela Ciminna/Federica Quattrocchi, Riccardo Romeo. Duncano: Francesco Cusumano. Fleanzio: Nunziatina Lo Presti. Attori della Compagnia di Emma Dante e Allievi della Scuola dei mestieri dello spettacolo del Teatro Biondo di Palermo. Nuovo allestimento del Teatro Massimo di Palermo in coproduzione con il Teatro Regio di Torino e con l'Associazione Arena Sferisterio/Macerata Opera Festival. Vincitore dell'Angel Herald Award di Edimburgo nel 2017.

²² Articolo di redazione, *Emma Dante: "L'Opera lirica va rivitalizzata. Vorrei affrontare Mozart e Wagner"*, in "Adnkronos", https://www.adnkronos.com/intrattenimento/spettacolo/2017/08/28/emma-dante-opera-lirica-rivitalizzata-vorrei-affrontare-mozart-wagner_qhudEYBOVGYATR0rpxGphK.html.

²³ Nello stesso anno debutta il *Macbettu* sardo di Alessandro Serra (Premio Ubu 2017 allo Spettacolo dell'anno e Premio della Critica Teatrale ANCT 2017) che con lo spettacolo di Dante condivide questa dimensione, trasportando la tragedia scozzese nel cuore e nella cultura dell'antropologia sarda. Oltre al *Macbettu*, il cui titolo non può non evocare il poetico *Macbetto* testoriano (Testori aveva attinto più a Verdi che a Shakespeare), il 2017 sembra proprio essere l'anno del personaggio shakespeariano tanto che possiamo annoverare anche le regie di Luca De Fusco e di Franco Branciaroli e quella di Vincenzo Pirrotta con il suo adattamento noir *Macbeth. Una magarià*.

²⁴ *Macbeth* è l'unica opera (di là dalle riprese Rai della *Cenerentola*, del dittico *Cavalleria Rusticana-La voix humaine* e dei recenti *Carmen* e *L'angelo di fuoco*), che vanta un'edizione DVD, registrata al Teatro Massimo (26-29 gennaio 2017), Naxos Records. La regia televisiva, che pure non è della drammaturga ma di Matteo Ricchetti consente di seguire l'andamento performativo sia *da lontano*, simulando la visione dello spettatore in teatro, sia *da vicino*, focalizzando gli abbracci serrati, i primi piani eloquenti ed incisivi e ancora tutte le microazioni di cui è costellato il suo teatro.

²⁵ Cfr. E. Giudici, *L'Ottocento. L'Opera Storia, teatro, regia, Verdi e Wagner*, vol. secondo, Il Saggiatore, Milano 2018.

²⁶ Per un confronto rispetto alle tante regie del *Macbeth*, da quelle più 'incerate' a quelle che uniscono la spettacolarità di alcune soluzioni sceniche all'efficacia, si rimanda al racconto di

come Damiano Michieletto, con la sua attualizzazione e modernizzazione di opere anche non del repertorio più consueto sta riavvicinando il pubblico, specialmente quello più giovane,²⁷ alla *musa bizzarra e altera*.²⁸

Quando Dante arriva al *Macbeth* nello stesso anno riceve la proposta per il dittico *Cavalleria Rusticana-La voix humaine*, porta in teatro *Bestie di scena* ed esordisce a Spoleto con *La scortecata*. Un anno di grazia per la regista che mette in cantiere anche l'esordio al Teatro Greco di Siracusa con l'*Eracle* di Euripide (2018) e il ritorno al cinema con *Il Charleston-Le sorelle Macaluso* (2020) tratto dallo spettacolo del 2014. Questo dato va preso in considerazione dal momento che ogni composizione poetica di Dante entra nella successiva, in un gioco di scatole cinesi fatto di vere e proprie incursioni, di oggetti condivisi, di movimenti, ritmi, intuizioni. Ha sempre portato il suo teatro anche all'interno della lirica non rinunciando mai a quella che è la sua forte personalità di *teatrante*.²⁹ Non sono escluse le regie liriche e il *Macbeth* in cui ritroveremo gli elementi peculiari della sua scrittura scenica: recitazione, provocazione, corpo, spirito, fisicità, immaginazione.

La decima opera di Verdi (nella versione stabilmente accreditata del 1865),³⁰ le consente di affrontare un melodramma tra i più sperimentali. Prima opera lirica tratta direttamente da Shakespeare in cui la musica diviene pura teatralità e in cui Verdi comincia a definire un concetto che sarà fondamentale per lo sviluppo del proprio teatro, quello di *parola scenica* ovvero una parola in grado di tradurre con precisione una situazione drammaturgica.³¹ Nel confronto con il Bardo il compositore aveva approfondito inoltre uno dei poli fondamentali della sua ricerca: la messinscena del dramma dell'umano, elemento affine alla ricerca di Dante.

