

## La lingua del corpo. Il teatro di Davide Enia

---

*The language of the body. Davide Enia's theatre*

**Simone Soriani**

Critico teatrale

simone-soriani@libero.it

\* Ringrazio Davide per la disponibilità e la generosità con cui si è offerto alle mie curiosità, nel corso di oltre 15 anni di colloqui ed interviste. Lo ringrazio anche per avermi permesso di visionare la videoregistrazione privata della sua ultima produzione, *L'abisso*.

Artículo recibido el 13/10/2020, aceptado el 22/10/2020 y publicado el 01/11/2020



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

**RIASSUNTO:** Davide Enia è uno degli autori-attori più significativi del cosiddetto “teatro di narrazione”: il presente articolo ne ripercorre la carriera e la produzione, a cominciare dagli esordi nei primi Duemila fino al recente *L’abisso* (2018), derivato da una riduzione del romanzo dello stesso Enia intitolato *Appunti per un naufragio*. Infine, si analizza la “lingua del corpo” che l’autore-attore elabora per le sue affabulazioni monologiche: si tratta di un’espressione ambivalente, dal momento che si riferisce a quell’impasto di dialetto e lingua nazionale di cui Enia si serve sulla scena (ma anche nella pagina a stampa), ma al contempo indica il peculiare “parlare con le mani” dello stesso *performer*, che accompagna l’esposizione orale del testo con una gestualità iperrealistica, iperbolica, fumettistica.

**Parole chiave:** Teatro di narrazione; Dialetto; Drammaturgia d’attore; Monologo; Lampedusa

~

**ABSTRACT:**  *Davide Enia is one of the most significant authors and actors of the so-called “teatro di narrazione” (narrative theatre): this essay traces his career and production, from the beginnings in the early 2000s to the more recent L’abisso (2018), which is an adaptation of one of his own novels entitled Appunti per un naufragio. Finally, the essay also analyses the “language of the body” that the author-actor elaborates for his monological storytelling. The expression is purposefully ambivalent since it refers to both the mix of dialect and Italian which Enia uses on stage (as well as in his written work), and his particular “talking with the hands” – the hyper-realistic, hyperbolic, and cartoonish gestures that accompany his oral presentations.*

**Keywords:** *Narrative theatre; Dialect; Actor’s dramaturgy; Monologue; Lampedusa*

Davide Enia (Palermo, 1974) è uno degli autori ed attori più significativi del cosiddetto “teatro di narrazione”<sup>1</sup>, anche se ormai sarebbe più opportuno parlare di “teatri della narrazione” per dar conto delle varie declinazioni in cui il racconto teatrale si è storicamente manifestato: dai cosiddetti narratori della prima generazione (Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini) a quelli della seconda (Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta), per non dire di tutti quei solisti il cui lavoro si interseca con la prassi dell’attore che narra senza tuttavia esaurirsi in essa (si pensi ad esempio a Daniele Timpano). Si tratta di una modalità scenica che si diffonde tra gli anni ’80 e gli anni ’90 e che si impone nell’ultimo scorcio del XX secolo e nei primi anni del XXI: il narratore non interpreta un personaggio drammatico, ma – restando spesso seduto su una sedia – racconta una storia a un pubblico che non è più un *voyeur* passivo di quanto accade alla ribalta, secondo quanto previsto dalle modalità tradizionali. I narratori, infatti, “non parlano agli spettatori”, ma “agiscono con interlocutori consapevoli” (Vacis, 2017), istituendo un rapporto strettissimo tra la scena e la sala e negando il principio di finzione e di rappresentatività su cui si fonda la drammatica tradizionale. Si potrebbe dire che nel teatro di narrazione il discorso del narratore – che talora può prestare la propria voce ed il proprio corpo alle varie *dramatis personae* coinvolte nella *fabula* – costituisce un equivalente verbale di quella che, nel teatro tradizionale, è la dinamica dei personaggi che agiscono sulla scena e si scambiano le battute drammatiche. In questo, i narratori si differenziano dagli attori solisti o monologanti che, di solito, si presentano come attori che leggono o che recitano un testo imparato a memoria. Il narratore non esegue un copione dato e definito, ma lo elabora sulla scena dal momento che il suo lavoro si fonda sulle dinamiche dell’oralità: “Andare in scena è come andare in bicicletta: guardi il percorso, non le mani e i piedi. E il percorso è quello che accade ogni singola serata” (Enia in Soriani, 2020b).

LA PRIMA PRODUZIONE (2002-2007). Enia si avvicina al teatro in modo del tutto occasionale e fortuito, dopo i venti anni:

Mi piaceva una femmina che frequentava un laboratorio di teatro, accusi ho iniziato a parteciparci pure io. È stata chista la spinta iniziale, che mi ha fatto intrudere in questo strano linguaggio che è il teatro. Poi, il praticarlo come mestiere, è stata una scelta precisa, per quanto consapevole – poco, in verità – possa essere la decisione di svolgere codesto mestiere. E’ comunque, il fare teatrale, una maniera dignitosa per guadagnarsi da vivere (Enia in Soriani, 2009a, p. 216).

Negli anni seguenti, frequenta alcuni laboratori con Danio Manfredini, Laura Curino e Tapa Sudana. Poi studia il teatro di Fo, Paolini e Baliani:

Quanto ai maestri [...] posso dire che per me Dario Fo lo è stato. Con *Mistero buffo* Fo ha mostrato come si possa realizzare da soli uno spettacolo teatrale. Allo stesso modo sono state importanti la visione del *Racconto del Vajont* di Marco Paolini, perché mi ha fatto capire che a teatro è possibile affrontare qualsiasi tema e di *Kohlhaas* di Marco Baliani che mi ha fatto vedere come sia possibile fare grande teatro restando seduti su una sedia (Enia in Soriani, 2009a, p. 217).

<sup>1</sup> Per un inquadramento generale sul teatro di narrazione, cfr. Soriani (2009a).

Dopo quasi un lustro di apprendistato drammaturgico ed attoriale iniziato nel 1998, a cui risalgono – tra gli altri – *Malangelità* (2001) e le opere *Il filo di Penelope* ed *Una stanza con nessuno dentro* (2002), scritte per la compagnia palermitana Sud Costa Occidentale di Emma Dante (“sono legato ad Emma da grande affetto e stima”; Enia in Soriani, 2009b, p. 21), l’autore-attore palermitano ottiene il consenso della critica e il successo del pubblico con *Italia Brasile 3 a 2* (2002). Si tratta di un monologo di affabulazione che si ricollega alla tradizione siciliana del “cunto”, narrazione popolare ormai esauritasi nella sua forma popolare ed itinerante ma che, da Mimmo Cuticchio in poi, è entrata prepotentemente nella pratica del teatro novecentesco. Il cuntista della trazione racconta in terza persona le vicende dei paladini e dei cavalieri del ciclo bretone e carolingio, talora demandando la parola ai vari personaggi coinvolti nella *fabula*, i quali possono essere riprodotti per mezzo di pupazzi e burattini (i “pupi”). Come nelle *performance* dei cuntisti, nei momenti più tesi e concitati della vicenda, l’affabulazione di Enia cede il passo al cunto: l’attore alza il volume della voce, aumenta il ritmo del discorso e del respiro, scandisce la sillabazione delle parole e ne modifica l’accentazione, al punto che il “vortice di suono crea quasi un mantra” (Enia in Nappi, 2016<sup>2</sup>, p. 126) che sembra valorizzare la dimensione fonico-musicale delle parole stesse, piuttosto che il loro contenuto semantico. D’altra parte, gli elementi formali del cunto sono utilizzati da Enia per trattare questioni legate al tempo presente:

Io sono filologicamente scorrettissimo. La mia è una declinazione personale del cunto che non vuole avere nessuna pretesa d’imporsi. Si tratta di una possibilità espressiva che appartiene alla dimensione geografica e narrativa nella quale sono nato ed alla dimensione ritmica del mio dialetto. Secondo me il cunto era giusto per “cuntare” una partita come in *Italia Brasile 3 a 2*: in una partita di calcio c’è veramente la stessa tensione, la stessa carica di agonismo, crudeltà, violenza, lo stesso *pathos* che c’è in uno scontro di paladini (Enia in Soriani, 2009a, pp. 222-223).

