



**SAPIENZA**  
UNIVERSITÀ DI ROMA

# Il teatro ermafrodita: la femminilità nel lavoro di Emma Dante

**Facoltà di Lettere e Filosofia**  
**Dipartimento di Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo**  
**Corso di laurea in Arti e scienze dello spettacolo**

**Sofia Guida**  
**Matricola 1819454**

Relatore  
Marco Andreoli

A.A. 2021-2022

*A Giacomo e Cecilia,  
le coordinate della mia vita.*

## INDICE

### Il teatro ermafrodita: la femminilità nel lavoro di Emma Dante

Introduzione .....	4
CAP.I Emma Dante .....	6
I.1 Il romanzo dell'artista, arte e vita. ....	6
I.2 Il Teatro, il laboratorio e la rappresentazione .....	8
I.3 La tragedia Euripidea, antichità e innovazione nel tragediografo greco .....	13
I.4 Eracle .....	14
I.5 Verso Medea .....	17
CAP. II La drammaturgia .....	21
II.1 La tessitura.....	21
II.2 Cani di Bancata.....	24
2.1 La genesi dello spettacolo .....	25
2.2 Mammasantissima e il discorso sulla femminilità.....	32
II.3 Le Pulle.....	37
3.1 Il corpo che si fa parola .....	40
3.2 Il rito del trucco e il travestimento .....	45
II.4 Le sorelle Macaluso .....	50
4.1 Il corpo anomalo.....	51
4.2 Teatro al femminile .....	54
4.3 La danza e l'ispirazione.....	57
CAP.III Donna di scena e donna di libro.....	60
III.1 Le favole.....	60
III.2 Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso .....	67
III.3 La bella Rosaspina addormentata .....	73
III.4 Gli alti e bassi di Biancaneve .....	80
Conclusioni .....	86
Appendice .....	88
Bibliografia .....	104

## INTRODUZIONE

Emma Dante costituisce un caso raro nel panorama italiano, in quanto donna di scena divenuta, oramai, anche donna di libro.<sup>1</sup> Anche il teatro, come molti altri spazi, continua ad essere virato al maschile. Questo comporta, all'interno delle strutture drammatiche, una rappresentazione del soggetto femminile costruito come una copia inferiore del maschio e spesso posto in relazione prevalentemente con gli uomini, perché le relazioni che le donne stabiliscono tra loro sono estranee all'esperienza del drammaturgo.<sup>2</sup> Emma Dante, però, non è solo una delle poche donne affermate nel mondo teatrale, è anche un'artista che affronta in modo dialettico e complesso i temi delle differenze sessuali. In particolare, il mio studio intende concentrarsi sul femminile, centrale nella sua drammaturgia e con una costruzione del tutto inedita. I personaggi della Dante sono spesso bassi e grotteschi e prendono una direzione ibrida tra il femminile e il maschile. È un teatro che muta l'orizzonte abituale, mostrando possibilità diverse. Viene messo in luce il dramma umano dei personaggi alla ricerca di un equilibrio tra i due generi che supera quella differenziazione stereotipata a cui siamo, da sempre, abituati. Il lavoro di tesi si articola sul piano drammaturgico, inteso sia come scrittura che come drammaturgia scenica, in quanto il copione di Emma Dante si forma solo successivamente al lavoro fisico con gli attori, dove la parola non è che la conseguenza delle improvvisazioni sul corpo. È per questo che, nel presente lavoro, si passa dalle parole stampate alla messinscena e viceversa, unendo il lavoro teatrale a questioni attuali anche dal punto di vista socioculturale. Il primo capitolo, dopo una breve analisi del lavoro dell'artista in generale, si concentra in particolare su due adattamenti della tragedia classica: l'Eracle e la Medea di Euripide. Le tipologie sessuali sono rovesciate

---

<sup>1</sup> Barsotti A., *Donna di scena, donna di libro. La lingua teatrale di Emma Dante*, in *drammaturgia.it*, 10 febbraio 2008. Il titolo declina al femminile quello di F.Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995.

<sup>2</sup> Cfr. L'analisi della rappresentazione femminile nel teatro (u)omosessuale in Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003

(femmine interpretano maschi e viceversa) o con-fuse, così come i generi teatrali e/o performativi. Lo studio si interessa a questa ambiguità semantica come tentativo di spostamento della percezione negli spettatori e di conseguenza riflessione. Il secondo capitolo è interamente dedicato alla drammaturgia di Emma Dante e prende in esame tre delle sue opere: *Cani di Bancata*, *Le Pulle* e *Le sorelle Macaluso*. Si sviluppa così un'analisi non solo del femminile, ma anche del rapporto con il maschile. Vengono analizzati i temi ricorrenti nella sua drammaturgia sempre in relazione al paradosso di genere ed il suo universo immaginifico come panorama umano, popolato non più da uomini e donne, ma più di frequente da creature a metà tra l'una e l'altra parte. Infine, il terzo capitolo tenta di andare oltre al teatro, raggiungendo la donna di libro. Vengono prese in esame tre riscritture di favole: *Cappuccetto Rosso*, *La Bella Addormentata* e *Biancaneve*, per analizzare come anche nel caso della fiaba la regista tenti di scardinare gli stereotipi ed in particolare quelli legati ai personaggi femminili.

## CAPITOLO 1

*Emma Dante*

### *1. Il romanzo dell'artista, arte e vita.*

Emma Dante rappresenta una delle poche, felici, eccezioni del teatro italiano, sempre più virato al maschile. Sono ben poche, infatti, le registe e autrici di rilievo che riescono ad emergere in un ambiente spiccatamente (u)omosessuale.<sup>3</sup> È artista polivalente, ormai affermata come drammaturga, comica e regista di teatro; ma anche attrice e regista di cinema, regista di opere liriche. Ne scaturisce un'anomala figura di matriarca nel grembo fecondo della nuova drammaturgia siciliana. Nasce a Palermo nel 1967 e dopo essersi allontanata dalla Sicilia per diplomarsi all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, torna a Palermo, dove continua a scegliere di vivere e creare, fondando nel 1999 la compagnia Sud Costa Occidentale. Il teatro di Emma Dante nasce, muore e rinasce a Palermo, nel ventre di una città-mondo.<sup>4</sup> La biografia della regista si intreccia e si confonde col suo lavoro d'artista; di più: le azioni suscitatrici di nuove pratiche teatrali discendono da intrecci biografici irriducibili e unici. E Palermo, in questa biografia è origine e ritorno, ma soprattutto, appunto, una scelta. Gerardo Guccini utilizza il concetto di "romanzo d'artista"; suddividendo il romanzo di Emma Dante in 4 macrofasi. Le prime rappresentano l'infanzia e la prima formazione a Roma, si aggiungono poi le esperienze con Gabriele Vacis e Cesare Ronconi; la terza la vede impegnata nell'esperienza del mestiere d'attrice. Nella terza fase, Emma Dante-attrice non ha ancora compreso la necessità che la spinge a fare teatro. Guccini dice che manca *la necessaria condizione suscitatrice*, perché la giovane attrice non riesce a percepire l'esistente in quanto alterità rispetto a sé stessa. Anche la

---

<sup>3</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p. 105

<sup>4</sup> Bottirolì S., *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, Tesi di Dottorato di ricerca, 2006, p.194

partenza per Roma e il distacco da Palermo non sono provocati dalla scelta di un mondo alternativo, è piuttosto la madre a spingerla verso una vita diversa. La figlia, cresciuta in una società post-ideologica percepisce il mondo in quanto immenso habitat dove procedere per successivi accordi fra le inclinazioni personali (il teatro), i contesti d'esistenza (la famiglia) e le possibilità operative (la partenza per Roma). È solo nella quarta fase, infatti, che il teatro si profila come possibilità latente di sé stessi e campo di prova dell'io.<sup>5</sup> In quest'ultima fase Emma Dante diventa regista, dapprima creando spettacoli tratti da testi narrativi o drammi, successivamente, a partire da *mPalermu*<sup>6</sup>, capisce che il suo obiettivo è la fondazione di un teatro che rapporti produttore e prodotto, facendo scaturire dalla compagnia non solo lo spettacolo, ma anche il dramma.

Le ispirazioni della Dante provengono in gran parte dagli spettacoli a cui ha assistito da giovanissima e che definisce *memorabili*, come nel caso di *Memoria* dell'Odin Teatret, ma soprattutto dal teatro di Kantor che dichiara essere per lei una folgorazione:

Un altro lavoro che mi colpì moltissimo, al Biondo di Palermo, fu *La macchina dell'amore e della morte* di Kantor, l'unico suo lavoro che riuscii a vedere. Di Kantor ricordo la macchina scenica che girava e un attore, che per una malattia aveva gli avambracci enormi, che raccoglieva delle cose... E poi mi ricordo lui, Kantor, di spalle. [...] Era sempre di spalle: mi dava le spalle. Questa cosa mi inquietò e me la ricordo sempre perché le spalle di Kantor per me sono il teatro.<sup>7</sup>

Questo rappresentò per la giovane Emma Dante uno scarto, stava capendo che non le interessava fare un certo teatro, seguire la tradizione, ma dare le spalle al pubblico e fare ricerca.