Nel *Macbeth* dantiano la solitudine del protagonista, la sua libertà stritolata dal destino, il personale conflitto tra il bene e il male – rappresentato dai due *tableaux vivants* della fecondazione delle streghe (atto I, *Che faceste? Dite su!*) e della detersione a vista di Duncano (atto I, finale, *Schiudi, inferno, la bocca*) – sono affrontati con la consueta matrice di mediterraneità fatta di pupi (i movimenti dei soldati durante la marcia che accompagna l'arrivo di Duncano nell'atto primo, *Oh donna mia!*); alberi di fico d'India, per cui la foresta scozzese

Giudici nel già citato *L'Ottocento. L'Opera, storia teatro e regia*, volume interamente dedicato a Wagner e Verdi in cui racconta la potenza di melodrammi ancora oggi vivissimi, passandoli in rassegna uno ad uno. Purtroppo, Giudici non arriva a includere la regia di Dante (cosa che avviene invece per la *Carmen* che appare nel volume precedente), partendo comunque dal 1972 e arrivando alla regia di Tresnjak del 2016.

²⁷ Questo sembra essere un obiettivo anche per Dante che nell'intervista sopracitata afferma: «servono nuove chiavi di lettura per rivitalizzare l'opera lirica, non solo per richiamare a teatro i giovani, ma anche per il pubblico tradizionale e i melomani. Va fatto un ragionamento per ridare nuova vita a quest'arte straordinaria che è il teatro musicale, perché altrimenti si rischia di ascoltare capolavori mummificati dall'immobilità». Dante precisa però che «rivitalizzare non significa necessariamente fare provocazioni fini a sé stesse, che non portano a niente neppure nel teatro di prosa». Articolo di redazione, *Emma Dante: "L'Opera lirica va rivitalizzata. Vorrei affrontare Mozart e Wagner"*, in "Adnkronos", cit.

²⁸ Cfr. H. Linderberger, *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Il Mulino, Bologna 1987.

²⁹ «Non sono una regista, sono una *teatrante*, così mi vorrei definire [...]. Tutto deve essere sotto il mio controllo». A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit., p. 72.

³⁰ La versione giovanile risale al 1847. Cfr. A. Chegai, *Seduzione scenica e ragione drammatica: Verdi ed il Macbeth fiorentino del 1847*, in "Studi Verdiani", 11 (1996), pp. 40-74.

³¹ Cfr. F. Della Seta, *Shakespeare alle luci di Verdi*, in "Festival Verdi Journal", n. 1 (2018), pp. 11-22.

di Birman ha sapore di Sicilia (atto IV, *Via le fronde, e mano all'armi!*), e uno scheletro di cavallo che insiste in più momenti, rimando all'immaginario *Trionfo della morte* esposto al Palazzo Abatellis di Palermo.

Ma Dante va oltre, confrontandosi con la tragedia, come già aveva fatto con la *Medea* di Euripide nel 2004 e come, nello stesso anno del *Macbeth*, farà con l'*Eracle* siracusano. Trasforma così le streghe in vere e proprie divinità sotterranee che regolano l'inconscio dei personaggi, con citazioni strehleriane³² e ronconiane che vanno dai teli insanguinati che sembrano uscire dal ventre del palcoscenico, ai feti partoriti in proskenion. Le streghe le consentono, ancora una volta, l'esplorazione di quel «mostruoso femminile»,³³ che esce dalle convenzioni e produce effetti di smarrimento rispetto alle figure di una femminilità *regolare*. D'altra parte, per lo stesso Verdi le streghe dovevano «tanto nell'esecuzione musicale, come nell'azione [...] nel principio essere brutali e sguaiate fino al momento del Terzo Atto in cui si trovano in faccia a Macbeth».³⁴

Il lavoro più grande Dante lo compie sul coro e sulle arie, banco di prova di ogni regista che si trova a dover drammatizzare ciò che per statuto è privo di azione. Sul piano drammaturgico in questa regia, come per le precedenti, Dante sembra farsi guidare dalla musica reinterpretando la storia e cercando di sfuggire a passaggi *forzati*, presenti nel libretto mettendosi dunque a servizio della partitura e trasformando il dramma in azione. Il lavoro con i cantanti «si basa sulla recitazione, sui movimenti scenici che diano un senso alle parole che cantano. Non possono cantare e basta».³⁵ Ciò richiede una compenetrazione tra l'agire dell'attore e il suo eloquio, attivando, nel presente, quell'integrazione fra persone fisiche e identità drammatiche che Verdi aveva auspicato e che Dante raggiunge anche attraverso la compresenza in scena di cantanti e attori della sua Compagnia che si fanno essi stessi oggetto di una partitura.