In *Italia Brasile* Enia racconta l’inattesa vittoria della Nazionale di calcio italiana contro la compagine brasiliana, durante i Campionati del mondo del 1982: la scelta di raccontare una partita di pallone dipende dalla volontà dell’autore-attore di realizzare “uno spettacolo che fosse popolare, comprensibile a un livello molto ampio” (Enia in Francabandera, 2012, p. 37), per cui Enia si serve del calcio per costruire un immaginario in qualche modo condiviso e comune. L’evento sportivo si intreccia con le reazioni e le dinamiche relazionali di una famiglia – quella dello stesso Enia – che sta assistendo alla trasmissione televisiva della partita. Come anche nei successivi monologhi, l’autore-attore si moltiplica in tutti i personaggi della vicenda, alternando sequenze diegetiche a scene dialogate in cui a parlare sono gli attanti della *fabula*: la turnazione dialogica non è tanto segnalata da *verba dicendi*, quanto semmai da modificazioni che si producono a livello performativo. Enia, infatti, connota le varie *dramatis personae* per mezzo di micro-indizi linguistici, posturali/fisionomici, vocali (sia nel senso di variazioni tonali sia nel senso di accelerazioni o decelerazioni del ritmo dell’eloquio). Insomma, Enia non si immedesima nei personaggi, ma anzi mantiene con essi un rapporto di alterità, al punto che le varie *dramatis personae* sono ridotte a *silhouette* bidimensionali: la scelta di far parlare i personaggi evocati nel dialetto siciliano, che semmai appartiene al narratore, concorre alla mancata individualizzazione psicologico-caratteriale degli

<sup>2</sup> Qui e altrove cito nella traduzione in italiano che Paolino Nappi mi ha gentilmente concesso.

stessi. Si pensi, ad esempio, a Paolo Rossi che si rivolge a Dino Zoff per incitarlo a compiere l'ultima e decisiva parata della partita: "Io di gòlle nni fici tri, tempo di farne un quarto un cci nn'è... chi 'ffà?... ti jècchi e pari 'stu palluni o hàve 'a continuare a tampasiartela, curò?" (Enia, 2005, p. 52).

L'affabulazione, quindi, è intrisa di un certo autobiografismo che caratterizzerà anche le successive creazioni dell'autore-attore, perché – dice Enia – “se devo rivolgermi ad un Tu in carne ed ossa che gentilmente mi ascolta [...], è giusto che mi metta a nudo anche io e che metta in gioco quelli che sono i miei sentimenti, eventualmente svelando alcuni luoghi oscuri della mia stessa vita” (Enia in Soriani, 2009a, p. 226). La *pièce* è impostata su toni per lo più ilari e giocosi, ma non mancano passaggi luttuosi, come nel caso del racconto della squadra di calcio dello Start di Kiev trucidata dagli occupanti nazisti durante la Seconda guerra mondiale: del resto, la gran parte della produzione di Enia fonde il riso con il tragico (per quanto la comicità tenderà ad affievolirsi e stemperarsi via via nelle creazioni successive) perché l'autore-attore concepisce le proprie partiture drammaturgiche come “una sinfonia in cui alcuni momenti di tensione drammatica devono alternarsi a momenti comici: l'alleggerimento comico, infatti, permette di potenziare la dimensione tragica del racconto, e viceversa” (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Dalla tradizione del cunto, Enia eredita “non solo la tecnica vocale, ma anche la capacità di trarre dalla memoria personale un racconto elevato a valore universale” (Tomasello *et alii*, 2016, p. 50). Del resto, Enia tratta e presenta i calciatori come eroi di un'epica quotidiana e domestica, al punto di caratterizzarli – proprio come i paladini della tradizione cavalleresca – per mezzo di epiteti che, di ciascuno di essi, indicano pregi e difetti e che si ripetono nel corso dell'affabulazione secondo il tipico stile formulaico della narrazione popolare: il “generoso” Ciccio Graziani, il “bellissimo” Antonio Cabrini, il “giocatore cchiù basso del mondo” Bruno Conti, “un giocatore magro magro magro nùmmero 20 nna schiena ca si chiama Paolorrossi nato a Prato”, ecc. Ha detto Enia:

Io sono figlio delle partite di calcio che ho giocato e che ho visto, non dei racconti dei paladini. Non posso inventarmi un immaginario che non ho mai avuto. Io dichiaro di essere filologicamente scorretto perché credo che lo studio sui materiali preesistenti e della tradizione non debba per forza essere travasato integralmente nel lavoro che si sta facendo, anzi meglio “travisarlo” per renderlo proprio. Io non faccio né un documentario né un'operazione di filologia (Enia in Soriani, 2009a, p. 223).

Con *Italia Brasile* Enia inaugura una modalità produttiva che caratterizzerà gran parte del suo lavoro anche successivo e che lo colloca nell'alveo della tradizione tutta italiana dell'autore-attore, da Petrolini a De Filippo fino a Dario Fo (cfr. Soriani, 2020a, pp. 7-16). Le drammaturgie di Enia, infatti, si basano su una struttura in costante metamorfosi: non si fondano su una elaborazione “preventiva”, per cui l'autore definisce aprioristicamente una partitura testuale definita ed immutabile, ma scaturiscono da una dinamica “consuntiva” dal momento che si definiscono attraverso un processo di formalizzazione progressiva che accoglie le sollecitazioni della scena durante le prove e (eventualmente) le reazioni del pubblico durante la *tournee*<sup>3</sup>. Insomma, se il copione non si offre più come modello da rispettare, si indebolisce l'aspetto di “permanenza”, proprio della scrittura, a favore di quella dimensione effimera e variabile che, al contrario, caratterizza la comunicazione

<sup>3</sup> Sulla nozione di drammaturgia “preventiva” e “consuntiva”, cfr. Ferrone (1988, pp. 37-44).

orale, al punto che il testo edito risulta solo una variante tra le centinaia di repliche messe in scena sulle assi del palcoscenico. Ha detto Enia:

La modifica del testo dopo la prova del palcoscenico è un elemento costante del mio modo di lavorare: [...] con *Italia-Brasile* sono giunto alla versione più o meno definitiva solo dopo un centinaio di repliche. [...] Ho il bisogno di verificare sulla scena le mie partiture, ho la necessità di rivedere i copioni dopo la rappresentazione (Enia in Soriani, 2009a, pp. 227-228).

Nel 2004 Enia porta in scena *maggio '43*, dopo averlo presentato l'anno precedente in forma di studio con il titolo *Schegge*. L'autore-attore presta il proprio corpo e la propria voce al dodicenne Gioacchino che, in visita alla tomba del fratello morto, racconta in prima persona dei fatti legati alla Seconda guerra mondiale, legando gli eventi pubblici alle vicende tragicomiche della sua famiglia, sfollata a Terrasini (un paesino del palermitano dove la famiglia dello stesso Enia si era trasferita durante la guerra): il trasloco da Palermo, la milizia fascista, il mercato nero, i giochi di carte, i bombardamenti angloamericani, ecc. Così il racconto si articola secondo i canoni del "monodramma di narrazione", per cui l'affabulazione non si rivolge direttamente agli spettatori, ma si contiene "in personaggi e schemi drammatici che stendono fra il narratore e il pubblico il velo di un mondo diegetico distinto dalla realtà della comunicazione in atto" (Guccini, 2005, pp. 60-61), cioè attraverso l'introduzione di un narratario interno cui si finge sia indirizzato l'intero enunciato scenico.

