

MILENA ROMANO
(DIPARTIMENTO DI SCIENZE UMANISTICHE – UNIVERSITÀ DI CATANIA)
ORCID: 0000-0002-5591-1958

LA SCRITTURA SICILIANA CONTEMPORANEA.
PERCORSI TEMATICI, LINGUISTICI E INTERMEDIALI
NELL'OPERA DI EMMA DANTE

CONTEMPORARY SICILIAN WRITING.
THEMATIC, LINGUISTIC AND INTERMEDIAL PATHWAYS
IN THE WORK OF EMMA DANTE

ABSTRACT

Il contributo analizza l'opera di Emma Dante in chiave tematica, linguistica e intersemiotica, collocandola in relazione con il verismo e la scrittura siciliana contemporanea. Particolare attenzione è riservata all'uso espressivo delle varietà diatopiche e diastratiche, nonché all'ibridazione dei codici (teatro, cinema e narrativa), evidenziando le strategie linguistiche etnificanti nella produzione della scrittrice.

PAROLE CHIAVE: Emma Dante, scrittura siciliana contemporanea, lingua/dialetto, intermedialità, marginalità

ABSTRACT

This contribution analyzes Emma Dante's work from a thematic, linguistic and intersemiotic perspective, placing it in relation to realism and contemporary Sicilian writing. Particular attention is paid to the expressive use of diatopic and diastratic varieties, as well as to the hybridization of codes (theater, cinema, and fiction), highlighting the ethnifying linguistic strategies in the writer's work.

KEYWORDS: Emma Dante, contemporary Sicilian writing, language/dialect, intermediality, marginality



Copyright © 2025. The Author. This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are properly cited. The license allows for commercial use. If you remix, adapt, or build upon the material, you must license the modified material under identical terms.

INTRODUZIONE

Negli ultimi decenni, le scrittrici siciliane hanno impresso un impulso vitale alla narrativa contemporanea, contribuendo a ridefinire l'immaginario letterario dell'isola, sospeso tra l'apertura verso un pubblico nazionale e internazionale e il persistente ancoraggio a un'identità autoreferenziale. Questo rinnovato dinamismo si manifesta, come osserva Nigro (2022: 27), attraverso un "massiccio protagonismo delle scrittrici siciliane" espresso in una significativa presenza nei più diversi generi e filoni letterari: dal giallo di Barbara Bellomo (*Il quinto relitto*, 2011) e Cristina Cassar Scalia (*Sabbia nera*, 2018); alla corrente narrativa, attenta al romanzo storico, con autrici come Silvana Grasso (*Il bastardo di Mautana*, 1994), Simonetta Agnello Hornby (*La Mennulara*, 2002) e Stefania Auci (*I leoni di Sicilia*, 2019); alla raffigurazione di una Sicilia impregnata di sensualità, con Giuseppina Torregrossa (*L'assaggiatrice*, 2007) o Elvira Seminara (*L'indecenza*, 2008). Se però si guarda alla drammaturgia in Sicilia, considerando gli archetipi costituiti da autori otto-novecenteschi, quali Verga e Pirandello, e includendo attori-autori siciliani contemporanei (come Davide Enia, Franco Scaldati, Spiro Scimone), è difficile rintracciare figure ben delineate di drammaturghe. In tale panorama Emma Dante si impone come un'eccezione rilevante per il suo approccio intermediale fra teatro, narrativa e cinema. In particolare la scrittrice si colloca all'interno di quel filone letterario connotato da una profonda interrelazione tra lingua e dialetto, tra scrittura e oralità, impiegata come strumento espressivo privilegiato nella rappresentazione degli "ultimi" e degli emarginati della società contemporanea. Tale approccio configura un intreccio indissolubile tra contesto storico-geografico e realtà linguistica, già esemplarmente delineato nelle opere di Verga e Pirandello e oggi rinnovato, seppur in maniera differente, nelle scritture di autrici quali Silvana Grasso e Simonetta Agnello Hornby. In tale prospettiva il corpus dantiano è costituito dalle opere teatrali *Carnezzzeria. Trilogia della famiglia siciliana* (2007), *Trilogia degli occhiali* (2011); dal romanzo *Via Castellana Bandiera* (2008) e dall'opera teatrale *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare* (2016), con le rispettive trasposizioni cinematografiche del 2013 e del 2019, a cui si aggiunge il film *Misericordia* (2023), ulteriore tassello di un percorso artistico coerente e in evoluzione¹. Il corpus così costituito consente di delineare alcuni filoni tematici e strategie narrative già presenti nella produzione letteraria di autrici e autori siciliani: dal legame familiare radicato nell'identità locale (*Trilogia della famiglia siciliana*, *Le sorelle Macaluso*) al tema dei "vinti" reinterpretato come "marginalità" (*Trilogia degli Occhiali*), (Barsotti 2009); dalle modalità di narrazione corale (*Via Castellana Bandiera*) alla rappresentazione delle donne vittime di un'atavica violenza, restituite alla scena attraverso una testualità ibrida (*Le sorelle Macaluso*, *Misericordia*).

¹ Qui di seguito le abbreviazioni utilizzate per alcune opere del corpus: CR = *Carnezzzeria*; mP = *mPalermu*; VM = *Vita mia*; TdO = *La Trilogia degli Occhiali*; VCB_r = *Via Castellana Bandiera*, romanzo; VCB_f = *Via Castellana Bandiera*, film; ACS = *Acquasanta*; CZ = *Il castello della Zisa*; LsM = *Le sorelle Macaluso*; Ms = *Misericordia* (film).