Poi, finalmente, in sala prove, arrivano gli interpreti e quindi i personaggi. Credo che questa sia la tappa più importante del mio processo di creazione. Il mio percorso parte sempre da un inventario esistente, fatto dai corpi. Il loro rapporto d'identità è determinante per rappresentare e pensare, essi sono tutto, sono i riempimenti spaziali e temporali della scena. Si trasformano negli alberi di un intero bosco e riescono a far scorrere su un pavimento tutta l'acqua del mare.³⁶

³² L'apparizione dello spettro di Banco e di un lungo drappo di tessuto rosso sangue sembra un richiamo-omaggio al verdiano *Macbeth* scaligero di Giorgio Strehler del 1975.

³³ B. Creed, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, New York 2007, p. 6.

³⁴ F. Della Seta, *Shakespeare alle luci di Verdi*, cit., p. 14.

³⁵ Articolo di redazione, *Emma Dante: "L'Opera lirica va rivitalizzata. Vorrei affrontare Mozart e Wagner"*, in "Adnkronos", cit.

³⁶ A.C. Smaldone, *Macerata Opera Festival 2019: Macbeth #rossodesiderio secondo Emma Dante*, in "Le Salon Musical", <https://www.lesalonmusical.it/macerata-opera-festival-2019-macbeth-rossodesiderio-secondo-emma-dante/>. Indispensabile si rivela allora l'affiancamento di quest'ultimi con un gruppo di attori e danzatori provenienti in parte dalla Compagnia Sud Costa Occidentale e in parte dalla Scuola delle Arti e dei Mestieri, attori in grado di evocare quella teatralità e fisicità del Sud che è la sua cifra stilistica.

Ecco che per esempio nel Coro *Patria oppressa* (atto IV), che è cantato a mezza voce dagli scozzesi affranti psicologicamente e stremati fisicamente, ed è quindi molto diverso dagli inni patriottici di altre opere del Verdi, Dante mette in scena, in fila, ventidue cadaveri vestiti di nero (anche il coro è vestito di nero e sul fondo del palcoscenico è appena visibile), che lentamente vengono ricoperti, uno ad uno, da lenzuoli bianchi. Il quadro d'insieme rimanda a immagini di cronaca contemporanea cui siamo tristemente abituati, mentre una certa ricercatezza estetica ricorda i lavori di Jannis Kounellis o di Ai Weiwei. Dante qui sceglie, nei sette minuti a disposizione, di far *parlare* solo la fisicità di cadaveri in scena secondo quella «presenza corporea» che è, come rileva Massimo Fusillo, «l'elemento propulsivo della regia fin dal dettaglio».³⁷ Un'esaltazione concreta e virtuosa del corpo che Dante sa valorizzare bene anche attraverso una tensione ininterrotta (ad esempio le scene in cui sono presenti le streghe e di cui abbiamo già detto), che a tratti si scioglie o si scompone in movimenti acrobatici, ma in altri si frammenta in una varietà di microgesti che il coro e i cantanti arrivano a padroneggiare.

Nello stesso tempo i corpi si trasformano in simboli; lo si vede nella scena dell'allucinazione di *mi si affaccia un pugnale?* (atto I), risolta con la presenza di un doppio che affianca Macbeth e lo spinge verso le sue ossessioni, o in quella dell'apparizione del fantasma di Banquo con l'attore che sale la scala del trono³⁸ ben visibile in quanto posta centro,³⁹ sottintendendo così, con la sua presenza fisica, l'ostacolo all'arrivismo del protagonista.

Se Dante mantiene la sua cifra registica spingendo sul versante che le è più congeniale, riesce anche a compiere innesti perfetti sull'opera di Verdi. A Leon Escudier il compositore, che era anche un grande regista come testimoniano le tante prescrizioni lasciateci⁴⁰, scriveva:

Eccoci al Sonnambulismo che è sempre la scena capita dell'opera. Chi ha visto la Ristori sa che non si devono fare che pochissimi gesti, anzi tutto si limita a un gesto solo, cioè cancellare una macchia di sangue che crede aver sulla mano. I suoi movimenti sono lenti e non deve fare vedere i passi; i piedi devono strisciare sul terreno come se fosse una statua o un'ombra che cammini. Gli occhi fissi, la figura cadaverica; è in agonia e muore subito dopo.⁴¹

E in Dante troviamo una Lady fedele nei movimenti a quello che Verdi aveva scritto al musicografo, circondata da una serie di letti d'ospedale che

³⁷ M. Fusillo, *Il corpo, il rito, il tragicomico. Emma Dante e il “Macbeth” di Verdi*, in “Arabeschi”, n. 10 (2017), p.34, <http://www.arabeschi.it/macbeth-/>.