La prospettiva attraverso cui è vissuta e restituita l'esperienza della guerra – quella del bambino, narratore autodiegetico, che non giudica i fatti ma si limita a registrarli – finisce per straniare le vicende belliche e, per contrasto, per aumentare la drammaticità di una devastazione che ha prodotto circa 1500 morti: per Gioacchino, infatti, il bombardamento è uno spettacolo meraviglioso e straordinario perché "è bèddu 'u fumo, [...] fa delle figure troppo strane" (Enia, 2005, p. 92). Il dramma di Gioacchino, quindi, non consiste nella tragedia della guerra ma piuttosto "nel trapasso d'età, nella progressiva presa di coscienza, nella perdita dell'innocenza" (Enia, 2003, p. 220): insomma, nella necessità di dover diventare adulto e superare la soglia dell'infanzia che – come spesso nel teatro di Enia – si configura come età della spensieratezza e dell'inconsapevolezza del dolore.

In *maggio '43* gli eventi pubblici – insomma la Storia con la S maiuscola, come si suol dire – sono riletti "dal basso": non secondo il punto di vista dei protagonisti e degli eroi, ma secondo la prospettiva di un'umanità dolente eppure vitalistica che si è trovata – suo malgrado – coinvolta nella tragedia bellica. Così, ad esempio, l'immagine di un palazzo bombardato diviene il simbolo di una "Storia" pubblica che entra violentemente nelle "storie" private di tutte le anonime vittime della guerra: "Un ci sono cchiù case... tutte quante jiccàte 'ntierra... tutte... tranne pochissime case... in piedi per metà... ca si ci vede dintra... ddà c'è un armadio aperto... si vede un vestito giallo di femmina" (Enia, 2005, p. 93).

Per restituire una prospettiva bassa e subalterna, la narrazione di Enia procede per mezzo di un processo sineddochico attraverso la raffigurazione del "particolare", soprattutto delle necessità quotidiane come nel caso del cibo: la pesca delle anguille con l'erba detta "cacamarrùni", il "pane nivuru", "u limiùna", ecc. L'affabulazione di Enia, quindi, ritrae e presenta il mondo evocato attraverso tecniche narrative desunte dalla cinematografia: la *zoomata* che concentra l'attenzione dello spettatore su particolari apparentemente insignificanti, ma capaci di condensare sensi e sovrasensi più profondi se non addirittura universali; il *ralenti* che amplia ed estende

il tempo del racconto rispetto al tempo della storia; il piano sequenza; la ripresa in soggettiva, ecc. Ha detto Enia:

Molti tagli dei miei racconti sono cinematografici, e sono pensati come una sequenza filmica. Ad esempio tutta la scena dello stupro in *maggio '43* l'ho pensata e la racconto "in soggettiva", come se gli occhi di Gioacchino – il protagonista e narratore – fossero una macchina da presa che vaga e riprende vari dettagli. Il particolare che viene visto, e quindi nominato nell'architettura della sequenza in questione, permette allo spettatore di ricostruirsi in mente il contesto della situazione e quindi di partecipare attivamente al racconto (Enia in Soriani, 2009a, p. 223).

La partecipazione attiva richiesta da Enia allo spettatore deriva dal costante tentativo dell'autore-attore di stimolare nel pubblico una "doppia visione", in cui la coscienza della *fabula* che il *performer* espone alla ribalta coesiste e convive con le immagini ed i ricordi della vita personale dello spettatore stesso: "*maggio '43* racconta il bombardamento di Palermo, ma al tempo stesso puoi riconoscerci la tua città, se hai vissuto in un luogo che ha conosciuto i bombardamenti" (Enia in Soriani, 2009b, p. 21).

Per ricostruire la micro-storia dei protagonisti di *maggio '43*, Enia ha condotto una ricerca di matrice antropologica (secondo una modalità produttiva affine a quella messa in atto per *L'abisso*, come vedremo), intervistando i sopravvissuti al bombardamento e raccogliendo le memorie degli anziani della sua famiglia: del resto, i protagonisti della vicenda hanno proprio i nomi dei familiari di Enia. L'autore-attore racconta di aver "iniziato ad intervistare persone che quei giorni del *maggio '43* subirono" (Enia, 2003, p. 219) e di aver, in seguito, intrecciato e rielaborato le testimonianze raccolte, montandole infine in una narrazione organica collocata sullo sfondo di tempi "cupi", "violenti", "malati e pure bugiardi" che "assomigliano ad oggi" (Enia, 2003, p. 218). Ecco allora che gli eventi bellici relativi alla Seconda guerra mondiale divengono metafora di ogni conflitto attuale: "È talmente presente la dimensione bellica nella nostra quotidianità! [...] È realmente la grande sorella dell'esistenza e da sempre accompagna l'umanità" (Enia in Soriani, 2009a, p. 221)

Nel 2004, l'autore-attore scrive *Scanna*: non si tratta di un'affabulazione monologica, ma di una partitura per nove attori, di cui Enia cura la regia senza figurare in scena in veste di interprete. Lo spettacolo nasce per una ragione di convenienza economica:

Ho scritto il testo di *Scanna* per vincere i soldi del Premio Riccione per il Teatro e ho pensato che fosse più facile vincere, piuttosto che con un monologo, con una dimensione drammaturgica corale, a più attori. Avevo ragione a quanto pare: ho vinto i soldi del premio (Enia in Soriani, 2009a, pp. 223-224).

La *pièce* mette in scena una famiglia costretta in un rifugio, durante un coprifuoco: la vicenda è ambientata in un periodo di guerra, senza tuttavia una dimensione temporale precisa. I personaggi coinvolti nella *fabula* aspettano che ritorni il padre che sta preparando un attentato e, nell'attesa, litigano fino all'assassinio finale del secondo figlio: del resto, nel dialetto palermitano il termine "scannatura" definisce "il funesto esito di una situazione conflittuale sfociata in disfatta totale" (Enia, 2005, p. 102).

Dopo aver scritto, diretto e interpretato per la TV il monologo *L'asso dell'aviazione*, andato in onda il 10 settembre 2004 all'interno della trasmissione

*Report*, Enia realizza il racconto radiofonico *Rembò*, trasmesso in 15 puntate tra il dicembre 2005 ed il gennaio 2006 e pubblicato a stampa nel successivo mese di maggio. Si tratta di un'inchiesta pseudo-giornalistica sul fantomatico e prodigioso calciatore Rembò, la cui biografia è modulata su quella del poeta francese Arthur Rimbaud (alcuni versi del quale sono inseriti nell'affabulazione). Nell'aprile del 2007, sempre alla radio, va in onda *Diciassette anni. Una sentimentale biografia metropolitana*. L'esperienza radiofonica induce Enia a confrontarsi con una modalità comunicativa differente rispetto al *medium* teatrale e, pertanto, a sviluppare strategie espressive nuove ed originali:

Quel gioco reiterativo che è necessario nel teatro, la ripetizione di formule ed epiteti come nell'epica, non funziona [...]. Quindi sei obbligato ad una necessaria economia di parole, cercando di raggiungere una concisione che sia essenziale ed al tempo stesso suggestiva (Enia in Soriani, 2009a, p. 224).