RAPPRESENTARE LA MARGINALITÀ: LO SGUARDO LATERALE SUI “VINTI” DI OGGI

Nella produzione dantiana la rappresentazione degli “ultimi”, degli esclusi, degli emarginati dal tessuto sociale, costituisce un nodo centrale ampiamente indagato, riconducibile, per alcuni aspetti, a una rielaborazione contemporanea del motivo verghiano dei “vinti” (Romano 2023: 166–167). Tale condizione di marginalità, da *Carnezzeria* a *Misericordia*, è rappresentato in stretta connessione a dinamiche familiari caratterizzate da conflittualità, asimmetrie relazionali e forme di violenza. Già a partire dal titolo *Carnezzeria* (reg. sicil., ‘macelleria’, GRADIT, s.v.), secondo dramma della *Trilogia della famiglia siciliana*, si coglie una rappresentazione della famiglia come “carne da macello”, attraversata da legami morbosi e da tensioni emotive che sfociano in “fughe isteriche e paralizzanti” (CR: 75). Nell’opera affiora in filigrana il tema dell’incesto – in continuità con autorevoli precedenti letterari, come *La lupa* di Giovanni Verga – contribuendo a sovvertire la rappresentazione tradizionale della famiglia, che da spazio deputato alla cura e alla protezione si trasforma in luogo di sopraffazione, abuso e violenza sistemica. La figura centrale di Nina, soprannominata “a scimunita”, ben diversa dalla Gnà Pina verghiana, incarna la vittima sacrificale all’interno di una famiglia, costituita da tre fratelli che, lungi dall’essere custodi affettivi, si rivelano invece carnefici: “unn’u sai che tò soru è menza scimunita?”² (CR: 93). La frattura interna al nucleo familiare è sapientemente costruita attraverso un uso strategico della lingua. Inizialmente prevale un italiano neostandard con inflessioni colloquiali (“Mettiti seduta che siamo arrivati!”, “Nina, l’hai sentito a Toruccio?”, *ivi* 81); solo in una fase successiva emerge in modo più marcato il dialetto palermitano (Romano 2016: 508). Questa scelta non è casuale: la varietà regionale (“Un ti pigghiari collera, Paride, ’a foddi muriu”³, CR: 91), punteggiata da disfemismi lessicali (*vastaso*, ‘maleducato’ *ivi*: 87; *sucaminchia*, *ivi*: 104), si inserisce nel momento in cui la memoria familiare, sepolta e distorta, riemerge attraverso il ritrovamento di un “mazzetto di fotografie” (*ivi*: 86), simbolo tangibile di un passato traumatico. Procedimenti retorici – quali l’affastellamento di interrogative retoriche diatopicamente marcate (“Picchi, ’unn’è ’a verità, Paride? ’Unn’a sapèmu tutti ’a verità?”⁴, *ivi*: 106) – intrecciati al ricorso alla varietà palermitana vengono utilizzati dalla Dante per sottolineare la disgregazione affettiva e morale del nucleo familiare, fino a giungere all’epilogo tragico rappresentato dalla morte di Nina, strangolata in scena dal proprio velo nuziale.

Il tema della emarginazione sociale appare quale frutto di un legame inscindibile con il contesto storico-geografico, a cui dà corpo la realtà linguistica, in equilibrio tra scrittura e oralità. Se in *TdO* la marginalità viene declinata attraverso categorie

² Non lo sai che tua sorella è mezza scema. Qui e di seguito, ove non diversamente indicato, la traduzione è mia.

³ Non ti arrabbiare (fare prendere dalla collera), la folle è morta.

⁴ Perché, non è la verità, Paride? Non la sappiamo tutti la verità?

generali, quali povertà, malattia e vecchiaia (Romano 2023: 164), nell'elaborazione di *VCB*, Emma Dante decostruisce il mito della famiglia come nucleo affettivo, mostrando come essa possa diventare luogo di oppressione, malattia ed esclusione:

La famiglia Calafiore è un mondo, un tempo, un dolore. È una malattia, per certi versi, un trattato di psicologia che contiene tutto ciò che riguarda le relazioni tra padre e figli. È facile immaginare che tipo di educatore possa essere stato uno come Saro Calafiore [...] tratta i figli come esseri inferiori, buoni a nulla, alimentando un'incessante guerra familiare cui l'eco ha riempito l'intero quartiere. I figli [...] sono cresciuti complessati [...] (*VCBr*: 56–57).

Attraverso un registro ibrido tra analisi clinica (*trattato di psicologia, educatore, complessati*) e narrazione emotiva (*un mondo, un tempo, un dolore*), la Dante rileva il nucleo familiare quale luogo patogeno, in cui la marginalità non è solo esterna (il quartiere degradato), ma anche interna alla famiglia stessa, vissuta tuttavia in una dimensione di esposizione pubblica, peculiare delle comunità periferiche. L'alienazione si traduce anche in una forma psicologica (i figli "complessati"), determinata da un'educazione basata sulla svalutazione.

L'intreccio tra famiglia ed emarginazione sociale appare anche in *Ms*, dove il tema della "misericordia", si concretizza in una forma di maternità surrogata e liminale:

[Anna]: Arturo è tuo figlio?

[Nuccia]: No/ e manco suo//

[Anna] So matri unnè?

[Nuccia]: È morta//

[Betta]: U picciruddu u truvammu azziccatu dentro nu spaccu della montagna...

[Nuccia]: come una perla// (*Ms*: 34.12"–16").

Un nucleo matriarcale di prostitute offre ad Arturo (giovane affetto da disturbi psichici e fisici) protezione dalla sopraffazione maschile del padre (uxoricida), descritto come "laido Caronte" (poiché dedito al commercio di donne), "mostruoso Ciclope monocolo" che rivendica per sé il soprannome di "Polifemo"⁵: "Che ti è successo all'occhio?" – "*Nenti, sono nato così/ come Polifemo/*" (*Ms*: 53'05"–08").

La marginalità connessa alla fragilità psichica riecheggia trasversalmente in tutta la produzione dantiana, emergendo già in testi come ne *Il castello della Zisa* e riaffiorando, in forma significativa, nel film *Misericordia*.