---

<sup>5</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana 2006, p.110

<sup>6</sup> *mPalermu-trilogia della famiglia siciliana* (2001) regia di Emma Dante, produzione Sud Costa Occidentale

<sup>7</sup> Ivi p. 33

## 2. *Il Teatro, il laboratorio e la rappresentazione*

Il teatro di Emma Dante è composto da spettacoli che nascono in itinere. La genesi dello spettacolo nasce dal ritmo di lavoro degli attori<sup>8</sup>. Nella fase laboratoriale la regista ha delle suggestioni, delle immagini, c'è un'idea da sviscerare, ma manca una struttura che va via via formandosi nell'incontro con gli attori-personaggi, anche attraverso il training. Infatti, non c'è mai un copione già formato all'inizio, ma attraverso le improvvisazioni degli attori vengono stilati dei canovacci che si mettono poi alla prova e via via si forma la drammaturgia.

Io so già di cosa voglio parlare. [...] È sempre molto chiara la necessità, all'inizio non è chiaro il modo, ma la necessità c'è da subito.<sup>9</sup>

Questo modo da ricercare non nasce solo dalla mente dell'autrice, ma anche dagli attori, i quali, nell'evocare un personaggio devono trovare quello che la regista chiama i fantasmini.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Una parte del training che Emma Dante propone al suo gruppo è costituito dalla *Schiera*. La *Schiera* è un esercizio che la regista ha appreso da Gabriele Vacis e che permette di lavorare sul ritmo, come se si avesse un metronomo davanti. Gli attori sono obbligati a fare passi avanti e indietro per ore, senza mai perdere il ritmo iniziale; stando sempre tutti insieme senza uscire dalla "trappola" che hanno costruito. Su questo esercizio viene costruito il personaggio: come cammina, come guarda, come parla. Nel tempo la regista ha poi modificato l'esercizio iniziale, costruendo una propria schiera; una specie di griglia con linee che si intersecano, una sorta di labirinto, in cui ci sono strade diverse. Nell'esercizio originario di Vacis la strada era solo una; la regista ha invece deciso di far perdere i suoi attori in un caos ordinato. (Cfr. Porcheddu A., Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, P.36)

<sup>9</sup> Porcheddu A., Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p.145

<sup>10</sup> Quando la regista chiede agli attori di trovare i "fantasmini" significa entrare in una specie di trance. Si deve acquisire una concentrazione talmente profonda che permetta di raggiungere un "altrove" che poi, è in realtà, la scena; un mondo parallelo rispetto al nostro. Si raggiunge una sorta di possessione dell'attore che si scopre capace di percepire una "presenza" che però viene dal suo interno. Il fantasma non è quindi altro rispetto all'attore, ma qualcosa che l'individuo aveva già dentro di sé di cui prende consapevolezza. (Cfr. Porcheddu A., Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p.53.)



Chiedo agli attori di essere anch'essi autori perché sono loro il veicolo più importante [...]; per questo è fondamentale la sintonia del gruppo. La compagnia Sud Costa Occidentale è una realtà che racchiude un senso il cui pensiero va elaborato tutti insieme come una sorta di legge interna di gruppo. Non so lavorare con attori scritturati coi quali non ci sia questo background.<sup>11</sup>

La scelta di fondare una compagnia a Palermo nel 1999 nasce anche dal desiderio di creare intorno a sé un eco di corpi, volti e pensieri, per dare vita alla vocazione di un teatro *diverso*. Come è emerso dall'intervista con Fabrizio Lombardo (attore in *Cani di bancata*), quando la Dante inizia a produrre i suoi spettacoli si trova immersa in un periodo particolare:

L'esplosione di Emma Dante si contestualizzava in un momento in cui erano ancora forti le esperienze dei maestri precedenti, penso a Ronconi e a Castri. C'era ancora un teatro di regia non cooperato, dove gli attori dovevano trovare significato e vita all'interno di una disposizione. Lei in quel momento era detonante, perché riusciva a collegarsi a degli istinti, in qualche modo, trasversali, era una cosa. Tra l'altro cinema e tv erano molto distanti rispetto al teatro e quindi il teatro assumeva anche un'importanza diversa. Succedeva qualcosa e succedeva in un momento in cui era tutto molto ingessato, quindi lei arrivava come una fucilata.<sup>12</sup>

Un teatro della semplicità e dell'efficacia che è stato in grado di lasciare un segno linguistico *altro* nel panorama del teatro di ricerca italiano di fine secolo.<sup>13</sup>

L'idea iniziale, forte, la necessità, era di un lavoro di ensemble, perché io venivo da una scuola e da dieci anni di tournée come attrice nel teatro di regia, nel teatro ufficiale, di cui non mi importava niente. E quindi a un certo punto ho deciso che

---

<sup>11</sup> Dante E., "Sicilia audace", intervista a cura di Giuseppe Distefano, in *Primafila*, n. 116, giugno 2005, p.7

<sup>12</sup> Intervista a Fabrizio Lombardo da me realizzata, disponibile in maniera integrale in Appendice.

<sup>13</sup> Bottiroli S., *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, 2006, p.195

questa storia doveva finire, e volevo invece incominciare a condividere un percorso con delle persone.<sup>14</sup>

La scrittura dei testi è un momento successivo al lavoro di improvvisazione con gli attori. Nella prassi della composizione scenica, l'identità del gruppo Sud Costa Occidentale si declina dunque in un reciproco arricchimento di due funzioni che restano sempre chiaramente separate, quella registica e quella attoriale. La regista-autrice scrive il proprio teatro sul corpo degli attori e offre loro una partitura da arricchire con continue invenzioni sceniche, sperimentate nel tempo comune delle prove. Nel tempo concentrato della creazione, grazie anche all'apertura all'altro, oltre che l'adesione a sé, si incontra anche la profonda necessità, il proprio linguaggio. Il processo creativo si apre e chiude, sempre, col lavoro con gli attori, che Emma Dante incontra soprattutto nei suoi laboratori e sceglie in base a quell'attitudine al lavoro d'ensemble. Nel corpo-a-corpo con la parola di autori amati, si forma un'altra scrittura che investe la scena declinandosi nei corpi e nelle voci degli attori. In questo processo il teatro viene attraversato come possibilità di essere presenti a sé stessi e di assumersi la responsabilità del proprio operato. La genesi della poetica di Emma Dante si può quindi leggere in una prospettiva di *assunzione di responsabilità*.<sup>15</sup> La semplicità del suo teatro è una conquista, la forma che si insegue è quella che consenta un incontro tra il "dentro" del lavoro degli attori e il "fuori" del pubblico, in una costante interrogazione sull'esistente.<sup>16</sup>

Le tematiche che la Dante affronta nelle sue rappresentazioni sono, soprattutto, quelle della tragedia classica. La regista non volta le spalle alla tradizione, così come non rinnega una semplicità formale in grado di comunicare efficacemente a diverse fasce di pubblico, pur dando vita a un teatro catartico ed emozionante, ma diretto. Per i suoi spettacoli sceglie dei temi sociali, ancestrali, ma che non vuole definire politici:

---

<sup>14</sup> Dante E., *Uno spettacolo è una denuncia archiviata, conversazione con Emma Dante* a cura di Silvia Bottiroli, Palermo, Addaura, 10 giugno 2005

<sup>15</sup> Bottiroli S., *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, 2006, p.199

<sup>16</sup> Ivi, p.214

Non faccio un teatro “politico” perché non parlo di Berlusconi, di cronaca nera, ma ho messo in atto delle denunce sociali. Il mio teatro ha a che fare con le inciviltà del mondo.<sup>17</sup>

Il politico da cui la Dante vuole allontanarsi è chiaramente un politico in senso stretto. Infatti, il teatro è, per sua stessa natura, politico nel senso che allestendo uno spettacolo si compie una scelta, ci si assume una responsabilità perché si agisce sulla coscienza di un luogo. Le tematiche trattate nel suo teatro, però, vogliono guardare piuttosto alla profondità del dramma umano, senza essere relegate a una denuncia o testimonianza sul presente di un luogo circoscritto, ma cercando di essere quanto più universale possibile. Per comprendere ancora di più la prospettiva teatrale della Dante è utile ricorrere alle sue parole sulle motivazioni artistiche.

Perché faccio teatro? Per saperne di più, per cercare di capire cosa può diventare questa vita, cosa posso diventare io. Per rispondere a queste domande, allora, sento che, per esempio, non posso usare il presente, il video, non posso usare le diapositive, non posso usare la voce registrata, ma devo tornare indietro, devo tornare alla mia preistoria [...]. L’oggetto Coca-Cola è moderno, ma non fa essere il teatro altrettanto moderno, non lo rende moderno! Paradossalmente, uno spettacolo diventa più moderno quando uso il crocifisso o la clava! Quando sono preistorica!

Quello di Emma Dante è quindi un Teatro incivile e allo stesso tempo ancestrale. Un teatro che si pone in contrapposizione a quello ufficiale; soprattutto agli esordi, la compagnia non ha una casa, gli spazi in cui prova sono diversi<sup>18</sup> e quasi sempre fuori dalle sedi istituzionali. Una scelta del genere, soprattutto nel contesto palermitano, significa in qualche modo scegliere una reclusione:

---

<sup>17</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p.77.