Nel 2007, Enia scrive ed interpreta *I capitoli dell'infanzia* (*Antonuccio si masturba* e *Piccoli gesti inutili che salvano la vita*). Si tratta di una sorta di romanzo di formazione collettiva, ambientato in una Palermo che diviene l'emblema del declino di un intero Paese (l'Italia) e di una intera civiltà (quella occidentale): "Per me Palermo è un luogo dell'anima e i suoi quartieri le periferie della condizione dell'essere umano" (Enia in Soriani, 2009b, p. 18). Il primo dei *Capitoli* celebra l'infanzia in quanto età dell'innocenza e della speranza: il tredicenne Antonuccio compie un percorso alla ricerca di "qualcosa di simile alla felicità" (Enia, 2009, p. 65), come nel momento in cui bacia l'amata Labbra Dorate. Il secondo capitolo, invece, riconosce nella sofferenza la condizione comune agli esseri umani: attraverso la morte di un compagno minatore, il quattordicenne Carmelo, amico di Antonuccio, scopre le ingiustizie di una realtà sociale dominata da "padroni" la cui voce è "sempre piena di arroganza e sporca di vergogna" (Enia, 2009, p. 99).

*I Capitoli* si presentano come un montaggio di canti, micro-azioni drammatiche e racconto, in cui – rispetto a *Italia Brasile* e *maggio '43* – Enia si serve maggiormente delle risorse scenico-performative, come nella sequenza della pioggia che lava dalla pelle di Bastiano la fatica e la sporcizia della miniera: del resto, soprattutto in *Piccoli gesti*, l'affabulazione si minimizza al punto che è "la linea delle azioni a portare avanti la narrazione" (Violante, 2010, p. 17). Così la comunicazione con lo spettatore si incentra sulla compenetrazione tra le dinamiche dell'evocazione dell'immagine, attraverso il racconto, e l'aspetto visivo-sensoriale (la mimica, le luci, le musiche): "Il passo in avanti rispetto alla precedente produzione è stato proprio quello di raccontare con altri mezzi che appartengono al teatro da sempre" (Enia in Soriani, 2009b, p. 20). Lo scarto rispetto alle creazioni precedenti dipende anche dall'*iter* compositivo dei *Capitoli* che Enia ha costruito direttamente sulla scena:

La differenza rispetto a *Italia - Brasile 3 a 2* o *maggio '43* dipende dal fatto che i *Capitoli* sono nati direttamente sul palco con i due musicisti [...]. Per la prima volta in vita mia ho potuto lavorare per un mese all'allestimento dello spettacolo dentro un teatro, il Piccolo Eliseo a Roma [...]. Stando sul palco a provare ho iniziato ad apprendere le possibilità tecniche di cui il teatro dispone: i tagli di luce, l'amplificazione degli strumenti musicali... un mondo nuovo (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Anche la lingua di Enia, talora, sembra svincolarsi da una finalità referenziale e si produce una sorta di dissoluzione del nesso fonetica/semantica, per cui le parole

diventano una *phonè* capace di comunicare attraverso il significante, perché “la parola svuotata del suo significato letterale è molto più potente: il suono precede da sempre il significato e svela immediatamente il sentimento di ciò che si sta raccontando” (Enia in Soriani, 2009a, p. 217). Così la partitura vocale dell’autore-attore si amalgama e combina con le musiche eseguite dal vivo da Giulio Barocchieri alla chitarra e Rosario Punzo alle percussioni (che lo avevano accompagnato anche nelle *pièce* precedenti), come nel caso esemplare della ricetta della “caponata” in cui Enia si esibisce in una sorta di *grammelot* alla Dario Fo:

Concepisco l’architettura di una drammaturgia come una sinfonia [...]. Questa concezione si riflette anche nel lavoro sulle musiche: a volte usiamo partiture di contrasto rispetto a situazioni agghiaccianti; in altre sequenze invece, come nel passo della caponata, manteniamo un rapporto “uno a uno” tra il racconto e l’atmosfera suscitata dalla musica. Ogni singola sillaba è portatrice di suono e di ritmo: ho iniziato ad avere consapevolezza di questo lavorando su me stesso, sulla mia voce, sulla mia *performance* attoriale, ma anche su ogni singola nota che eseguono i musicisti che mi accompagnano in scena. Per andare avanti nel lavoro dovevamo intervenire sulla dimensione melodica-armonico-ritmica del narrare (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Nei *Capitoli* Enia inserisce elementi della tradizione popolare e folclorica che concorrono a delineare un affresco corale non già ispirato ai canoni della verisimiglianza e del naturalismo, ma piuttosto contribuiscono a creare una visione mitico-fiabesca, come nel caso della favola dell’uccello grifone o dell’apologo del Re del Mare: si racconta che, in un leggendario passato, il Re del Mare stesse facendo l’amore con la Sirena, quando l’amplesso fu interrotto dal Pesce Squalo e, allora, il seme del Re si sparse nelle acque e, con esso, il dolore. L’apologo chiude il primo – e più spensierato – capitolo e introduce il tema della sofferenza che pervade il secondo: “*Piccoli gesti* è uno spettacolo che [...] costituisce l’antitesi del primo dei *Capitoli*, che è tanto invaso di luce, quanto questo è invece costruito sulla privazione della luce” (Enia in Soriani, 2009b, p. 17). Per di più, le credenze e le superstizioni popolari penetrano all’interno del punto di vista del narratore, attraverso un meccanismo di “regressione” alla Verga: il riferimento al romanziere siciliano è peraltro legittimato, in *Piccoli gesti*, dalla vicenda luttuosa di Bastiano che “è cattivo... ha i capelli rossi, infatti” (Enia, 2009, p. 100) e che muore in miniera proprio come il protagonista eponimo di *Rosso Malpelo*. Tuttavia Enia nega una filiazione diretta da Verga, ma piuttosto riconosce un elemento poetico comune agli autori siciliani:

Probabilmente le mie letture, non tanto quelle scolastiche quanto quelle legate a interessi e passioni personali, mi hanno fatto metabolizzare la vicenda verghiana. Tuttavia, secondo me, il passaggio è inverso: cioè, noi siciliani ci attacchiamo a immagini che hanno una capacità di significazione simbolica che trascende la Sicilia [...]. Non penso che dipenda dal tema trattato in sé, ma che sia qualcosa di legato all’isola che abitiamo ed alla sua geografia, così immediata nell’aprirsi al gioco dell’immaginazione; inoltre la realtà stessa è creata dal linguaggio ed il nostro linguaggio ha una forza simbolica così prepotente e penetrante che a volte nello scorrere del tempo si cristallizza in quell’ibrido ma denotativo senso comune meglio noto come “tradizione” (Enia in Soriani, 2009b, p. 17).

*L’ABISSO* (2018). Dopo aver scritto il testo teatrale *Il cuoco* (2009) ed aver realizzato lo spettacolo di affabulazione con musica *Canti e cunti* (2009), in cui i canti tradizionali siciliani – e non solo – si alternano a brani e sequenze estrapolati dalle

sue precedenti produzioni, Enia lascia le scene per un decennio. Alla base della scelta dell'autore-attore c'è una certa insofferenza nei confronti di un sistema produttivo e distributivo clientelare e anti-meritocratico come quello italiano: "Ero arrivato a un livello di saturazione della mia capacità di sopportazione nei confronti di un sistema (quello teatrale) che era, ed è, malato se non proprio morto" (Enia in Soriani, 2020b).