In particolare in *CZ*, l'alienazione dalla società è rappresentata dalla figura di Nicola, giovane autistico, accudito da due suore-infermiere. Il personaggio permane in uno stato catatonico per gran parte della narrazione scenica, e solo nel finale rompe il silenzio con una dichiarazione identitaria, pronunciata in dialetto palermitano: "U mè nome è Nicola. Sugnu di Palermo, d'a Zisa. Staiu tutta 'a iurnata

⁵ Nel nome del personaggio si può forse cogliere un rimando intertestuale l'opera dantiana *Io, Nessuno e Polifemo*.

davanzi 'a finestra a taliari 'u casteddu d'a Zisa. Sugnu io 'u guardiano d'u casteddu" (CZ: 55). Un atto di autoaffermazione questo che restituisce al protagonista voce e soggettività, sottolineando la funzione cruciale del linguaggio come veicolo di riconoscimento identitario. In particolare il palermitano assume il valore di una vera e propria "lingua dell'anima", non dunque elemento marginale, bensì mezzo privilegiato per esprimere ricordi e affettività.

Il sapiente modellamento della lingua in CZ procede oltre e consente di evidenziare una stratificazione sociale e relazionale: le due suore che si occupano di Nicola – figure quasi anonime, definite genericamente *Anziana* e *Giovane* con rimando all'età anagrafica – ricorrono a varietà linguistiche "alte" e "altre". La *Giovane* utilizza l'italiano standard, mentre l'*Anziana* è caratterizzata da un costante *code-switching* tra italiano e francese, visibile tanto nelle allocuzioni rivolte a Nicola ("*Nicolà regarde-moi! Toujours le même! Tu es paresseux. Pigro! Leve le bras, ouvre la man, tourne la tête...allez un petit effort. Un piccolo sforzo, dai!*", *ivi*: 43), quanto nei dialoghi con la collega, generando frequenti incomprensioni: "*Anziana: Depuis tout ce temps avresti dovuto imparare il francese! Giovane: Non capisco quello che dici, cretina!*" (*ivi*: 39). Questa frattura comunicativa, evidente non solo nella varietà dei codici linguistici, ma anche nelle modalità corporee con cui i personaggi si relazionano, rievoca emblematicamente la distanza tra chi assiste e chi è assistito, come nella verghiana *Fantasticheria*, dove le suore di carità "non sapevano capire i meschini guai che il poveretto biascicava nel suo dialetto semibarbaro" (Riccardi 1979: 133) (Romano 2023: 164–165).

La drammaturgia polifonica, in cui l'eterogeneità dei registri, linguistici e gestuali, dà forma scenica a disuguaglianze sociali, si rintraccia anche nell'ultima produzione dantiana, con riverberi e rimandi interni, sapientemente riarticolati. Nel film *Misericordia* infatti, le due suore accudenti di CZ, vengono sostituite – con antitetico rimando intertestuale – da due prostitute, Betta e Nuccia, questa volta fortemente individualizzate nel nome e nel carattere. Come Nicola nel CZ, Arturo non proferisce parola, ma al contrario del primo, rimarrà personaggio muto per tutto il film, esprimendosi unicamente attraverso il linguaggio del corpo e liberandosi a tratti in passi di danza sufi, simbolo di resilienza in un mondo segnato da povertà e disperazione.

Anche in *Ms* la stilizzazione linguistica assume una funzione fortemente espressiva e identitaria: la varietà siciliana è funzionale non solo alla costruzione dell'autenticità dei personaggi, ma anche alla definizione delle relazioni affettive e delle tensioni sociali. In tal senso si possono individuare due differenti percorsi linguistico-narrativi: "la lingua della cura" nei confronti dell'assistito e la lingua dell'interazione tra le protagoniste. Emblematico, a tal proposito, è il passaggio: "Bevi piano! Ti rissi bevi piano! [...] t'ha lurdasti tutto" (*Ms*, 48'07"-10"), rivolto da Nuccia ad Arturo. L'imperativo in italiano neostandard (*Bevi piano!*) viene rafforzato attraverso la riformulazione in siciliano (*Ti rissi bevi piano!*). Se la forma verbale *rissi* ('*dissi*') si configura come tratto marcato in diatopia sia a livello fonetico sia morfosintattico (passato remoto vs passato prossimo), nella battuta successiva *t'ha lurdasti tutto* ('*ti sei sporcato tutto*', lett. *ti hai lurdato tutto*) il ricorso all'ausiliare *avere* (in luogo di

essere) per il passato prossimo di *lurdare* (*sporcare*)⁶ propone un tratto morfosintattico che si colloca a cavallo tra interferenza diatopica e diastatica. Il ricorso alla varietà regionale, lungi dallo svolgere una funzione prettamente mimetica, diviene così lo strumento per sviluppare il fitto intreccio tematico emarginazione/cura.

D'altra parte l'alternanza italiano/dialetto, nell'interazione tra le due protagoniste, lascia emergere un'opposizione tra due personalità forti, impegnate in una lotta reciproca per la sopravvivenza, ma al contempo unite dallo sforzo comune di protezione del più debole:

[Betta]: Ti rissi che Arturo resta a casa sua//

[Nuccia]: E chista casa m'ha chiami? Sto catoio chino i medda!⁷ (Ms: 51'46"–50").