<sup>18</sup> A Palermo gli spazi delle prove sono stati diversi. In estate la compagnia ha trovato riparo negli spazi dell’ex carcere in Via Mongitore, solo in occasione della Scimia (2004) è stata trovata ospitalità presso uno spazio teatrale (Il Teatro Garibaldi), Mishelle di Sant’Oliva (2005), è stato ad esempio provato in una piccola sala (adibita a teatrino) di un ristorante, Il Convento, che si trova nella zona dell’Addaura

Rimango qui, dentro Palermo. [...] Barricata coi miei ragazzi nel nostro teatrino delle prigioni. Tutti i giorni ci chiudiamo dentro, col catenaccio, perché se arriva la polizia e trova aperto, sgombera, ci manda a casa. Ci libera dalle sbarre...<sup>19</sup>

Un teatro che ha per scenario una città primordiale per eccellenza, una città in cui vivono ancora riti e costumi del passato: Palermo. Soprattutto un teatro che vive di necessità. La Dante stessa dichiara che dalla sua pratica di regista impara ad amare.<sup>20</sup>

La vera e propria rappresentazione poi è un momento di rottura, è uno *spettacolo mancante*<sup>21</sup>, la regista crede che sia impossibile rappresentare uno spettacolo compiuto. Nel momento stesso della rappresentazione c'è una negazione. Nell'incontro col pubblico, poi, c'è sempre un tentativo, spesso ironico, di spostare la percezione. A partire dal riadattamento delle tragedie classiche, fino alla sua drammaturgia, dalla scelta degli attori all'uso dei corpi, sempre centrali nell'artificiosità grottesca che ricorda la vita e il dramma umano.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Dante E., "Il mio dialetto Bastardo", *Lo Straniero*, 58, 2005, cit., p. 93

<sup>20</sup> Ficara M., *Donne di Teatro e cultura della (r)esistenza*, Editoria&Spettacolo, Roma, 2005, p.196

<sup>21</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p.49

<sup>22</sup>Nella maggior parte delle occasioni Emma Dante parte da improvvisazioni corporee, che variano a seconda dell'obiettivo e della finalità del laboratorio [...]. La volontà è far sì che gli attori-laboristi raggiungano quella totale mancanza di psicologia, perseguibile solo attraverso un annullamento del giudizio, l'assenza di vergogna come gesto d'amore. [...] Ciò che Emma desidera è la perdita della ragione, la magia che nasce dall'assenza di sguardo sulla vita. Il senso di ridicolo che si origina dalla mancanza di psicologia. [...] Se il teatro è la continuazione della vita, allora tanto vale continuare a vivere e lasciare perdere il teatro. Il teatro, come Emma lo intende, deve essere in bilico tra la vita e la morte, deve mettere in atto una perenne situazione di pericolo, di urgenza, di necessità. Il Teatro deve essere falso se pretende di essere vero, allora deve essere più vero della realtà, deve essere "osceno".

Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, pp. 144-150

### 3. *La tragedia Euripidea, antichità e innovazione nel tragediografo greco*

Il teatro di Euripide rinuncia alla figura tradizionale dell'eroe per accogliere nel mondo tragico un universo di personaggi mediocri, spesso meschini, deboli, insicuri, mossi da passioni basse e da egoismi poco edificanti. Caratteristiche, queste, familiari ai personaggi che Emma Dante porta spesso in scena, che si potrebbero definire "sporchi"; nel senso di precisi, ma strabordanti, "sporco" perché senza pudore.<sup>23</sup> Se da un lato i personaggi maschili si mettono in luce per la debolezza intrinseca della loro condizione umana, dall'altro le donne trovano uno spazio del tutto inusuale all'interno della tragedia, e, in generale, della letteratura greca. Le donne Euripidee, ritratte nell'ambiente familiare a loro tradizionalmente assegnato, hanno accettato e fatto proprio il sistema di valori dell'universo eroico maschile, ma vivono drammaticamente le contraddizioni tra i propri sentimenti e la struttura sociale androcentrica. In tal modo Euripide, proprio attraverso le donne, le figure più deboli nella società greca del V secolo, smaschera e critica convenzioni e valori sociali, mostrando come essi nella realtà possano sconvolgere e distruggere gli equilibri e i legami familiari. Nell'*Eracle*, la reinvenzione del mito e la ridefinizione dei personaggi sono alla base dell'opera. Vi è un totale ribaltamento del mito. Infatti, l'eroe positivo e vittorioso dopo aver portato a termine le sue fatiche viene sconvolto dal demone della follia e si risveglia legato come un pazzo a una colonna, assassino dei suoi famigliari. Emma Dante partirà da Euripide portando all'estremo il ribaltamento della tragedia classica, come vedremo nel paragrafo seguente. Al centro della *Medea* di Euripide vi è, invece, la distruzione dei rapporti familiari e degli affetti più intimi. La protagonista è un personaggio complesso e inquietante che travalica i limiti imposti al mondo femminile, demolendo col coraggio, solitamente attribuito solo agli uomini, gli stereotipi della società androcratica e diventa inaccettabile sia per le donne che per gli uomini. Medea è una barbara; eppure, dimostra non solo di conoscere e di avere interiorizzato le regole e i valori del mondo greco, ma anche di saperne smascherare, secondo il suo punto di vista di straniera, le ipocrisie e le contraddizioni. È donna, vittima delle scelte altrui, ma anche capace di vendicare secondo i parametri dell'etica aristocratica l'offesa al suo onore e al suo letto. È una

---

<sup>23</sup>Ivi, p.147

madre che si autodistrugge privandosi di una parte della sua femminilità, strappando il velo dell'ipocrisia che ha coperto il marciume di un mondo che si ritiene giusto e civile.<sup>24</sup>

#### 4. *Eracle*

Nel 2018 Emma Dante allestisce il suo personalissimo *Eracle* nella cornice più classica e ovvia per una tragedia antica, il teatro greco di Siracusa. Fedele alla sensibilità Euripidea, l'*Eracle* che ci viene presentato è un uomo che si abbandona al pianto, la cui corazza semidivina viene a disgregarsi per lasciare apparire un'umanissima fragilità. Nonostante la possente armatura, l'eroe (Maria Giulia Colace) ha movenze scattanti e dinoccolate, come quelle di una marionetta, o di un pupo siciliano, le cui fila vengono rette dagli dèi, e il cui braccio viene guidato da Lyssa (Arianna Pozzoli), l'implacabile furia, verso *un baccanale senza gioia*<sup>25</sup> che darà la morte alla moglie e ai figli.<sup>26</sup> Emma Dante però, fa di più: sposta la percezione dello spettatore, scegliendo di assegnare tutti i ruoli maschili a giovani attrici. In tal modo propone la possibilità di un'analisi da una diversa prospettiva; questa scelta può leggersi come una possibilità di decostruzione innanzitutto dei codici maschili legati alla forza e al potere. Il coro composto da vecchi tebani è l'unica presenza maschile nell'adattamento e mantiene il suo carattere popolare.

Unica donna-donna e donna-madre è Megara (Naïke Anna Silipo), immagine statuaria tra le braccia dei figli, alla quale si sovrappone quella di una mater dolorosa circondata da corone di fiori. All'eterno dolore della madre che *contro natura* deve seppellire i figli, si unisce lo strazio e l'urlo del vecchio Anfitrione (Serena Barone), sopravvissuto

---

<sup>24</sup> Rossi R., Gallici U.C., Porcelli A., Vallarino G., *Erga Mouseon*, Pearson, Milano-Torino, 2011, p.344

<sup>25</sup> Queste e altre citazioni fanno parte dello spettacolo *Eracle (2018)* di Emma Dante, non esiste un copione pubblicato, ma è possibile visionare lo spettacolo al seguente link:

<https://www.raiplay.it/video/2018/06/TEATRO---ERACLE-aaaaea63-8c10-4bdb-ad67-cbd9651a6bfa.html>

<sup>26</sup> Molinari C., "L'*Eracle* donna di Emma Dante: un pianto mediterraneo per ricostruire il potere", *Recensito*, aprile 2020 in <https://www.recensito.net/teatro/eracle-donna-emma-dante-pianto-mediterraneo-decostruire-potere.html>

persino ai nipoti, al quale spetterà il compito di *ricomporre nella morte quella triste comunità*.<sup>27</sup>

Il tema della femminilità spicca, con brillante ironia meta-teatrale, nella battuta dell'amico Teseo (Carlotta Viscovo) che dice ad Eracle: *ti comporti come una donna*. È, però, con volto e voce di donna che l'eroe raccoglie anche il coraggio per affrontare la più ardua delle fatiche: quella di continuare a vivere. *È un dolore che non si può dire con le parole*, dice il Messaggero, prima di crollare al suolo, a strage ormai avvenuta.