Negli anni successivi, Enia si dedica alla realizzazione di opere narrative: nel 2010 scrive il racconto *Mio padre non ha mai avuto un cane* e nel 2012 il suo primo romanzo, *Così in terra*; nel 2014 pubblica il racconto lungo *Uomini e pecore* e, nel 2017, il romanzo *Appunti per un naufragio* sulla tragedia degli sbarchi dei migranti nell'isola di Lampedusa. Ha detto Enia:

Ho sempre praticato la scrittura: la mia è stata un'evoluzione, un passaggio dalla parola per il teatro a una parola che rimane bloccata sulla pagina. Mi interessava comprendere la mutazione linguistica che occorre in questo passaggio, ma la forma romanzesca è qualcosa che mi è sempre appartenuta. Riconosco a Franco Quadri di averlo intuito per primo, quando scrisse che già con *maggio '43* avevo rivelato la mia natura di romanziera (Enia in Soriani, 2020b).

Il 2017 segna il ritorno di Enia al teatro: dirige *L'oca del Cairo*, opera incompleta di Mozart, in scena al Teatro Massimo di Palermo e, in settembre, presenta al Teatro Argentina di Roma un primo studio, dal titolo *Scene dalla frontiera*, dello spettacolo *L'abisso* che debutterà l'anno successivo al Teatro India di Roma e che nasce come riduzione teatrale di *Appunti per un naufragio*. La decisione di tornare in scena dipende da motivazioni personali:

È una ragione fortemente egoistica quella che mi ha spinto al ritorno al teatro: il processo di distanziamento tra me e i fatti di Lampedusa non si era esaurito con la stesura del romanzo. Ho avuto bisogno del linguaggio teatrale – un linguaggio che transita per il corpo, in cui il verbo si fa carne – per riuscire ad amplificare questo distanziamento e renderlo definitivamente possibile (Enia in Soriani, 2020b).

Il passaggio dal romanzo al teatro si è presentato come un'opera di riscrittura scenica integrale: "Ho abbandonato il libro, ho chiamato Giulio Barocchieri [che accompagna Enia con la chitarra], abbiamo iniziato le prove e ho ricominciato a nominare tutto da capo, tanto che la drammaturgia è emersa proprio durante questo lavoro condotto sulla scena" (Enia in Soriani, 2020b).

L'abisso del titolo è ambivalente: da una parte indica il Mar Mediterraneo in cui quotidianamente sprofondano i migranti in cerca di fortuna in Occidente; dall'altra è la voragine esistenziale che l'autore-attore sta vivendo a causa della malattia dello zio, malato di cancro (nell'orditura del *plot* del romanzo si incastonano anche i ricordi di infanzia di Davide legati allo zio e, più in generale, alla propria famiglia: si tratta di sequenze narrative che non sono poi confluite nella versione scenica). Di conseguenza, l'affabulazione non segue una scansione lineare ed evolucionistica che tende ad uno scioglimento finale, se non nell'epilogo quando Enia, tornato in scena dopo gli applausi del pubblico, racconta della morte dello zio e sembra individuare nella *pietas* e nella solidarietà l'unico approdo possibile alle sventure pubbliche e private. Insomma, la *fabula* si sgretola in un intreccio episodico in cui il tempo si dispiega in modo sussultorio e circolare, con un continuo andirivieni tra presente e passato.

La *pièce*, come già il romanzo, oscilla tra la forma della ricerca etnoantropologica e quella dell'autobiografia: del resto il romanzo nasce proprio da

una serie di viaggi che Enia ha compiuto a Lampedusa per conoscere e indagare le vicende connesse alle traversate ed agli arrivi dei migranti sulle coste dell'isola siciliana. L'autore-attore assiste per la prima volta ad uno sbarco in compagnia del padre ed è proprio il padre a innescare il parallelismo con la vicenda della malattia dello zio Beppe:

Quello che si dovrebbe fare è cercare qualche situazione analoga alla situazione di disperazione delle persone che sbarcano, provando ad avvicinarsi così alla comprensione di ciò che accade [...]. Per esempio, penso a ciò che ora sta vivendo lo zio Beppe [...]. Parlo di quelle situazioni in cui uno griderebbe: “Ma che debbo fare?” e non ottiene risposta (Enia, 2017, p. 57).

Il passo è leggermente diverso (e più esplicito) nello spettacolo:

Non ho le parole per esprimere lo spaesamento che ho letto nei loro occhi e che ho provato io nel vederli. È stato come quando ho saputo che allo zio Beppe, mio fratello, è tornato un cancro dopo che ne aveva sconfitto uno. Una di quelle situazioni in cui viene da gridare: “Ma che cosa posso fare?”. E non ottengo risposta (Enia, 2021, p. 27<sup>4</sup>).

Ecco allora che il viaggio a Lampedusa si connota anche come percorso di ricongiungimento con la figura paterna e come riflessione critica nei confronti di una cultura paternalistica, come quella siciliana, fondata sul silenzio e sulla rarefazione della comunicazione (anche tra padri e figli): “Mio padre è muto. Ma muto di una mutezza che in una settimana dice: «Ou», «Sì», «No», «Fame», «Forza Palermo». E, se il Palermo perde, «Minchia ru' schifo». E il settimo giorno si riposa per tutte le parole che ha detto la settimana precedente” (Enia, 2021, p. 21). Si tratta di una cultura secondo cui “tacere è sintomo di virilità” e “parlare è un'attività da fimmina”: da questo punto di vista, il silenzio diviene “soglia di quella rocca quasi inscalfibile che è l'omertà” (Enia, 2017, p. 43). Insomma, il riferimento autobiografico salda il narrato al narrante, inverando l'esperienza pubblica e collettiva dell'evento storico e sottraendola ad un approccio – come quello massmediologico – puramente documentaristico: così, mettendo in gioco la propria personale sofferenza, Enia sposta il punto di vista dall'evento in sé ai protagonisti che tale evento vivono. Questo stesso meccanismo di avvicinamento empatico al dolore dei migranti si realizza, di conseguenza, anche nello spettatore (o nel lettore del romanzo) che più facilmente può riconoscersi negli eventi narrati e riconoscere in essi una tragedia che lo riguarda direttamente.

Agli occhi dell'autore-attore, Lampedusa si presenta come l'avamposto di una realtà geografica e culturale – la Sicilia – in cui Enia si riconosce e che sente appartenergli:

Avevo sentito per la prima volta il nome di Lampedusa da picciriddo. [...] Noi eravamo la Sicilia, e Lampedusa [...] ne era un frammento, un satellite lontano che gravita nell'orbita della casa madre [...]: a Lampedusa parlavano la nostra stessa lingua, mangiavano i nostri cibi, usavano le nostre stesse male parole (Enia, 2017, p. 83).

<sup>4</sup> Qui e altrove, cito *L'abisso* dalle bozze di stampa: ringrazio l'editore Sellerio e l'editor Marcella Marini per avermi gentilmente permesso di visionare il testo del monologo in corso di stampa proprio presso Sellerio.