Il rapido e asciutto scambio dialogico tra Betta e Nuccia rivela il ricorso al siciliano quale strumento di affermazione identitaria e spaziale oltre che di negoziazione affettiva. La forma verbale *rissi* (cfr. *supra*) sottolinea l'assertività di Betta e la sua autorità pratica e affettiva nella gestione dello spazio domestico e della figura di Arturo. La risposta di Nuccia, intensificando il tratto diatopico all'interno dell'interrogativa retorica *chista casa ma chiami?*, denuncia la precarietà dello spazio abitativo, ulteriormente sottolineata dai tratti lessicali fortemente marcati (*catoio*⁸ e *medda*). La varietà locale consente così di delineare conflitti interpersonali e sociali, sottolineando una tensione tra l'ordine simbolico, evocato dal concetto di "casa" (intesa come luogo di cura e appartenenza), e la realtà degradata dello spazio vissuto.

Nel prospettare scenari di marginalità l'autrice si inserisce in un filone narrativo già affermatosi negli anni Novanta (Matt 2024), connotato dalla presenza di personaggi non integrati, spesso rappresentati attraverso un abile uso della lingua italiana e delle sue varietà di registri. Un esempio significativo di questa tendenza è rintracciabile nell'opera di Silvana Grasso – si pensi a *Il bastardo di Mautana* o *Ninna nanna del lupo*, solo per citarne alcune – in cui l'autrice rappresenta personaggi deboli e malati attraverso uno sperimentismo linguistico ("l'incesto della parola", Castiglione 2009) che oscilla tra aulicismi letterari e registri bassi e colloquiali, con interferenze regionali. Come gli emarginati di Emma Dante, anche i personaggi "estremi" di Silvana Grasso (Cicala o Pasquina nei racconti *Nebbie di ddraunàra*; Lupo ne *Il bastardo di Mautana*) sono spesso affetti da forme di malattia, disabilità o sofferenza psicologica (il personaggio di Luna in *Solo se c'è la luna*) e sembrano rispondere nella loro descrizione a quella che Coletti (1996) individua come una regola tra gli scrittori siciliani recenti: il ricorso a una lingua spessa e manierata, ora classicamente intonata a eleganze un po' sfatte, intrisa di "regionalismi estremi" o di dialettismi, di coniazioni sapienti che spesso sfruttano astutamente il retroterra dialet-

⁶ Verbo denominale da *lurdia* 'lordezza, bruttura, sporcizia, immondizia', Mortillaro, s.v.; 'sporchezza, non nettezza, sudiciume', Traina, s.v. La voce *lurdare* non è registrata né su questi dizionari né sul VSES.

⁷ E questa casa me la chiami? Questo tugurio pieno di escrementi?

⁸ *Catoiu*: tugurio, abitazione terranea assai umile; magazzino o stalla a pianterreno, VSES, s.v.

tale. Così per la descrizione del personaggio di Semenza la cieca ne *Il Bastardo di Mautana* (Grasso 1994: 10) si legge: “L’aveva accecata la terzana maligna [...]. Le pupille subito s’erano affumate *rrunchiàte* [sic] come castagne scordate sui carboni”. O ancora per Mosca Centonze in *Ninna nanna del lupo*: “Sputò guardinga come sempre Mosca, cercando ancora nello sputo [...] una qualche traccia di sangue. La sua pupilla [...] scrutava *lazzariava* [sic] ogni sputo sul fazzoletto” (Grasso 1995: 3).

Analoga attenzione alla dimensione linguistica si riscontra in altri autori siciliani contemporanei, attivi prevalentemente in ambito teatrale, come Davide Enia, la cui “lingua del corpo” (Soriani 2020) si caratterizza per una commistione ambivalente di dialetto e italiano, in grado di accompagnare e rafforzare la dimensione gestuale e narrativa dei personaggi. Si pensi a *Così in terra* in cui lo scrittore traccia la storia di una famiglia di pugili, riuscendo a modulare sapientemente diversi registri, dal tragico al comico, dall’epico al sentimentale, ricorrendo a tratti della varietà linguistica di Palermo: “Davidù, inzinatillo buono, una volta che fai la scommessa, tu non c’entri più nulla” (Enia 2012: 20).

In un veloce excursus della produzione letteraria siciliana contemporanea⁹ merita attenzione anche l’opera di Simonetta Agnello Hornby, in cui il tema della marginalità ricorre con costanza e si articola in molteplici dimensioni: sociali, geografiche, culturali e psicologiche. L’identità ibrida dell’autrice – siciliana per origine, londinese per adozione – si riflette nella condizione liminale dei personaggi, spesso sospesi tra culture diverse o tra passato e presente. In tal senso la Sicilia, luogo d’ambientazione privilegiato, assume esso stesso il ruolo di spazio periferico ed emarginato, tanto rispetto al contesto nazionale quanto a quello europeo. Particolarmente rilevante è la condizione femminile, segnata da subordinazione ma anche da possibili riscatti, come nel caso della protagonista de *La Mennulara*¹⁰. In opere più recenti, la marginalità viene inoltre associata a malattia e disabilità: in *Nessuno può volare* (2017) Agnello Hornby affronta la disabilità ribaltando prospettive pietistiche e proponendo visioni alternative alla norma.

DAL CORPO ALLA PAROLA: L’ETNIFICAZIONE “TRAGICA”, CORALE E INTERSEMIOTICA

Il processo di etnificazione operato da Verga nelle sue opere (Nencioni 1982; Afieri 2016), caratterizzato da una stilizzazione del parlato popolare attraverso innesti di tratti di cultura locale, trova riscontro anche nella produzione di Emma Dante

⁹ In questa sede non è stato possibile fornire un confronto più sistematico e analitico con questi autori. Uno studio sull’evoluzione della scrittura siciliana contemporanea è in corso d’opera.

¹⁰ Nel romanzo il termine *mennulara* è inteso con il significato di ‘raccoglitrice di mandorle’ da *mennula*, ‘mandorla’ VSES, s.v. In VSES tuttavia s.v. *mmendulara*, *mmenulàra* si legge: ‘albero di mandorlo, mandorlo’. Nonostante il romanzo sia profondamente radicato nella realtà e nella cultura siciliana, la narrazione è tuttavia condotta in italiano standard, senza il ricorso alla varietà del siciliano.