La Dante sceglie di affidare tutti i ruoli maschili ad attrici donne, per sgombrare il campo da qualsiasi interpretazione mimetica ed eroica dei personaggi tragici. Impossibile rintracciare quella solenne regalità di maniera che contraddistingue spesso la messa in scena del tragico: Anfitrione, padre di Eracle, è un vecchio sulla sedia a rotelle che parla siciliano e si trascina sul palco, inabile all'azione; il coro è rappresentato da vecchi con barbe lunghe, curvi e tremebondi; e persino i due eroi per eccellenza della tragedia, Eracle e Teseo, si muovono in modo disarticolato e scomposto. La scelta di un registro attoriale così radicalmente anti-eroico da sfiorare il ridicolo, è invero una delle più rischiose dello spettacolo; e non stupisce che il primo ingresso in scena di Eracle sia stato accolto da un diffuso brusio di perplessità.<sup>28</sup> Si tratta, tuttavia, di una scelta perseguita con coerenza e che custodisce il cuore interpretativo della regia. L'ispirazione dichiarata è all'Opera dei Pupi: le due attrici paiono spostarsi nello spazio come pupazzi manipolati da altri, e accostano i loro movimenti destrutturati a una certa fissità dello sguardo e delle pose. L'intuizione della Dante è, da un lato, sottolineare l'assenza di un immaginario eroico condiviso per il pubblico contemporaneo; dall'altro dispiegare il grottesco come vero e proprio asse di senso dello spettacolo.

---

<sup>27</sup> *Eracle (2018)* di Emma Dante in <https://www.raiplay.it/video/2018/06/TEATRO---ERACLE-aaaaea63-8c10-4bdb-ad67-cbd9651a6bfa.html>

<sup>28</sup> Giovannelli M., "La ridicola caduta di Eracle", *Doppiozero*, giugno 2018 in <https://www.doppiozero.com/materiali/la-ridicola-caduta-di-eracle>

Né uomo, né donna, né mortale, né semidio, né tra i morti dell'Ade, né con le divinità dell'Olimpo: la regista palermitana ridisegna la tragedia di Euripide, assegnando al semidio un sensibile animo in un fiero corpo che, a partire dai lunghi capelli che coprono il volto, ricordano al pubblico, riferimenti, forse stereotipati e da sempre legati al femminile. Eracle viene smontato di ogni virilità e crolla così l'idea di potere legato alla mascolinità o a quello che oggi viene comunemente definito *machismo*<sup>29</sup>. L'adattamento della regista si potrebbe leggere proprio come un'indagine sulla faccia del potere, non più legato a una prerogativa maschile. Soprattutto, però, Eracle è umano e questo è necessario per creare un rapporto empatico con il personaggio e con l'eroe.<sup>30</sup> Il ribaltamento della scelta registica è evidente, e coinvolge tanto la semantica del testo e della messinscena, quanto il rapporto col teatro classico (in cui tutti ruoli erano demandati ad attori maschili) e con la Storia, troppo spesso vista e veicolata dagli uomini.

Nessuna provocazione, nessuno scandalo, nessuna denuncia.

Ha dichiarato la regista, che però precisa:

Dopo di che è vero che, se una prospettiva può essere ribaltata, questa possibilità è politicamente rilevante in quanto tale.<sup>31</sup>

La pervasiva e ficcante rilettura di Emma Dante agisce, perciò, su più livelli, ribaltando i canoni rappresentativi oramai calcificati nel teatro classico e di parola: ne propone una risemantizzazione che spinge lo spettatore a interrogarsi sul senso della tragedia classica

---

<sup>29</sup> Il machismo è uno stereotipo che viene applicato nei confronti del mondo maschile e che sfocia nella cosiddetta "mascolinità tossica"; un'esagerata e ridicola esibizione di virilità, basata sull'idea che il maschio sia superiore alla femmina, in [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

<sup>30</sup> Reinventare il mito – L'Eracle secondo Emma Dante, Monastero dei benedettini di Catania, maggio 2018, in <http://www.monasterodeibenedettini.it/en/news/libreria/reinventare-il-mito-leracle-secondo-emma-dante-come-andata/>

<sup>31</sup> Morace R., "Ti comporti da donna! L'«Eracle» di Emma Dante, 54° Festival del Teatro greco di Siracusa", *Visioni del tragico*, luglio 2019, in <https://www.visionideltragico.it/blog/categorie/visioni-e-revisioni/ti-comporti-da-donna-l-eracle-di-emma-dante-54-festival-del-teatro-greco-di-siracusa-2018>



nella contemporaneità, e ne rivela un'inedita e scardinante possibilità di interpretazione e attualizzazione.

È un gioco. Mi diverte invertire le regole. Il mio non è un Eracle al femminile, è una donna, forte, che sa affrontare le fatiche, che sa trasformare la fragilità in ricchezza. Sensuale, un semidio ermafrodito che ha dentro di sé maschio e femmina intimamente uniti.<sup>32</sup>

Quello che alla regista interessa, è riflettere sul dramma umano, sulla sensibilità di un personaggio, perde quindi importanza il genere e il ruolo sociale.

##### 5. *Verso Medea*

Un altro dei testi classici con i quali la Dante si confronta è *La Medea* di Euripide. “*Verso Medea*” di Emma Dante viene messo in scena nel 2016 durante l’edizione del Napoli Teatro Festival Italia. È la seconda volta che la regista si avvicina a questo testo, dopo una prima versione del 2003, ne partorisce una più attuale, eloquente già nel titolo, la chiave è il viaggio verso Medea.

Il personaggio di Medea mi ha sempre fatto pensare a una meta a un paese da raggiungere, è una donna talmente complessa e inarrivabile nel suo groviglio esistenziale che il “verso di lei” mi fa sentire più rispettosa nell’affrontarla.<sup>33</sup>

Il testo Euripideo ha rappresentato da sempre un’occasione di riflessione sulla femminilità; troppo spesso ridotta, nel mondo occidentale, alla maternità come destino ineluttabile. Medea rappresenta la possibilità di non essere assorbite dal ruolo di madre/femmina che il sistema patriarcale<sup>34</sup> richiederebbe.

---

<sup>32</sup> Landi L., “Eracle con la schiena nuda (cioè: Emma Dante)”, Licia Landi’s, maggio 2018, in [https://www.licialandi.com/wp\\_it/eracle-con-la-schiena-nuda-cioe-emma-dante/](https://www.licialandi.com/wp_it/eracle-con-la-schiena-nuda-cioe-emma-dante/)

<sup>33</sup> Emma Dante in uno scambio di mail il 10 marzo 2020 con Anna Barsotti sulla revisione dei testi di *Bestiario Teatrale*.

<sup>34</sup> Patriarcato significa “legge del padre”, storicamente il termine indicava il predominio del padre sulla famiglia in ambito domestico. Nel dibattito successivo, in particolare con l’affermarsi del femminismo e dell’antropologia femminista, il concetto di patriarcato ha assunto un significato più generico: esso non

Quando l'uomo si stanca di stare a casa può uscire, va fuori a vincere la noia in compagnia di amici e puttane; noi invece dobbiamo restare in casa, a badare ai figli, a governare la casa, ad aspettare ansiose il ritorno dello sposo. Dicono che è meglio stare in casa, lontano dai pericoli, mentre loro vanno in guerra! [...] Ma è molto meglio andare in guerra che passare la vita a partorire e a morire di noia.<sup>35</sup>

La regista ci racconta di una Corinto abitata da soli uomini, sterile, alla quale si contrappone Medea con la sua fertilità devastante e rigogliosa che irrompe sulla scena portando una vistosa gravidanza. Medea viene innalzata a unica genitrice della specie, ultima speranza di salvezza per il futuro della città, ma il ventre di Medea vorrebbe abortire, tornare libera, seguendo la sua natura ribelle e barbara. Giasone e la città (metafora del mondo) diventano responsabili dell'infanticidio compiuto per mano della madre che *sgrava la sua tragedia*.<sup>36</sup> Questo giustifica già la scelta di far entrare in scena Medea incinta, per farla concepire nel corso del dramma. Metaforicamente, poi, cercherà di rinnovarsi e rigenerarsi inzuppando mani e viso in un bacile d'acqua i cui corposi e copiosi schizzi le bagneranno tutto il corpo. Lei è donna fertile in grado di procreare nuove vite in un paese sterile, abitato da un popolo maschilista.<sup>37</sup> Il finale tragico rimane immutato; l'unica nota drammaturgica differenziale, appunto, è che Medea si presenta incinta.

Per me è importante che i figli siano ancora in lei, che la caratterizzino come una sorta di "Madre Terra", il gonfiore del ventre è il segno inequivocabile che solo a lei è concesso di generare.