In scena – e sulla pagina, nel romanzo – Enia intreccia il resoconto di ciò che ha personalmente visto ed esperito durante i vari soggiorni a Lampedusa con le testimonianze che ha raccolto da coloro che sono impegnati nella quotidiana tragedia delle traversate e degli sbarchi dei migranti: sommozzatori; personale medico; operatori umanitari; residenti di Lampedusa, come gli amici Paola e Melo presso il cui Bed and Breakfast Enia soggiorna quando si reca sull’isola, i pescatori, il custode del camposanto, ecc. Per il reperimento di informazioni l’autore-attore ha anche intervistato ufficiali della Guardia Costiera, visionando persino i filmati realizzati durante le attività di soccorso: ai video si fa riferimento nello spettacolo e non nel romanzo. Ha detto l’autore-attore:

Abbiamo costruito lo spettacolo cercando di rispettare le parole e le esperienze che mi sono state consegnate dai testimoni con cui ho parlato e di cui riporto le parole, i silenzi, le intonazioni ed i gesti. Sul palco, cerco di reimmettermi nello stato emotivo di chi sta nominando per la prima volta i fatti. Al contempo riporto sulla scena le mie reazioni ai loro resoconti. Insomma, ho fatto il lavoro del sarto, ma è quello che doveva accadere ad Atene quando andavano in scena le tragedie: la verità è indicibile e ha bisogno della mediazione artistica per essere nominata (Enia in Soriani, 2020b).

Così il *performer* alterna sequenze diegetiche, restituite con una vocalità neutra e una postura non connotata, a passi in cui delega la parola ai vari testimoni intervistati e conosciuti, senza mai ricorrere all’imitazione naturalistica del personaggio: è questo, ad esempio, il caso del sommozzatore che in un istante deve decidere se salvare le vite di tre uomini vicini all’imbarcazione di soccorso oppure le vite di una madre giovanissima con il figlio neonato, poco più lontani, e che risolve di tirare a bordo i tre uomini perché “tre vite sono una vita in più rispetto a due” (Enia, 2017, p. 16). A livello performativo, il personaggio è restituito per mezzo di una variazione posturale, con l’attore che – immobile sulla sedia – fissa lo sguardo in direzione della platea, incrocia le braccia sul petto e parla con una vocalità monotonale, bassa ed ipo-espressiva. Oppure, per ricostruire sulla scena la testimonianza dell’anatomopatologa a proposito della tragedia del 3 ottobre 2013, durante la quale oltre trecento migranti persero la vita, l’attore aumenta il ritmo dell’eloquio, la gesticolazione si fa più concitata, il tono vocale è impostato su un registro alto, quasi nasale.

Enia, invece, ha condotto e riferito poche interviste ai migranti: innanzitutto per evitare la mediazione di una lingua straniera (inglese, francese, ecc.) che avrebbe imposto una sorta di traduzione del pensiero in un idioma diverso dalla madrelingua, rendendo le testimonianze meno spontanee e dirette. In secondo luogo, Enia è convinto che non potranno che essere i migranti stessi a raccontare, un giorno, l’epopea dei loro viaggi:

Le nostre parole non riescono a cogliere appieno le loro verità. [...] La storia della migrazione saranno loro stessi a raccontarla. [...] Saranno loro a usare le parole esatte per descrivere cosa significa approdare sulla terraferma, dopo essere scappati dalla guerra e dalla miseria, inseguendo una vita migliore (Enia, 2017, pp. 145-146).

Nell’affabulazione, i due filoni narrativi – la tragedia collettiva e il dolore individuale – si intrecciano e sovrappongono di continuo, intermezzati da canti popolari e dalle musiche eseguite da Giulio Barocchieri che paiono evocare ritmi e litanie della tradizione folclorica siciliana. Alla fine dello spettacolo Enia si cimenta in un trascinate cunto “in cui l’attore riesce a trasferire l’elemento epico dallo

scontro tra i paladini a un nuovo campo di battaglia, il mare aperto” (Scattina, 2019, p. 81), dove gli eroi sono i *rescue swimmer* che lottano e combattono contro il vento e le onde per salvare le vite dei naufraghi. Del resto, il cunto – dichiara lo stesso Enia – è l’espedito formale che permette di restituire sulla scena la “battaglia con il caos, con la confusione, con il momento di guerra che rappresenta il soccorso in mare”: è un cunto che si trasforma in una partitura ritmica e musicale, cadenzata dalle schitarrate elettriche di Barocchieri perché “la chitarra elettrica è in grado di restituire il suono della frontiera, che è un suono sporco, confuso, un suono metallico e disperato” (Enia in Soriani, 2020b). Peraltro, all’interno di uno spettacolo come *L’abisso*, meno legato all’elaborazione estemporanea rispetto ai precedenti lavori (se non altro per non alterare le parole consegnate a Enia dai testimoni intervistati), il momento del cuntu è proprio il momento dell’improvvisazione: “Quando c’è il cunto, c’è sempre improvvisazione perché non posso sapere con quanto fiato arrivi a quel passaggio dello spettacolo, come sia la sala, come sia la mia voce, come stia il mio corpo” (Enia in Soriani, 2020b).

**DIALETTO E GESTUALITÀ.** Nella scrittura delle sue opere – drammaturgiche, radiofoniche o romanzesche – Enia non si serve della lingua della tradizione letteraria né dell’italiano della comunicazione massmediologica: la sua è una “lingua del corpo” (Puppa, 2007, p. 11) che sembra recare le tracce della sua identità personale e della sua provenienza biografica. Dal proprio luogo d’origine l’autore-attore trae ispirazione per elaborare una *koinè* linguistica del tutto individuale: i testi di Enia, infatti, non sono redatti in un dialetto filologicamente e naturalisticamente riprodotto, né la lingua che l’autore-attore utilizza imita la parlata di strada. Piuttosto, si potrebbe dire che l’idioma natio è reinventato e ricreato in modo soggettivo, al punto di presentarsi come una lingua di scena artificiale ed altamente formalizzata. Ha detto Enia:

Nei miei spettacoli uso il dialetto [...]. E poi lo “sporco” con l’italiano, il che mi permette una circuitazione fuori da Palermo [...]. Insomma, pur senza alcun tipo di riflessione a priori, mi sono dovuto creare una lingua personale che, a furia di lavorarci, ha dimostrato una sua precisa identità (Enia in Soriani, 2009a, pp. 221-222).

Insomma, quello di Enia è un “idioletto” in cui elementi dialettali (singoli lemmi, espressioni, costruzioni sintattiche, ecc.) si alternano e fondono con la lingua nazionale. Si prenda, ad esempio, il passo di *Italia Brasile* in cui il narratore presenta i membri della sua famiglia che stanno assistendo alla partita (ho indicato in corsivo i termini e le espressioni dialettali): “*Assettata ‘u lato a iddu*: mia madre che si chiama Zina, e *ntierra* con le gambe incrociate: *me frate* che si chiama Giuseppe che *hàve* 6 anni. Mia madre che si chiama Zina continua ad accarezzare *‘a tiesta* a mio fratello Giuseppe il quale di tanto in tanto sbotta: «*mamà*: basta *mamà*»” (Enia, 2005, p. 21).

L’italiano garantisce all’autore-attore una maggiore comprensibilità al di fuori del contesto geografico siciliano e, pertanto, gli permette di esibirsi davanti al più vasto pubblico nazionale. Il dialetto, invece, si offre come lingua dell’immediatezza (e quindi della spontaneità): un codice semiotico che per l’autore-attore sarebbe in grado di comunicare il senso di quanto si sta narrando per mezzo del significante, quindi del suono e della musicalità. Insomma, il dialetto conferirebbe ai lavori di Enia una strutturazione simbolica ed una forza mitopoietica che una lingua giovane come l’italiano non potrebbe avere:

Il palermitano è un dialetto fortemente simbolico che permette alla materia trattata di diventare epica e mitica. [...] La dimensione epica appartiene alle nostre parole, al nostro sguardo sulle cose del mondo. Quando mia nonna aveva mal di testa non diceva “Ho mal di testa” ma urlava “Staiu muriennu, staiu muriennu”, teatralizzando già così una condizione che universalizza il semplice dolore alla testa trasformandolo in epica dello strazio (Enia in Soriani, 2009b, p. 18).