³⁸ Ha un forte richiamo cinematografico il gioco stilizzato di cancellate e troni di spade che evoca una delle massime regie shakesperiane di Kurosawa del 1985, *Ran*.

³⁹ Meriterebbe un discorso a parte la scenografia firmata da Carmine Maringola, che presto troverà maggior spazio di riflessione in un volume, dedicato proprio alle sue scenografie, a cura di Vittorio Fiore (in corso di pubblicazione).

⁴⁰ Verdi seguì tutti gli aspetti relativi alla messa in scena dell'opera, dalla preparazione degli attori-cantanti alla realizzazione degli effetti scenici (apparizione di Banquo, processione dei re). Si documentò sulla tradizione rappresentativa del *Macbeth* in Inghilterra e quando si recò a Londra non mancò di assistere alle rappresentazioni della tragedia, delle quali tenne conto. Seguì anche passo passo la realizzazione del libretto da parte di Francesco Maria Piave e, insoddisfatto del lavoro di questi, ne fece rifare alcune parti ad Andrea Maffei.

⁴¹ Ph. Gossett, *Dive e maestri. L'Opera italiana messa in scena*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 352.

iniziano, in un momento di bellezza surreale, a danzare attorno a lei che iconicamente elabora la sua colpa (*Una macchia... è qui tutt'ora!* atto IV), in una scena avvolta da un poetico e inusuale blu (per uno spettacolo i cui colori dominanti sono il rosso, l'oro e il nero), che pare voler attenuare la follia tragica del canto verdiano.

Nella sua personale battaglia contro Macbeth – l'ambizioso, fragile e capriccioso uomo destinato alla tirannide – Dante porta, infine, la sua morte in scena (come Verdi e Piave avevano previsto nella prima versione, quella italiana del '47 chiudendo l'opera con un declamato del morente Macbeth), sommergendolo di lucenti lame di spade che si sono rivoltate contro il tiranno. A questo però unisce anche il secondo finale (la versione del '65 con il coro che esaltava la liberazione e l'ascesa di un re giusto), in cui gli attori vestiti di nero, dopo aver posato sul cadavere le spade, lasciano la scena cantando il finale dai palchi, mentre sul corpo del re piove dall'alto un rosone di grate.

Emma Dante si conferma artista che sa coltivare in solitudine pensieri intensi prima di tradurli in spettacoli potenti che tengano conto anche della percezione *estetica* dello spettatore:

Alla fine sulla scena quasi sempre rimangono i resti e lo spettatore ha davanti un palcoscenico sporco di cose che sono state consumate, mangiate, srotolate, dipanate...come alla fine della giornata nei mercati di Palermo... le strade sono piene di resti, di ossa agli angoli delle piazze e nei vicoli. c'è sempre qualcosa che dà l'idea di arrivare alla fine di qualcosa che non tornerà più. Se questa cosa accade, se ogni sera c'è stato un pasto consumato – però un pasto collettivo – è avvenuto il miracolo.⁴²

Ciò che l'accomuna a Shakespeare e a Verdi è la volontà di generare *situazioni* di «altissima temperatura drammatica»⁴³, quel terreno invisibile in cui s'incontrano l'attore e lo spettatore, «invitati tutti e due ad allargare il loro campo di analisi al di là del visibile e dell'immediato».⁴⁴ Chi la ama vede in lei un'artista di rara qualità. Chi la detesta preferisce ignorarla o appellarsi ad altre categorie, come Zeffirelli che decretò nel 2009: «Io credo nel diavolo e ieri sera alla Scala ho visto in scena proprio il diavolo».

⁴² A.C. Smaldone, *Macerata Opera Festival 2019: Macbeth #rossodesiderio secondo Emma Dante*, cit.

⁴³ F. Della Seta, *Shakespeare alle luci di Verdi*, cit., p. 14.

⁴⁴ P. Pavis, *L'analisi degli spettacoli. Teatro, mimo, danza, teatro-danza, cinema*, Lindau, Torino 2004, p. 135.