---

designa più una specifica forma storica di organizzazione sociale, ma diventa sinonimo di dominio maschile in generale, che si manifesta sia pure in forme diverse in ogni contesto sociale e storico. Patriarcali in questo senso sono tutte le società in cui sussiste un monopolio maschile della sfera pubblica – diritto, economia, politica – mentre le donne sono relegate nella sfera domestica, in [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

<sup>35</sup>Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.305

<sup>36</sup>Sul sito ufficiale di Emma Dante, nella scheda di presentazione dell'opera, si legge: «Immagino dei vicoli in cui alcuni uomini camminano di notte mezzo addormentati e sognano pance gravide, vagiti di neonati, corredi di figli annunciati. Si sente un urlo e poi il silenzio. Il travaglio è in atto: Medea sgrava la sua tragedia». E. Dante, *Medea*, in [www.emmadante.it](http://www.emmadante.it)

<sup>37</sup> Giacobbe G., *VERSO MEDEA - regia Emma Dante*, Sipario, dicembre 2015, in <https://sipario.it/recensioniprosav/item/9625-verso-medea-regia-emma-dante.html>

Il codice della Dante torna anche qui; spesso le tipologie sessuali nel suo teatro vengono rovesciate (femmine interpretano maschi e viceversa) o con-fuse così come i generi teatrali e performativi. Il coro è rappresentato da cinque donne corinzie dai corpi maschili e pelosi. E il nucleo tribale, strettissimo e litigioso delle donne di Corinto è al centro della narrazione, diventa nucleo portante; ancor di più per la scelta degli interpreti maschili, scelta che sottolinea la questione della sterilità e apre una riflessione sulla famiglia<sup>38</sup>. Corinto è terra sterile, gli uomini sono sterili.<sup>39</sup> Uno di loro racconta il sogno ricorrente di essere in dolce attesa, ma l'evidenza è che solo Medea, a tutti gli effetti unica donna in scena, è fertile, ma è anche la donna che ucciderà i propri figli. L'aspetto affascinante di questo apparato rituale tragico è proprio la dialettica sulla gravidanza, che diventa istinto primordiale di sopravvivenza di sé e della specie.<sup>40</sup> Tornando al Coro aggiungiamo che sono anche donne *elisabettiane*, che presentano la loro vera natura quando non esiteranno a divenire feroci maschi e giudici pronti ad ammonire e condannare gli assassini di Medea, appellandola con l'unico aggettivo a lei più idoneo: cattiva.<sup>41</sup> Medea, però, non è cattiva, è un essere umano che ha subito un dolore e chi sopravvive al dolore, spesso diventa molto pericoloso.

Giasone: Non sei una donna, ma una bestia!

Medea: Chiamami pure bestia se ti piace, ti ho colpito al cuore, come meritavi.

Giasone: La mia tragedia è la tua, anche tu soffri!

Medea: Il mio dolore è gioia.<sup>42</sup>

Ecco, dunque, che il teatro di Emma Dante affronta direttamente il tragico; dimostrando anche che la tragedia, nella scena postmoderna non solo è possibile,

---

<sup>38</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro, il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Valdichiana 2010, p.71

<sup>39</sup> Ivi p.99.

<sup>40</sup> Ibidem

<sup>41</sup> Di Maso A., "La Medea buona", *succedeoggi*, in <https://www.succedeoggi.it/2016/07/la-medea-buona/>

<sup>42</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.333

ma necessaria. Nella prospettiva di una comunità che oggi è la tribù postmoderna, che ha e si costruisce i propri valori. La scelta del tragico non è indifferente, è il cardine di un racconto teatrale che esprime la vita. Tragico significa accettazione del destino, riconoscimento dell'esistenza per ciò che essa è: precaria. Torna quindi la questione della *necessità* e dell'*urgenza*.<sup>43</sup>

Dobbiamo farlo oggi, dobbiamo fare tutto oggi perché domani moriamo, domani non ci siamo più.<sup>44</sup>

Come non leggere allora, in maniera integrata, tutte le indicazioni che la regista ci fornisce. È sempre chiara ed evidente, anche negli adattamenti del tragico l'indagine sociale che percorre la rappresentazione; è un raccontare il mondo, il dramma del presente, senza denunce o indignazione, senza "testimonianze" dal teatro cronaca.<sup>45</sup> Emma Dante apre squarci fotografici sul presente di queste piccole tribù tragiche; storie di periferie dell'umanità.<sup>46</sup>

---

<sup>43</sup> A. Porcheddu, Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p.101

<sup>44</sup> Ibidem

<sup>45</sup> Ivi p.100

<sup>46</sup> Ibidem

## CAPITOLO 2

### La drammaturgia

#### 1. *La tessitura*

Ritengo necessario, prima di procedere con l'analisi dei tre spettacoli, sottolineare brevemente i tre punti cardini che caratterizzano la drammaturgia di Emma Dante. Il primo è la lingua teatrale, una lingua composita, un palermitano imbastardito con l'italiano e con i diversi accenti degli attori. Un patrimonio linguistico che si è andato via via arricchendo con gli innesti della compagnia.<sup>47</sup>

Il dialetto di Emma Dante non è filologico e poetico [...], bensì imbastardito, seminuovo, lesionato nella pronuncia da lingue giovani e impure, contaminato da parlate gergali e dall'italiano.<sup>48</sup>

Quando parliamo della sua lingua teatrale però, non ci riferiamo solo al “dialetto bastardo”, ma anche a quella lingua non verbale che è tipica di questo teatro in cui il corpo dell'attore, l'uso dello spazio, delle luci e persino delle coreografie, assume un ruolo, se non preponderante, per lo meno di eguale importanza nei confronti del testo scritto. La lingua va analizzata in relazione al metodo di lavoro della compagnia, per cui il personaggio non può prescindere dalla persona attore,

---

<sup>47</sup> Con lo spettacolo *Cani di Bancata* assistiamo all'ampliamento del gruppo originario Sud Costa Occidentale, formato nel 1999 a Palermo e composto da attori-coautori come Sabino Civillieri, Manuela Lo Sicco, Italia Carroccio, e Gaetano Bruno. Attraversato lo Stretto (e anche i confini della nazione) la capogruppo ha aperto le prove e moltiplicati laboratori in diverse città italiane, per consolidare un metodo “maieutico” capace di formare altri attori, in vista (o meno) di successive produzioni teatrali. Si assiste a un innesto combinatorio con altre “terre di teatro”, dove la lingua è corpo. Quella partenopea specialmente, per l'ingresso fra i “cani di bancata” dei napoletani Carmine Maringola e Salvatore D'Onofrio. A. Barsotti, *Ripensare a Cani di bancata di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima*. Italice Wratlaviensia, 2019

(Anche ne *Le sorelle Macaluso* c'è l'intervento di un nuovo dialetto, quello pugliese, grazie alla presenza nel cast di Leonarda Saffi.)

<sup>48</sup> Morreale E., “I ragazzi di Emma Dante”, *Lo Straniero*, 56, 2005 cit., p. 103.

poiché si tratta di un “teatro di situazione”<sup>49</sup>, la cui lingua teatrale è materia vivente, soprattutto perché la drammaturgia nasce dall’ampio utilizzo della fisicità. La scrittura ultima non è mai quella della regista, ma viene continuamente arricchita da quella scenica, grazie alla collaborazione dell’attore.<sup>50</sup> Tutto questo concorre a creare una musicalità non condizionata, per esempio, da una corretta pronuncia; questo allarga il campo delle sperimentazioni sul ritmo. Il linguaggio teatrale va dunque visto da una doppia prospettiva: quella della lingua propriamente detta e quella della drammaturgia scenica.

Io faccio drammaturgia sul palcoscenico. Se la parola non nasce dalla necessità dell'attore non mi interessa: la parola è secondaria rispetto alla necessità. Il mio intento è quello di scrivere un testo che possa essere messo in scena da altri. [...] Non è importante quello che dice, ma il meccanismo che si è scatenato in lui. Come faccio a scrivere su una pagina questo meccanismo? Io non sono ancora abbastanza grande da immaginare di spettinare un personaggio, riesco solo a spettinare l'attore che ho davanti.<sup>51</sup>

Il secondo punto cardine di questo teatro si rinviene nel luogo-famiglia; la famiglia è casa, il luogo e il tempo dove tutto accade. Infatti, anche quando non esiste una casa, esiste la famiglia, dove c’è l’inizio e la fine di tutto e quindi è il luogo migliore da esplorare.<sup>52</sup> Perché è il luogo dove comincia tutto e quindi ha una grandissima responsabilità. La famiglia descritta da Emma Dante è vista nel suo lato oscuro, fatto di timori e veleni, e reso più carnale dall’uso del dialetto. Il

---

<sup>49</sup>Barsotti A., *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzaria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa, 2009, cit., p. 113.

<sup>50</sup> Cfr. le considerazioni della Bottiroli riguardo al processo che porta all’elaborazione del testo: «Emma Dante riesce a governare i suoi attori attraverso una dinamica circolare di costante scambio a livello drammaturgico. Sono due le fasi della composizione: quella iniziale in cui mette a punto un’architettura a livello di *fabula* e forma, e quella conclusiva, quando incorpora nella struttura di partenza i materiali gestuali e verbali offerti dagli attori durante le prove». S. Bottiroli, *I felici, pochi di Emma Dante. La strada scomoda del teatro*, cit., p. 171.