L’oscillazione tra dialetto e lingua nazionale varia, innanzitutto, a seconda del parlante: il palermitano si infittisce soprattutto nei discorsi diretti dei personaggi che Enia evoca ed a cui demanda la parola durante l’affabulazione, mentre nel racconto del narratore prevalgono forme e modalità dell’italiano, o meglio dell’“italiano sicilianizzato” (Lavinio, 2007, p. 117). Si prenda ad esempio un colloquio telefonico tra Davide e lo zio nell’*Abisso* (in cui comunque si può notare una certa rarefazione dell’uso del dialetto in corrispondenza dell’implementazione del registro tragico, quasi che – ma questa è solo una suggestione – il dialetto si addicesse soprattutto al comico):

Lo zio mi dice: «Perché mio fratello non mi telefona mai?».

Io rispondo: «Ziù, io sono il primogenito, ’un chiama manco a’ mmia, iù sai come è fatto, è muto».

Lo zio ride, io rido, ci salutiamo, metto giù, chiamo mio padre (Enia, 2021, p. 41).

In secondo luogo, è stato osservato da altri come l’alternanza dipenda dal *medium* utilizzato da Enia: durante il momento performativo dell’esposizione orale, ad esempio, i termini dialettali si riducono rispetto ai corrispettivi testi editi a stampa. Si assiste ad una sistematica sostituzione delle forme dialettali con lemmi o espressioni in italiano: è il caso di “famiglia” per “famigghia”, di “dappertutto” per “unn’è gghhiè”, di “fuori Palermo” per “fuora di ‘mPalermu”, ecc. (cfr. Stefanelli, 2009, pp. 23 e sgg.). È plausibile che la normalizzazione linguistica durante l’atto performativo dipenda sempre da esigenze di comprensibilità e quindi di circuitazione, dal momento che il testo scritto presuppone una fruizione maggiormente mediata e meno istantanea che lascia il tempo al lettore di analizzare e capire (senza ignorare, nella versione cartacea, le note al testo in cui Enia offre la traduzione in italiano delle parole e delle espressioni dialettali meno facilmente comprensibili).

Il dialetto di cui si serve Enia permette la realizzazione di una scrittura materica e corporea, che traduce sensazioni e sentimenti in esperienze ed immagini concrete e materiali:

Se devo indicare quanto mi piace una donna, in dialetto dirò ‘a mmia ìdda mi fa sangue’, spostando già su un piano simbolico la fascinazione tutta, perché il sangue è ciò che permette al cuore di pompare, al sesso di indurirsi, alle labbra di inumidirsi. È carne e nervi, ossa e muscolatura, è tutto il mio essere che vibra. Il mio dialetto mi consente questo (Enia in Nappi, 2016, pp. 125-126).

Concorrono a questo stesso fine le strategie espressive e retoriche che l’autore-attore mette in atto, intessendo le sue affabulazioni di similitudini, sinestesie e metafore: “Il vetro del silenzio di una Palermo a lutto è scheggiato dalle urla di una madre” (Enia, 2009, p. 45). Oppure, ancora: “Quando passa un bello femminone, che fa?, non ce lo dai un mòzzico con le palpebre?... che ne senti tutto il sapore e l’improfumo dentro gli occhi” (Enia, 2009, p. 78).

Se la “lingua del corpo” di Enia si sostanzia e alimenta della geografia di origine e provenienza dell’autore-attore, non stupisce che molte delle di lui affabulazioni siano intessute di canti e filastrocche della tradizione popolare e folclorica siciliana (o più genericamente meridionale). Si tratta di un materiale che, innanzitutto, permette al *performer* di esibire un sapere tecnico e pratico capace di catalizzare l’attenzione dello spettatore e di introdurlo immediatamente nel “mondo d’invenzione” evocato alla ribalta:

Alcuni canti della tradizione, come quelli che ho inserito nei *Capitoli*, conferiscono una sorta di autorità tecnica al lavoro, perché sono esecutivamente molto difficili da intonare e quindi impongono un lavoro, immediatamente riconosciuto dal pubblico, per acquisire una “plusvalenza” tecnica che ne renda fattibile l’esecuzione. E poi il canto trasforma la scena, ha una sua ancestralità così radicata che proietta lo spettatore in un altro “quando” (Enia in Soriani, 2009b, p. 19).

In secondo luogo, però, gli elementi folclorici di cui si serve Enia possono caricarsi di una valenza semantica più profonda, come nel caso della filastrocca *Re Befè Biscuotto e Minè* che Gioacchino, il protagonista di *maggio '43*, recita sulla tomba del fratello morto. All’inizio della *pièce*, Gioacchino ricorda soltanto le prime tre strofe della filastrocca perché è proprio dopo queste che, da bambino, si addormentava, quando la recitavano gli adulti della sua famiglia: “in questo piccolo grande mistero si configura nel monologo il limine che separa il mondo dell’infanzia dal mondo degli adulti” (Stefanelli 2009, p. 23). Nel finale della *pièce*, però, Gioacchino rammenta di quando la zia Assunta aveva recitato *Re Befè Biscuotto e Minè* sulla tomba dello zio Stefano: attraverso il ricordo e la voce della zia, al protagonista della *pièce* torna in mente il passaggio fino ad allora dimenticato della filastrocca che, finalmente, viene recitata nella sua interezza. Così, il percorso di formazione di Gioacchino si conclude con l’ “approdo all’età adulta [che] si realizza nella compiutezza della filastrocca” (Stefanelli, 2009, p. 24).

Non è dissimile il caso del *planctus Mariae* con cui si apre il primo dei *Capitoli*. Si tratta di un canto tradizionale dei pescatori calabresi che Enia utilizza per trasportare lo spettatore all’interno dell’universo finzionale:

Nello spettacolo si innesca un meccanismo attoriale per cui interpreto la madre sofferente: se lo spettatore accetta questo passaggio, da quel momento in poi accetterà anche che possa raffigurare attorialmente un ragazzino di tredici anni che si masturba con gli amici (Enia in Soriani, 2009b, p. 20).

Al dialetto che Enia ha elaborato per i suoi monologhi è strettamente legata anche la dimensione mimico-gestuale del suo modo di stare in scena, dal momento che il corpo dell’attore diviene un elemento paralinguistico che – congiuntamente ad una vocalità mobile, dal sussurro al grido – trasforma la parola detta in spettacolo agito:

La mia gestualità deriva proprio dal dialetto. Palermo è una città in cui il gesto è parte integrante del discorso [...]. Con tutte le dominazioni straniere subite, per farsi capire era necessario gesticolare: così il muover le mani e l’espressività del viso si sono radicati come spiegazione ulteriore e completiva del significato di ciò che si vuol dire. C’è una frase in palermitano che spiega tutto ciò, *’a megghiu parola è chidda ca ’un si rice*: la miglior parola è quella non detta (Enia in Soriani, 2009a, p. 222).

Oppure, ancora:

Il nostro dialetto ha [...] una tale compenetrazione col sangue delle cose, che noi comunichiamo soprattutto attraverso il non verbale: il gesto, il silenzio, lo sguardo (Enia in Soriani, 2009b, p. 18).