(Romano 2023). In quest'ultima, infatti, si concentrano sia strutture di natura iperlinguistica (nomignoli, paragoni di matrice proverbiale, modi di dire e proverbi) sia strutture di carattere antropologico (codici gestuali e canzoni popolari). Tale scelta si configura, da un lato, come strategia mimetico-realistica, poiché consente all'autrice, attraverso il ricorso al patrimonio etnolinguistico siciliano, di attribuire identità socio-culturale e chiara riconoscibilità ai personaggi e ai luoghi rappresentati. Dall'altro si rivela quale operazione mimetico-letteraria, proponendo un'intenzionale eco intertestuale con la tradizione verista precedente e, indirettamente, riverberando modalità presenti nella scrittura siciliana contemporanea. Anche nelle opere di autrici isolate infatti, quali Grasso e Agnello Hornby, il ricorso a strutture onomastiche etnificanti è frequente e ravvisabile già dai titoli (*Il bastardo di Mautana*, *La mennulara*, *La zia Marchesa*). Nella scrittura di Silvana Grasso la rievocazione del contesto siciliano avviene, oltre che attraverso il sistema dei soprannomi, con il ricorso a una formularità sospesa fra dimensione del racconto orale e tradizione epica classica. Nelle opere di Agnello Hornby, e in particolare ne *La zia marchesa*, il processo di etnificazione è più diffuso e strutturato, con un ampio e strategico ricorso a proverbi e modi dire siciliani (*Amuri è amaru, ma arricria lu cori*; *Fimmina ca ti ridi, t'ha dittu sì*), soprannomi e nomi semanticamente pregnanti (*Aiutamicristo*, *Nascimbene*, *Tuttolomondo*).

Particolarmente significativo, in questa prospettiva, è il sistema dei soprannomi impiegato dalla Dante nell'intera produzione, esteso tanto ai personaggi principali quanto a quelli secondari. Gli agnonimi dantiani, a differenza della funzione antifratrica presente ne *I Malavoglia* verghiani (Alfieri 2016), fungono da sintesi rappresentativa di condizioni sociali marginali, tratti fisici distintivi o vizi caratteriali (Romano 2016: 512, 2023: 168) e legano saldamente i personaggi al contesto geografico isolano. Quanto detto risulta evidente nell'opera *mPalermu*, in cui il sistema di soprannomi non solo funge da dispositivo linguistico per la definizione delle identità dei personaggi, ma viene strategicamente utilizzato nella titolazione degli atti dell'opera teatrale, contribuendo alla strutturazione dell'impianto drammaturgico complessivo. Così il terzo atto di *mP* si intitola *Rosalia delle tappine*, con chiaro riferimento a un oggetto reale e d'uso comune (le ciabatte, indossate dalla donna in assenza di scarpe), ripreso e sottolineato, anche a livello testuale, attraverso reiterazioni verbali e indicazioni gestuali:

No, è stata mia 'a culpa! Pichhì 'un ci haiu 'i scarpi! [...]. 'Un mi vosi accattari 'i scarpi! [...]
E ora vi fazzu vidiri comu si nesci pi strada chi tappini! [...]. Mi stanno tallianu? (*Indica le tappine*). S'illuminano! Puru 'o scuru si vedono! (*mP*: 36).

Anche per il titolo del quarto atto di *mP* la Dante ricorre a soprannomi, indicandone la relativa attribuzione: *Foni e Pollena Trocchia ovvero Gianmarco e nonna Citta in viaggio*.

Io 'na vota fici un viaggio in una città ca si chiamava Foni [...]. Foni è troppo bella. (*mP*: 38)
Abitavo int 'a na grande città ca si chiama Pollena Trocchia [...]. Se chiama Pollena Trocchia,

pecchè so doie paise... e 'na parrocchia [...]. 'U santuario di Pollena Trocchia è cchiù grande da cattedrale di Palermu! (ivi: 42–44).

Nel caso specifico i due agnonimi, di matrice toponomastica, assumono una duplice funzione: da un lato, delincono un'identità traslata, costruita attraverso la geografia dell'immaginazione e della memoria; dall'altro, testimoniano una condizione (subalterna) di spaesamento linguistico e culturale.

Sebbene ancorati a località reali, tali nomi subiscono una rielaborazione affabulatoria che ne trasfigura la referenzialità, caricandoli di valenze simboliche e affettive, fino ad assumere una dimensione quasi mitica.

Come è evidente dagli esempi precedenti, le dinamiche e le motivazioni sottese all'attribuzione degli agnonimi sono rese esplicite dalla scrittrice, spesso affidandone la spiegazione agli stessi protagonisti. Così in *ACS* "O spicchiato" fornisce al lettore/spettatore le ragioni del suo epiteto che ne evidenzia un tratto peculiare dell'aspetto fisico (gli occhiali), connesso ad una precisa facoltà mentale (l'intelligenza):

Mi chiamano 'o Spicchiato per via degli occhiali. Il riflesso delle mie lenti dentro il quale gli altri si specchiano [...]. (*ACS*: 14).

Loro mi chiamano Spicchiato, signò, per via delle lenti, che fanno 'o riflesso, ma io non mi offendo, 'i lenti song 'a rappresentazione dell'intelligenza mia [...]. (ivi: 18)¹¹.

Ancora più funzionale diviene il sistema degli agnonimi allorché si innesta all'interno di una struttura narrativa corale, quale è *Via Castellana Bandiera* (romanzo e film). In tal senso, la caratterizzazione dei personaggi principali e secondari attraverso i soprannomi non solo richiama, per certi versi, le strategie narrative proprie della scrittura verghiana, ma consente alla Dante di delineare con maggiore incisività l'identità dei soggetti rappresentati, rendendoli immediatamente riconoscibili al lettore e allo spettatore. Al contempo, tale dispositivo onomastico permette all'autrice di tratteggiare, in maniera sintetica, le dinamiche relazionali che definiscono la comunità conflittuale di *Via Castellana Bandiera*.