<sup>51</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006, p.161

<sup>52</sup> Billò A., Rimini S.,Sciotto M., “*Incontro con... Emma Dante*”, *Arabeschi*, n.10 luglio/dicembre 2017, p.18

campo d'indagine del suo lavoro è sempre quello delle dinamiche relazionali. La relazione è alla base del teatro di Emma Dante:

Poiché è quasi sempre un lavoro corale, difficile trovare un protagonista all'interno dei suoi spettacoli, quindi lo sguardo è fondamentale. È un lavoro che si basa sul rapporto tra gli esseri umani, senza giudizio.<sup>53</sup>

Si passa da *Cani di Bancata* dove la famiglia è il clan, a *Le Pulle* dove è il ghetto dei travestiti, fino ad arrivare alla famiglia matriarcale de *Le sorelle Macaluso*, luogo dove tutto nasce e tutto muore e non c'è confine tra le due cose. La morte è un altro leitmotiv, in particolare la compresenza di vita e morte, come nel caso de *Le sorelle Macaluso*, dove chi muore non se ne va mai davvero e i vivi sono già morti. Emma Dante si pone nel solco d'una tradizione in cui il pensiero dominante della Morte è più antico del Cristianesimo, innestando concezioni e regole morali della Chiesa su un terreno più oscuro e mitico, che riguarda gli avi greci e mediterranei. Infatti, la morte si inserisce, negli spettacoli dantiani, sempre all'interno di rituali-rigenerazione che riportano al tragico come memoria arcaica, perfino ancestrale che nutre e sostanzia la sua "attuale" poetica del sacro.<sup>54</sup>

Infine, il terzo punto cardine, analisi di studio, è il femminile. Le figure femminili della Dante potrebbero definirsi, alla maniera di Nadia Setti, delle *personagge*; come ogni volta che il femminile è iscritto laddove esiste unicamente la forma del maschile a cui si conferisce un valore universale e neutro, la parola spicca come un neologismo e disturba come irruzione in un sistema coerente e legittimo. In quanto neologismo la personaggia introduce una novità nella lingua, nel logos in quanto parola, discorso, pensiero e narrazione.<sup>55</sup> Le *personagge* sono dunque figure femminili disegnate in modo eccentrico rispetto ai ruoli di madri, mogli, oggetti del desiderio che la scrittura spesso riserva loro, costringendole in un copione trito e monotono. Sono dunque personaggi femminili che escono dalle

---

<sup>53</sup> Intervista a Leonarda Saffi da me realizzata, disponibile in maniera integrale in Appendice

<sup>54</sup> Barsotti, A., Ripensare a *Cani di bancata* di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima. *Italica Wratislaviensia*, 2019, p.294

<sup>55</sup> Cfr. Setti N., "Personaggia, personagge", in *Altre modernità*, 12, 2014, pp. 204-13.

convenzioni e producono appunto degli effetti di sconcerto rispetto alle figure della femminilità codificata (vd. la questione della maternità ingombrante e mostruosa in opere come *Verso Medea*). Le femmine della Dante rovesciano l'archetipo più forte e stringente del femminile: il desiderio di maternità; ma la scrittrice rivolge in negativo il motivo della rivolta agli schemi che costringe la pluralità dei femminili a conformarsi a un'unica immagine piegando il desiderio di uscire dalla traccia stabile e stereotipata del copione dell'esistenza verso la categoria del mostruoso e dell'abietto.

## 2. *Cani di bancata*

Nell'Ottobre del 2007 Emma Dante presenta *Cani di Bancata* a Milano, per la produzione del CRT<sup>56</sup>. L'opera racconta la storia di Liborio, un uomo che riceve un favore da un camorrista: un falso certificato grazie al quale entra nelle ferrovie fingendo un difetto di vista. Costretto a portare gli occhiali, con i quali in realtà non vede, provoca la morte di un collega. In cambio del mantenimento del segreto gli si chiede di partecipare a una riunione della cosca, perché Mammasantissima (Manuela Lo Sicco) vuole scombinare le gerarchie e dimostrare che chiunque può farne parte. La trama quasi non c'è, il ferroviere che si trova a entrare nella "famiglia" sembra solo un pretesto per aprire le porte su un microcosmo mostruoso governato dalla madre-cagna.

Per *Cani di bancata* il titolo è nato troppo presto e quindi ho avuto difficoltà a mettere insieme il titolo con la storia che volevo raccontare, c'è stata, in una fase, una discrepanza fortissima tra titolo e il lavoro... I titoli dei miei spettacoli sono molto precisi, molto forti: è raro che ci si scordi di un titolo, magari si dimentica lo spettacolo, ma non il titolo.<sup>57</sup>

---

<sup>56</sup> Centro di ricerca per il teatro. Il CRT Milano è una nuova fondazione teatrale, un'istituzione che riunisce al suo interno il CRT Centro di Ricerca per il Teatro, teatro stabile d'innovazione, e il CRT Artificio, impresa di produzione teatrale.

<sup>57</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006 p.62



E questo, in particolare, riprende un'espressione palermitana con cui vengono indicati i cani randagi che racimolano avanzi e scarti insinuandosi sotto i banchi del mercato. In quei cani si metaforizzano i malavitosi, che non a caso si azzuffano come animali. Una maniera offensiva di definire le persone che non hanno padrone e che vivono ai margini della società, in una parola, i parassiti:

In questo senso, il titolo potrebbe descrivere bene certi mafiosi. Se non fosse che il "cane di bancata" non sta in branco, ma è un cane sciolto che vive sotto le "bancate", con la coda tra le gambe e le orecchie abbassate, aspettando che qualcuno gli dia un pezzo di carne per elemosina. Per questo non va più bene. In realtà, poi, si dice "Canazz'e bancata", cioè uno senza casa e senza padrone, un mangia pane a tradimento, fondamentalmente un uomo senza qualità.<sup>58</sup>

### 2.1. *La genesi dello spettacolo*

L'idea di *Cani di bancata* nasce mentre la regista si sta dedicando a *La Scimia*<sup>59</sup>, quando trova in un mercatino dell'usato un libro scritto a quattro mani da Marcelle Padovani e Giovanni Falcone, *Cose di Cosa Nostra*. La lettura del libro fa nascere nella regista il desiderio di scrivere una storia sulla mafia. Dal principio quello che interessa Emma Dante non è la ricostruzione filologica della storia della mafia, quanto piuttosto i codici di comportamento della società segreta. Nel lavoro di ricerca, che precede la stesura dell'opera vera e propria, si dedica alla lettura delle testimonianze di magistrati e mafiosi, poi passa alla letteratura; in particolare a Leonardo Sciascia (*A ciascuno il suo* e *Todo modo*). Nel percorso si muove, quindi, dallo studio della biografia al romanzo; grazie a questo passaggio comprende il legame tra religione e mafia, che ritrova non solo in Sciascia, ma

---

<sup>58</sup> Ivi, p.161

<sup>59</sup> *La Scimia* (Spettacolo del 2006) da "Le due zittelle" di Tommaso Landolfi, Regia di Emma Dante, elaborazione del testo: Elena Stancarelli, con Sabino Civillieri, Marco Fubini, Gaetano Bruno, Manuela Lo Siccio, Valentina Picello, scene di Mela Dell'Erba, luci Tommaso Rossi, Compagnia Sud Costa Occidentale.

anche in Dostoevskij<sup>60</sup>. In entrambi i casi si assiste alla presa di potere di un sistema assolutistico che detta le proprie leggi e regolamenti per garantire alla comunità una presunta libertà che è assolutamente falsa e fittizia; si assiste, inoltre, al fasullo sentimento di libertà avvertito dall'individuo quando si trova costretto all'interno di una gabbia che possiede reti molto più alte della propria testa.<sup>61</sup>

Tra l'autunno del 2005 e la primavera del 2006 la regista conduce a Torino, Roma e Napoli quattro laboratori, col desiderio di trovare gli attori per il suo nuovo spettacolo, il cui debutto era previsto a Palermo per il novembre del 2006. Il modus operandi della Dante è sempre lo stesso, per ricercare "i suoi attori" è necessario un percorso più complesso del classico provino, che consiste nel laboratorio.

Quando ci si relaziona con l'arte deve esistere una necessità, un'urgenza. Qualcuno di voi se ne andrà naturalmente e, quando questo succede, sono molto contenta perché non sono capace di scegliere e quindi preferisco che siate voi a scegliere me.<sup>62</sup>

La priorità è quella di costruire uno spettacolo con molti attori, perché la forza dei gruppi mafiosi sta proprio nella quantità degli affiliati. Si tratta di un sistema militaresco, articolato e complesso. E la massa, in questo primo momento di

---

<sup>60</sup> Fëdor Dostoevskij è uno degli autori di riferimento di Emma Dante, in particolare rilegge *I Fratelli Karamazov* durante la creazione de *La Scimia*, spettacolo che si basa sul testo di Tommaso Landolfi *Le due zitelle*. In quest'ultimo la disputa teologica presente sembra quasi un omaggio al capitolo del Grande Inquisitore. La storia del parricidio, le fece pensare alle stragi mafiose, alle carneficine che le famiglie compiono tra di loro, quando iniziano a colpire, non solo i nemici, ma i propri familiari. La regista trovò interessante che la struttura della grande famiglia, anche nell'autore russo, si basasse su un grandissimo senso dell'onore. (Si faccia riferimento al saggio *Verso Purgatorio* di Patrizia Bologna).