Insomma, la “lingua del corpo” di Enia si realizza e manifesta anche e soprattutto attraverso la gestualità che, durante le esibizioni dell’autore-attore, accompagna sistematicamente il *logos*: il suo è un “parlare con le mani” in cui il gesto (didascalico-descrittivo) duplica a livello visivo quanto espresso con le parole. Se da una parte il racconto proietta ed evoca le immagini del *plot* nella mente dello spettatore; dall’altra, queste stesse immagini si traducono anche in una partitura fisico-corporea, cioè in vere e proprie “visioni” prodotte per mezzo di movimenti deittici (indicano oggetti o interlocutori che si finge si trovino intorno all’attore), iconografici (evocano un oggetto o un personaggio di cui il *performer* disegna i contorni nello spazio vuoto) e cinetografici (riproducono il movimento di un oggetto non fisicamente presente alla ribalta). Si prenda ad esempio il passo di *L’abisso* in cui Enia rievoca l’intervento di rianimazione di Paola a favore di un giovane migrante completamente riverso in acqua: il *performer* allarga le braccia ed inclina la testa verso il basso a raffigurare il corpo esanime del migrante e poi, alzando il volume della voce ad esprimere la concitazione del momento, inizia a disegnare col braccio destro i reiterati movimenti dell’amica che colpisce il plesso solare del giovane finché questi finalmente si rianima. Si prenda anche il passo in cui Enia racconta del custode del camposanto che, per sopportare il fetore dei corpi dei migranti ormai in stato di avanzata decomposizione all’interno di un barcone, si infila nel naso e dentro la mascherina le foglie di menta: in sincrono con il *logos*, l’attore mima i gesti del custode e poi le bracciate che gli permettono di raggiungere a nuoto il barcone stesso, per recuperare i cadaveri e dare loro sepoltura. Oppure, ancora, si prenda il passo in cui Enia-narratore rievoca la visita di Enia-personaggio al camposanto di Lampedusa: la mano dell’attore sembra scrivere nell’aria il testo delle iscrizioni funerarie che legge sopra le lapidi anonime dei migranti.

Spesso alle singole parole o alle singole espressioni è associato un preciso gesto, come quando Enia introduce l’incontro con il sommozzatore: mentre racconta di averlo conosciuto tramite un “amico in comune”, solleva all’altezza del volto i pugni con l’indice teso e muove le braccia alternativamente avanti e indietro. Oppure, quando pronuncia la parola “camposanto”, traccia nello spazio i contorni di un contenitore rettangolare con l’indice e il medio tesi, mentre le altre dita della mano sono piegate indietro e il pollice rilassato (ad evocare il gesto della benedizione). Oppure, ancora, quando pronuncia la parola “bilico” allarga le braccia e ondeggia a destra e sinistra, spostando il peso del corpo da una gamba all’altra.

Si tratta di una gestualità non naturalistica, dal momento che in scena Enia non riproduce mimeticamente il reale, ma piuttosto di un linguaggio scenico iperrealistico che si fonda sull’iperbole e sull’esagerazione: si potrebbe quasi parlare di una gestualità “fumettistica”, soprattutto in riferimento alla prima – e più scanzonata – produzione di Enia. Si prenda il passo incipitale di *Italia Brasile* quando l’autore-attore ripercorre, a ritmo serrato, i principali eventi del 1982: il film *Il tempo delle mele*, la guerra delle Falkland tra Argentina e Inghilterra, il presunto suicidio di Roberto Calvi, il primo caso di AIDS in Italia, *Felicità* di Albano e Romina Power, l’ascesa del leader socialista Bettino Craxi che si dichiara “pronto a governare il cambiamento” (con intento satirico, Enia allunga il braccio per alludere al saluto fascista). Ma soprattutto il 1982 è l’anno del XII Campionato Mondiale di calcio: i televisori collegati in mondovisione sono due miliardi e mezzo, tra i quali quello

della famiglia Enia (“Sony Black Trinitron, che viene addumato alle ore 20 e 27”). L’attore scandisce la marca e il modello del televisore con un tono enfatico, cavernoso, quasi da *cartoon*, e al contempo traccia nell’aria i contorni di un enorme rettangolo a raffigurare la TV stessa. Per non parlare, sempre in *Italia Brasile*, delle maschere fisionomiche che Enia esibisce quando rappresenta i vari calciatori coinvolti nella celebre partita, come nel caso di Cabrini che, durante il match, si mette in posa perché i fotografi possano meglio immortalarlo (il sorriso ostentato, la testa che annuisce girando a destra e sinistra, lo sguardo fisso e compiaciuto). Del resto, il fumetto ha influenzato non poco la scrittura di Enia che – come detto – si realizza sulla pagina tanto quanto si incarna nel corpo dell’attore in scena:

Un altro elemento fondamentale nella mia scrittura è il mondo dei fumetti [...]. Perché nel fumetto si ha la possibilità di vedere – in una sola pagina – i campi, i controcampi, le zoomate, le didascalie, e questo può farti capire quanto sia importante un singolo particolare all’interno della disseminazione di significati del reale (Enia in Soriani, 2009a, p. 223).

**Riferimenti bibliografici:**

- Enia, D. (2003). Guerra e autobiografia, avere 12 anni e l'arte di arrangiarsi. Come principiò il lavoro di *maggio '43*. *Patalogo*, 26, 218-220.
- (2005). *Teatro*. Milano: Ubulibri.
- (2009). *I capitoli dell'infanzia*. Roma: Fandango Libri.
- (2017). *Appunti per un naufragio*. Palermo: Sellerio.
- (2021). *L'abisso*. Palermo: Sellerio (in corso di stampa).
- Ferrone, S. (1988). Drammaturgia e ruoli teatrali. *Il castello di Elsinore*, 3, 37-44.
- Francabandera, R. (2012). Davide Enia: una partita epica giocata in scena 800 volte. *Hystrio*, 25(3), 37.
- Guccini, G. (2005). Poetiche e rituali di Ascanio Celestini. In A. Porcheddu (a cura di), *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini* (pp. 53-84). Udine: Il Principe Costante.
- Lavinio, C. (2007). Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores, *Signa Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, 97-124. Disponibile da <http://revistas.uned.es/index.php/signa/article/view/6154/0>
- Nappi, P. (2016). 'Somos estos nervios y esta sangre'. Entrevista a Davide Enia. *Zibaldone*, 4(1), 123-129. Disponibile da <https://ojs.uv.es/index.php/zibaldone/article/view/7905/pdf>
- Puppa, P. (2007). Lingua del torchio e lingua del corpo. In P. Puppa (a cura di), *Lingua e lingue nel teatro italiano* (pp. 11-32). Roma: Bulzoni.
- Scattina, S. (2019). Lampedusa, luogo dell'anima, nell'immaginario letterario e teatrale di Davide Enia. *Oblio*, 9(33), 73-81. Disponibile da <http://www.progettoblio.com/downloads/Oblio,IX,33.pdf>.
- Soriani, S. (2009a). *Sulla scena del racconto. A colloquio con Marco Baliani, Laura Curino, Marco Paolini, Ascanio Celestini, Davide Enia, Mario Perrotta*. Civitella in Val di Chiana (AR): Zona.
- (2009b). 'A megghiu parola è chidda ca 'un si rice. Davide Enia intervistato da Simone Soriani. *Atti & Sipari*, 5, 17-21.
- (2020a). *Petrolini e Dario Fo. Drammaturgia d'attore*. Roma: Fermenti.
- (2020b). Intervista con Davide Enia (5/10/2020). Inedita.
- Stefanelli, S. (2009). Parole e suoni nel teatro di Davide Enia. *Atti & Sipari*, 5, 22-25.
- Tomasello, D. *et alii* (2016). La prorompente vitalità della "scuola siciliana". *Hystrio*, 29(4), 58-51.
- Vacis, G. (2017). La "mutazione narrativa" dell'attore. Disponibile da <http://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2017/06/26/mutazione-narrativa-attore-vacis/>
- Violante, C. (2010). I racconti dell'anima di Davide Enia. *Teatri delle diversità*. 52, 16-18.