Particolarmente significativo è il modo in cui il sistema dei soprannomi si articola in *VCB* su due livelli distinti ma interconnessi. Sul piano diegetico infatti, gli agnonimi costituiscono oggetto di continua negoziazione all'interno della comunità rappresentata, riflettendo processi di identificazione collettiva. Parallelamente, sul piano intertestuale e intermediale, tali appellativi vengono rielaborati dall'autrice nel passaggio dalla forma romanzesca a quella cinematografica, assumendo così una funzione autoriale e simbolica che trascende la mera funzione referenziale originaria.

Osservando più da vicino il corpus, si rileva infatti come nel romanzo *VCB* la protagonista Rosa elabori un processo di autodefinizione attraverso un soprannome che richiama esplicitamente le proprie origini siciliane e funge da segno di apparte-

¹¹ In *Acquasanta* la Dante ricorre al napoletano per tratteggiare il protagonista. Tale varietà locale si ritrova anche nella sua opera più recente *La festa dei morti* (2023), liberamente ispirata a *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile.

nenza geografica e culturale: “Pure io sono emigrata, siciliana di origine [...] ‘Corna dure’ mi chiamavano quando ero nica” (*VCBr*: 37). Tale gesto si configura come un tentativo di adesione simbolica a una comunità chiusa e rigidamente codificata e rivela la consapevolezza di dover negoziare la propria posizione all’interno di un contesto comunitario segnato da forti dinamiche di esclusione e riconoscimento. Immancabilmente il soprannome scelto da Rosa viene respinto dalla comunità locale, che ne contesta la legittimità sulla base di un criterio linguistico: “E allora se è di qua, ‘corna dure’, picchì parla tutta tischì toschì?” (*ivi*: 37). Il parlato “toscaneggianti” di Rosa compromette la percezione della sua autenticità e ne sancisce, al contrario, l’alterità, motivando l’attribuzione del un nuovo soprannome ‘a milanisi, che sottolinea la distanza culturale e linguistica rispetto al gruppo.

Nel passaggio dal testo letterario alla trasposizione cinematografica si assiste a una significativa rielaborazione onomastica sia per la protagonista sia per l’antagonista. Il soprannome ‘a milanisi viene rimosso (forse perché percepito come poco connotato), lasciando spazio all’espressione ironica “tischì toschì” (*VCBf*: 38’22”), che, pur mantenendo la funzione di segnalare l’estraneità, si concentra sulla varietà di lingua (tendente allo standard, priva di inflessioni dialettali) della protagonista.

Parallelamente, il soprannome *Corna dure*, attribuito nel romanzo a Rosa, è nel film riassegnato all’antagonista: “Samira corna dure è” (*VCBf*: 25’24”). Si assiste così, nel passaggio intermediale, a un’inversione simbolica e, al contempo, a un ridimensionamento del personaggio di Samira nel testo filmico. Nel romanzo infatti il soprannome adottato per Samira le attribuisce una funzione egemonica all’interno del microcosmo della via: “Da quel momento tutto il quartiere battezzò Samira col soprannome di «‘a patrùna di via Castellana»” (*VCBr*: 68) e conduce, significativamente, a una riletteralizzazione dello stesso agnominio sul finale: “Ha vinto Samira! ‘A castellana d’a via misì ‘a bandiera! ‘A strada è sua!” (*ivi*: 132). Questi spostamenti nella distribuzione e nel significato dei soprannomi tra romanzo e film evidenziano le strategie di risemantizzazione che accompagnano il passaggio intermediale, nonché la centralità del soprannome come strumento di costruzione identitaria o di segnale di alterità nel sistema simbolico dantiano.

Ciò è ancora più rilevante allorché il sistema degli agnomimi si estende anche a personaggi secondari che fanno da sfondo corale al conflitto tra le protagoniste di *VCB*. La presenza di personaggi come *quattrocchi* (*ivi*: 40) e, in maniera ancor più marcata, di Mariolino detto ‘u Piddu (*ivi*: 39) sottolinea la funzione evocativa e stereotipica del soprannome in un contesto collettivo:

“Ai vecchi ci avissiru a levare ‘a patente...”

“Ai vecchi e ai scimuniti ci avissiru a levare ‘a patente...”

“Ai Calafiore ci avissiru a levare ‘a patente!” Una voce all’improvviso esce dal coro e annuncia la fine dello stasimo. Tutti si voltano verso di lui: un uomo basso minuto, con le rotelle ai piedi, si avvicina a Saro come se andasse incontro a Creonte. “Stai parlando cu mia?” ci spia Saro [...] “See, cu tia!” risponde Mariolino detto ‘u Piddu, mentre scende dal suo skateboard». (*ivi*: 38–39).

Nel contesto di una performance corale, messa in scena dagli abitanti della via e strutturata secondo l'andamento lirico dello stasimo tragico, il personaggio di 'u Piddu¹², il cui soprannome rivela un deficit cognitivo, svolge una funzione meta-narrativa rilevante. Assumendo il ruolo di corifeo temporaneo, segnala la fine dello stasimo, riformulando e indirizzando le invettive collettive contro la famiglia Calafiore. Il costruito anaforico (*Ai vecchi... Ai vecchi e ai scimuniti... Ai Calafiore...*) genera un climax che culmina nella stigmatizzazione esplicita del nucleo familiare. L'accostamento narrativo tra Mariolino e la figura di Saro/Creonte contribuisce a costruire un'atmosfera dai toni tragici, anticipando un epilogo dichiaratamente drammatico: "c'è nell'aria un epilogo da tragedia greca" (ivi: 42).