<sup>61</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Val di Chiana, 2006 p.152

<sup>62</sup> Questa e altre dichiarazioni si riferiscono ad una delle conversazioni avute tra Emma Dante e Patrizia Bologna durante i laboratori, citate in *Verso Purgatorio*, Bologna P.- Porcheddu. A., *Palermo dentro, il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Valdichiana 2010

creazione dell'immaginario dantiano, vive in un luogo che si chiama Purgatorio.<sup>63</sup> La società che man mano viene costruita dal gruppo di attori (inizialmente la regista pensa a una comunità composta da 18 membri-12 uomini e 6 donne) per esistere, però, ha bisogno di uno sguardo esterno; così l'idea, nella creazione, dell'arrivo di uno straniero che sta fuggendo da una guerra e arriva in una terra che effettivamente non ha nemmeno le armi, ma è intrisa di violenza. Al momento, ancor prima di iniziare le prove con gli attori, la regista non ha in mente il movente della storia perché come spiega:

Non faccio drammaturgia, il mio lavoro può essere definito di scrittura scenica perché, se le condizioni produttive lo consentono, scrivo sulla scena, non a casa. Preferisco infatti lavorare molto sulle improvvisazioni.<sup>64</sup>

Per il momento la comunità possiede delle usanze; non c'è una vera comunicazione, ma ci sono abbracci e sorrisi. Gli attori/personaggi hanno creato i propri proverbi, un nuovo linguaggio. Soprattutto la comunità ha un proprio regolamento, nato dalla rivisitazione dei dieci comandamenti.

(Primo Comandamento) M.Santissima: A cu'n ci vasa i piedi a Vergine Miracolosa mentre à porta in processione, quante denti in bocca ci hannu a ristari?

Spatuzza: Due.

(Secondo Comandamento) M.Santissima: A cu vulissi essere matri ancora prima di essere figghiu, comu si l'avi a fari u segnu d'a cruci?

Joker: Senza mani.

---

<sup>63</sup> Purgatorio è un luogo realmente esistente, un minuscolo centro abitato composto da una strada e quattro case, un paese paesaggio che si attraversa per recarsi da Palermo a San Vito lo Capo.

<sup>64</sup> Questa e altre dichiarazioni si riferiscono ad una delle conversazioni avute tra Emma Dante e Patrizia Bologna durante i laboratori, citate in *Verso Purgatorio*, Bologna P.- Porcheddu. A., *Palermo dentro, il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Valdichiana 2010

(Terzo Comandamento) M.Santissima: A cu s'infila n'o confessionali pi sentiri chiddu c'avissi a sapiri sulu u patri eterno, comu ci l'attuppamu l'aricchi?

Gegè: Cu 'i pizzulla ra lingua soia.

(Quarto Comandamento) M.Santissima: A cu ci manca a vista e talia 'u stissu chiddu c'un s'avi a taliàri, comu ci l'astutamu 'a luci?

Don Sasà: Ci cucemu ll'uocchie.

(Quinto Comandamento) M.Santissima: A cu 'un sapi unni mettiri i piedi picchè ci vannu a chirichicò, quanto ci tocca caminari 'ntunnu prima di putirisi firmari?

Big Jim: Finu a quannu, caminnanau, camminnanu 'un si scava 'a fossa.

(Sesto Comandamento) M.Santissima: A cu 'un si va curcari quannu canta 'u addu, comu ci l'hamu a sonari i campani, prima di addummiscillu?

Topo Gigio: A morto.

(Settimo Comandamento) M.Santissima: A cu 'nquieta 'a fimmina di so compari, chi ni facemu d'a so minchia?

Slim Fast: N'a spartemu e n' a manciamu.

(Ottavo Comandamento) M.Santissima: A cu fa diventare acqua 'u sangu du so' vattiu, nzoccu putemu fari pi fallu moriri cristiano?

Zù Totò: L'affucamu 'nto so' sangu.

(Nono Comandamento) M.Santissima: A cu canta e fa 'u spiuni, quanti spari ci hamu a suonari 'n mucca?

Tutti: Do, re, mi, fa, sol, la, si.

(Decimo Comandamento) M.Santissima: A cu 'un si cala 'i corna a 'u cumannu d' a fratellanza, si merita dieci pugnalati 'nto pettu. E pi tràsiri 'na casa santa s'avi a dumannari: «È permesso?». <sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.192-193

In questa fase di lavoro, la capogruppo sta riflettendo sulla distinzione dei ruoli di uomini e donne; vorrebbe che Purgatorio fosse popolato da abitanti senza un sesso definito, da esseri ermafroditi, e per questo chiede agli attori di non pensare di essere maschi o femmine. Di evitare di cadere negli schemi, per acquisire di volta in volta un nuovo sesso. Le donne della comunità sono ancora, una materia emblematica con cui confrontarsi. Per il momento la regista immagina che il paese sia circondato da cave di tufo nelle quali le donne lavorano durante il giorno per estrarre questa sostanza con cui, nottetempo, gli uomini costruiscono statue di santi in cui nascondere droga. Le donne possiedono una caratteristica del tutto peculiare, sono sempre menstruate:

Il messaggio che voglio lasciare è di una sterilità in atto: il continuo sgorgare del sangue indica che questa società, prima o poi, si estinguerà. È una mia speranza.<sup>66</sup>

La metafora dell'incessante mestruo femminile rappresenta la continua carneficina che abita la città e la mafia in quanto antitesi della vita, appunto sterilità e morte. Coerente con la cifra stilistica della regista ci si trova di fronte a un paradosso; nonostante negli spettacoli precedenti ci fosse spesso uno spirito di disillusione, in questo caso, un concetto potenzialmente negativo come la cessazione della procreazione, diventa una via d'uscita, seppur sempre tragica. Il ruolo delle donne assume un'importanza eccezionale anche nel rito di affiliazione: spetta alle donne il compito di usare la violenza sul nuovo membro della comunità. Nella tradizione mafiosa, gli iniziati vengono sottoposti a dure prove per testare la loro fede: l'uccisione di un uomo, una strage, un grosso colpo. L'esame, in questo caso, consiste nell'accettare di essere picchiati dalle donne. Soprattutto perché in quel tipo di comunità la donna è sottomessa e quindi farsi picchiare da un essere "più debole", è un segno di sottomissione ancora più grande. Nel testo di Serena Anderlini D'Onofrio si legge:

---

<sup>66</sup> La dichiarazione si riferisce ad una delle conversazioni avute tra Emma Dante e Patrizia Bologna durante i laboratori.

Quando il soggetto debole è rappresentato nel teatro degli uomini, i suoi desideri risultano invisibili e le sue motivazioni incomprensibili. La vicinanza del soggetto forte, l'eroe maschile, porta a confondere la personalità femminile con quella maschile, cosicché il soggetto debole non ha spazio per stabilire una comunicazione positiva con le altre donne. Diviene quindi, una copia del soggetto forte ripiegata nell'interiorità...<sup>67</sup>

Per questo il lavoro di una regista come Emma Dante risulta straordinario, perché evidenzia uno scarto, produce uno spostamento, mostrando possibilità diverse, per contrasto o per contraddizione. Le donne ora rompono gli schemi, sono le detentrici di crudeltà e ferocia, sono portatrici di violenza e sono definite dalla regista "Menadi". Nel periodo dei laboratori, Emma Dante è molto affascinata dall'idea del continuo flusso mestruale, ma non ha ancora capito se e come rappresentarla scenicamente. Possiede un'immagine molto forte, che però non ha ancora raggiunto una giustificazione sufficiente per poter stare in scena: si tratta del lavoro sui contrari che sta provando con le attrici dei laboratori, un esercizio complesso che consiste nel "fingere" di essere al contrario, nel "cambiare" cioè il davanti con il dietro. I capelli delle ragazze sono sciolti sul volto, e il corpo si forza in una posizione tale da far sembrare che le spalle siano il petto, che gli occhi siano là dove è la nuca che le anche siano i glutei; insomma, vivere la parte anteriore del proprio corpo come se fosse quella posteriore, con tutto lo spostamento di posture che ne consegue. I corpi appaiono irrigiditi, spaesati, spersi nello spazio. Corpi infinitamente poetici nati da un'identità negata. La regista racconta che l'immagine dei capelli davanti al volto le era venuta perché le donne di molti paesi dell'entroterra siciliano sono costrette a camminare con la testa bassa. E come se le donne fossero cieche perché sono giunte a escludere tutto ciò che sta loro intorno: i capelli davanti al volto sono quindi l'esasperazione e la degenerazione di una testa tenuta bassa in eterno.<sup>68</sup> Per quanto riguarda gli

---

<sup>67</sup> Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003, p.51

<sup>68</sup> Emma estremizza questa immagine fino a pensare: "a forza di tenere la testa bassa, i capelli sono cresciuti sulla faccia e quindi hanno creato una specie di burqa sul volto di queste donne. Fare capire

uomini di Purgatorio l'ossessione della regista è la camminata; gli attori devono avanzare tenendo le mani in tasca e il bacino in avanti, dando delle piccole e secche spinte con le ossa delle creste iliache e sorridendo sempre. In questo modo appaiono erotici, un eros che confina con la perversione. La camminata è come guidata da un istinto sessuale. Racconta Fabrizio Lombardo:

Quando sono arrivato a Villa Medici la camminata esisteva già, ma nell'idea iniziale immagino ci fosse un'aggressività legata alla sessualità.