All'interno di un sistema rappresentativo ampiamente strutturato, soprannomi quali (Mariolino) 'u Piddu, (Nina) 'a scimunita (in CZ) si configurano non solo come strumenti linguistici funzionali alla costruzione di microcosmi narrativi, ma anche come indicatori impliciti della logica escludente che governa le realtà messe in scena. Il ricorso a denominazioni fondate su tratti patologici o su condizioni di fragilità psichica evidenzia infatti un uso onomastico che, pur rispondendo a esigenze di caratterizzazione, contribuisce a inscrivere ulteriormente i personaggi in dinamiche di esclusione sociale.

In altre opere la Dante intraprende il percorso dell'etnificazione, in chiave tragica, rinunciando ai soprannomi in favore di espressioni idiomatiche, presenti sin dal titolo, come nel dramma teatrale *Vita mia*. Locuzioni affettive quali *vita mia* o *sangu miu* (VM: 144), ricorrenti nel lessico familiare siciliano, in particolare nel linguaggio materno, veicolano un legame viscerale e assoluto, inscrivendosi in un registro emotivo fortemente radicato nella tradizione linguistica e culturale del territorio. L'espressione *vita mia*, all'interno dell'opera dantiana omonima, assume tuttavia una pregnanza semantica ulteriore, caricandosi di una valenza elegiaco-rituale, in quanto si rivela invocazione pronunciata da una madre nei confronti di un figlio morto prematuramente:

Entriamo in una stanza vuota con un letto al centro [...]. Una madre guarda con occhi dolci e tristi i tre figli che ha di fronte [...]. Chi è il prescelto? A chi tocca? Al più grande o al più piccolo? [...]. *Vita mia* è una veglia. (VM: 137)

Da un punto di vista tematico, VM si inserisce nel solco della tradizione letteraria siciliana in cui il nucleo familiare è rappresentato come struttura assolutistica, dominata da legami inscindibili e sovente tragici. In tal senso, la figura materna delineata in VM richiama l'archetipo della madre de *Il Rosario* di De Roberto (novella 1890, dramma 1899), del personaggio femminile di *Dal tuo al mio* di Verga (1903), nonché della protagonista de *La vita che ti diedi* di Pirandello (1923).

¹² *Piddu* come attestato in Mortillaro, s.v.: piddu/peppe: peppi nnappa, persona ridicola, idiota, incapace (cfr. Romano 2023: 170).

La connessione tra famiglia e liturgia della sepoltura si rintraccia altresì ne *Le sorelle Macaluso* (dramma e film) e anche in quest'opera vi è un defunto inconsapevole. Se in *VM* è il figlio più piccolo, in *LsM* è la sorella maggiore che scopre di seguire il proprio funerale: "MARIA – (*alle sorelle con terrore*) Ma allora 'stu funerale è 'u mio? Sugnu io?" (*LsM*: 83). A differenza di altre opere, questo melodramma "è scritto in un siciliano armonioso ma stretto": la Dante propone una lingua della "lontananza atavica, misteriosa, eco di un legame viscerale con la propria terra, espressione di un Sud arcaico, fuori dal tempo" (Palazzi 2016: 11).

La persistenza di un repertorio discorsivo connotato culturalmente è confermato anche nel film *Misericordia*, dove la formula *vita mia* riemerge in un contesto di progressiva decostruzione semantica:

[Nuccia]: Doveva mettere i dentini/ *vita mia*!!

[Betta]: Sapi diri sulu '*vita mia*' e '*gioia mia*'// (*Ms*: 35'02"–05").

Lo scambio dialogico in *Ms* determina una frammentazione della maternità surrogata, già segnata da una condizione liminale, e orienta la narrazione in direzione di due modelli divergenti. Nuccia impiega formule affettive tipiche del repertorio siciliano (*vita mia*, *gioia mia*) come strumenti di legittimazione discorsiva del proprio ruolo materno. La replica di Betta ne denuncia lo svuotamento semantico, riducendo tali espressioni a una retorica inerte: l'espressione affettuosa viene così derubricata a una mera "copertura retorica", priva di efficacia concreta. Attraverso questa tensione dialogica, Emma Dante decostruisce le convenzioni del discorso materno, mettendone in luce tanto il valore simbolico quanto l'inconsistenza performativa, e iscrive la propria poetica della marginalità in una riflessione più ampia sul rapporto tra parola e costruzione del ruolo sociale.

CONCLUSIONI

Nel panorama della scrittura siciliana contemporanea, l'opera di Emma Dante si impone come una voce profondamente radicata nel contesto socio-culturale isolano, ma al contempo innovativa per le scelte formali, linguistiche e intermediali. Attraverso un corpus che spazia fra teatro, narrativa e cinema, l'autrice costruisce un sistema espressivo coerente e pluristratificato, nel quale assume rilievo la rappresentazione delle forme di esclusione e liminalità. La marginalità emerge come categoria fluida e plurale, che investe non solo l'ambito sociale e urbano, ma anche quello familiare, corporeo e psichico: dalla violenza domestica e dalle relazioni disfunzionali (come in *Carnezzzeria* o *Misericordia*), al degrado urbano della Palermo contemporanea (*Via Castellana Bandiera*), fino alla vecchiaia, alla disabilità e alla fragilità mentale (*Trilogia degli Occhiali*, *Il castello della Zisa*). I suoi "vinti" non vengono

tuttavia trattati in chiave pietistica o ideologica, ma restituiti nella loro complessità esistenziale, attraverso un'estetica dell'eccesso e della frattura.

Particolarmente rilevante è l'attenzione per la lingua che attraversa tutta la produzione dantiana. Il dialetto palermitano, insieme ad altre varietà diatopiche e diastratiche, viene impiegato non come semplice registro mimetico, ma come strumento espressivo privilegiato, capace di veicolare identità, conflitti e appartenenze. La lingua si fa così "luogo" della marginalità, diventando, a seconda dei contesti, lingua dell'anima (*Il castello della Zisa*), strumento per il crudo disvelamento del reale (in *Carnezzzeria* e in *Misericordia*). A ciò si aggiunge un uso sistematico e significativo dei soprannomi, che si configurano come marcatori identitari dalla forte carica semantica. Essi condensano tratti somatici, disfunzioni cognitive, origini geografiche, rivelando un chiaro intento di etnificazione che, pur richiamando la tradizione verghiana, se ne distacca per finalità e modalità d'uso.

Inserita nel solco della narrazione siciliana attenta alla marginalità, Emma Dante rinnova tale tradizione attraverso una scrittura segnata da tensione linguistica e sperimentazione formale. La sua poetica, incentrata sull'intreccio tra fragilità individuale ed esclusione sociale, coniuga lirismo e denuncia, dando forma a un scrittura profondamente originale nel panorama italiano contemporaneo.

BIBLIOGRAFIA

- AGNELLO HORBY S. (2002): *La Mennulara*, Feltrinelli, Milano.
 EAD. (2013), *La zia Marchesa*, Feltrinelli, Milano.
 ALFIERI G. (2016): *Verga*, Salerno Editrice, Roma.
 BARSOTTI A. (2009): *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzzeria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa.
 CASTIGLIONE M. C. (2009): *L'incesto della parola. Lingua e scrittura in Silvana Grasso*, Salvatore Sciascia editore, Caltanissetta-Roma.
 COLETTI V. (1996): *Recensione su Silvana Grasso*, "L'Indice" 1996, n. 2.
 DANTE E. (2006): *La strada scomoda del teatro*, in: PORCHEDDU A. (a cura di), *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana: 139–141.
 EAD. (2007): *Carnezzzeria. Trilogia della famiglia siciliana*, Fazi, Roma.
 EAD. (2008): *Via Castellana Bandiera*, Rizzoli, Milano.
 EAD. (2011): *Trilogia degli Occhiali. Acquasanta. Il castello della Zisa. Ballarini*, Rizzoli, Milano.
 EAD. (2015): *Io, Nessuno e Polifemo*, Glifo, Palermo.
 EAD. (2016): *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare*, Glifo, Palermo.
 EAD. (2023): *La festa dei morti*, La nave di Teseo, Milano.
 DE MAURO T. (1999): *Grande Dizionario Italiano dell'uso (GRADIT)*, UTET, Torino, Voll. I–VI.
 ENIA D. (2012): *Così in terra*, Dalai editore, Milano.
 GRASSO S. (1994): *Il Bastardo di Mautana*, Anabasi, Milano.
 EAD. (1995): *Ninna Nanna del lupo*, Einaudi, Torino.
 EAD. (2017²): *Solo se c'è la luna*, Marsilio, Venezia.

- MADRIGNANI C.A. (2007): *Effetto Sicilia. Genesi del romanzo moderno (Verga, Capuana, De Roberto, Pirandello, Tomasi di Lampedusa, Sciascia, Consolo, Cammilleri)*, Quodlibet, Macerata.
- MATT L. (2024): *Mappa stilistica della narrativa degli anni Novanta*, "INOPERA", 2/2, luglio: 8–38.
- MORTILLARO V. (1838–1844): *Nuovo dizionario siciliano-italiano*, vol. I, Tipografia del Giornale letterario, Palermo; vol. II, Stamperia Orotea, Palermo.
- NENCIONI G. (1982): *La lingua de I Malavoglia*, in AA. VV. *I Malavoglia*, Atti del convegno internazionale di studi (Catania, 26–28 novembre 1981), Biblioteca della Fondazione Verga, Catania, vol. II: 445–513.
- NIGRO S. S. (2022): *Breve nota su un cambiamento epocale* in: SAVATTERI G. (a cura di), *L'isola nuova. Trent'anni di scritture di Sicilia*, Sellerio, Palermo: 25–29.
- PALAZZI R. (2016): *Il lancinante rito funebre delle memorie famigliari* in: DANTE E., *Le sorelle Macaluso. Liturgia familiare*, Glifo, Palermo: 11–17.
- RICCARDI C. (1979): G. VERGA, *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano.
- ROMANO M. (2016): *La scrittura femminile siciliana in scena: Emma Dante fra teatro, cinema e romanzo*, in: MARCATO G. (a cura di), *Atti del Convegno "Il dialetto, nel tempo e nella storia"* (Sappada/Plodn, 2–5 luglio 2015), CLEUP, Padova: 507–514.
- EAD. (2023): *Echi verghiani nell'opera di Emma Dante fra teatro, cinema e romanzo*, in: LA MONACA D., PERRONE D. A. (a cura di), *La Funzione di Verga nel Novecento* (Atti del panel del XXV Congresso AIPI, Palermo, 26–29 ottobre 2022), Biblioteca della Fondazione Verga, Euno Edizioni, Leonforte (En): 161–172.
- SORIANI S. (2020): *La lingua del corpo. Il teatro di Davide Enia*, "Zibaldone. Estudios italianos", 8/1–2: 154–171.
- TRAINA A. (1868–1873): *Nuovo vocabolario siciliano-italiano*, Pedone Lauriel, Palermo.
- TRIFONE P. (1994): *L'italiano a teatro*, in: SERIANNI L., TRIFONE P. (a cura di), *Storia della lingua italiana. Scritto e parlato*, vol. II, Einaudi, Torino: 81–159.
- VERGA G. (1979): *Tutte le novelle*, in: RICCARDI C. (a cura di), Mondadori, Milano.
- VARVARO A. (2014): *Vocabolario Storico-Etimologico Del Siciliano VSES*, Eliphi, Strasburgo.