Gli uomini di Purgatorio si relazionano a un femminile mostruoso e desiderabile che non possono avere, il loro maschile è in un certo senso bloccato. Sono personaggi forti e orgogliosi che non possono esprimersi dal punto di vista sessuale, quindi frustrati.

Topo gigio: Su 'i fimmini che mi conumano, Mammasantissima!

M.Santissima: Seeee, 'i fimmini! 'I buttane, vuoi dire!!!<sup>69</sup>

Da questo rapporto tra il maschile e il femminile nasce il movimento degli attori, che si manterrà anche nella resa finale, nonostante la trama dello spettacolo cambi notevolmente (vd. la scelta di eliminare le attrici donne ad esclusione di Manuela Lo Sicco nel ruolo di Mammasantisima). Inoltre, gli uomini sono definiti mafiosi. Quest'aggettivo era usato in passato, nell'ambiente siciliano, per indicare

---

questa cosa nello spettacolo sarà difficilissimo, però questo è un punto di partenza che mi interessa molto... se tu fai capire che questi capelli sono cresciuti come quando dall'Uomo Scimmia si è passati all'Homo erectus, allora forse riesci a fare capire che man mano che neghi una cosa, man mano che lavori su una proibizione, il corpo si modifica secondo quel divieto." (cit. Emma Dante). Le donne, buttando capelli sul volto o sulla nuca, danno vita a un'unica faccia della stessa medaglia. Si tratta di un'immagine che Emma ricorda dalla lettura del XX Canto dell'Inferno, in cui Dante e Virgilio si trovano nella Quarta Bolgia dell'Ottavo Cerchio e incontrano gli indovini, coloro che dedicano la propria vita all'arte della divinazione, simulando la conoscenza del futuro. La loro punizione consiste in un ribaltamento sia metaforico che concreto, del peccato commesso: come in vita avevano guardato sempre avanti, così da morti sono destinati a camminare con il volto girato sulla schiena. (Cfr. Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p.159)

<sup>69</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.195

un uomo bello, aitante, sicuro di sé. Un uomo affascinante perché vestiva in maniera elegante e raffinata. Emma Dante riprende il significato del termine e deciderà di vestire i suoi attori con abiti di lino color pastello e cappelli a falde larghe. Capi di abbigliamento che offrono sensualità, ma non per questo eliminano la virilità.<sup>70</sup>

Un cappello femminile usato su un corpo che cammina come se stesse scopando dà un'idea di maschio e femmina insieme, di eros ambivalente.<sup>71</sup>

Soprattutto, la drammaturga, intende la seduzione come una forma di reversibilità, dove l'uno e l'altro sesso, intesi in senso fisiologico, giocano con la loro identità, si mettono in discussione. Potremmo quindi utilizzare il concetto di "neutro", nel senso reinventato da Mario Perniola nel libro *L'arte e la sua ombra*.<sup>72</sup> Perniola parte dal "neutro" di Roland Barthes ed elabora la propria teoria del "sex appeal" inorganico. La sessualità inorganica è infatti al di là dell'opposizione tra maschile e femminile. Il neutro non deve essere inteso come ricomposizione armonica del maschile e del femminile, come sintesi dialettica della loro opposizione. Anzi il neutro è il punto di arrivo dell'esperienza della differenza, quindi irriducibile a un'unità, a un'identità. Annullando la divisione tra maschile e femminile si instaura una molteplicità di altre divisioni che dà luogo a infinite virtualità sessuali.

## 2.2. *Mammasantissima e il discorso sulla femminilità*

Nello spettacolo la mafia è una femmina-cagna che mostra i denti prima di aprire le cosce.<sup>73</sup> Mammasantissima (Manuela Lo Sicco) è a capo di un branco di figli

---

<sup>70</sup> Cfr. Porcheddu A., *Palermo dentro, il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Valdichiana 2010 p.156

<sup>71</sup> La dichiarazione si riferisce ad una delle conversazioni avute tra Emma Dante e Patrizia Bologna durante i laboratori.

<sup>72</sup> Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000

<sup>73</sup> Valentini V., "Il genius loci del teatro di Emma Dante", *Culture Teatrali*, in

<https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/824-il-genius-loci-del-teatro-di-emma-dante.html>



che, scodinzolanti, si mettono in fila per baciarla. Il suo bacio è l'onore. La cagna dà ai figli il permesso di entrare:

M. Santissima: Nel nome...

Tutti: del Padre, del Figlio, della Madre e dello Spirito Santo.<sup>74</sup>

Nella Sicilia fredda e avvolta nella nebbia abita un popolo che parla un gergo segreto che si accompagna a gesti e ammiccamenti. Questo popolo ha un atteggiamento mafioso ed ha le sembianze di una vera e propria famiglia. Si può finire in questo recinto per nascita, per paura, o per amore. Gente nata in mondi diversi, che una volta attratta in questo recinto, contrae un vincolo eterno. Tutto quello che sei stato, non devi esserlo mai più.

Zù Totò: Sugnu sazio, Mammasantissima, perché l'onore di stare seduto al tuo fianco, in questo banchetto, mi riempie più di qualsiasi altra cosa.<sup>75</sup>

Si può essere scelti, selezionati per le proprie qualità ed entrare in questo modo a far parte del sistema. All'interno del gruppo i legami sono indissolubili, tenuti insieme dal grande personaggio di Mammasantissima. La figura convenzionale del Boss mafioso assume, qui, un'insolita natura femminile, entità un po' materna e un po' sacrale.<sup>76</sup>

Tutti: Madre nostra

che sei in terra

sia santificato il tuo trono

venga il tuo regno

sia fatta la tua volontà in cielo in terra e ovunque

dacci oggi un poco di pane

rimetti a noi i nostri debiti

---

<sup>74</sup>Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.189

<sup>75</sup> Ivi p. 194

<sup>76</sup> Palazzi R., *La mafia senza coppole e gessati*, La Repubblica

come noi li rimettiamo a te quelli dei nostri debitori

non ci indurre in tentazione

ma liberaci dal padre.<sup>77</sup>

La scelta si ispira all'iconografia cattolica (cfr. i dieci comandamenti riadattati dalla comunità mafiosa), una madre che cura i figli, li nutre e li cresce.

Tutti dicono di sapere tutto sulla mafia e per questo *Cani di bancata* è urtante: la gente non vuole sentirsi ridire le stesse cose. Ma lo sapete che la donna è bandita dalle tavolate in cui si decidono le sorti di qualcuno? E quindi se metto una donna a capo di una cosca è il simbolo di qualcos'altro?<sup>78</sup>

Le parole della Dante spingono a una riflessione, mai esplicitata fino alla denuncia o alla militanza, sulla negazione di una sessualità vissuta come elementi di comunione e completamento tra i sessi. Spesso le sue donne faticano a trovare parità, o vedono negata la propria fase mestruale perché incinte o si trovano alla negazione della fertilità, fino all'apoteosi di *Cani di Bancata*; dove, almeno nelle intenzioni iniziali, le donne sono perennemente mestruate. Qui, addirittura, alla figura femminile è affidato il potere e già nella scelta del nome vediamo coniugarsi due concetti chiave dell'opera: da un lato il riferimento religioso al nome popolare della madonna, dall'altro l'appellativo utilizzato solitamente per i boss mafiosi.<sup>79</sup> "Il" Mammasantissima è una donna e questo consente di mettere in luce temi e stili connessi a un femminile che esula dal gender (in senso stretto) ma capace di farne la matrice o la metafora di una diversità umana che, per la sua ambivalenza, ci coinvolge e (per)turba.<sup>80</sup> Il rovesciamento è la cifra stilistica della Dante; mettere una donna a capo d'un mondo mafioso implicante 'ndragheta e

---

<sup>77</sup>Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.190

<sup>78</sup> Polidoro, P. "Io, le donne e la mafia". Emma Dante: a teatro "mammasantissima" è femmina. *Il Messaggero*, 27 novembre 2006

<sup>79</sup>Fiore E., *Emma Dante e la Mafia evangelica*, consultato su [www.emmadante.com](http://www.emmadante.com)

<sup>80</sup>Barsotti A., *Ripensare a Cani di bancata di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima*. Italica Wratislaviensia, 2019, p. 291

camorra, oltre ad essere un avvenimento, un *passaggio del limite*<sup>81</sup> (una sorpresa all'epoca del debutto) da un lato trae linfa critica e vitale dalla tradizione e dal costume isolano, dall'altro infrangendo un tabù, persegue lo scopo di rendere tanto più schifosa la simbolizzazione carnale della Mafia.

È importante l'inserimento della figura femminile che muove i fili di queste pedine. Non è un Boss, ma incarna la Mafia, altrimenti avrei rifatto *il Padrino*. Ma io volevo suscitare un sentimento di schifo, invece chi non è stato affascinato dal personaggio di Marlon Brando?<sup>82</sup>

Il rovesciamento di genere del ruolo del capo branco non va frainteso, però, secondo una prospettiva banale e maschilista. Sono implicate radici che affondano nell'humus atavica di una terra socialmente, economicamente e politicamente dominata dal maschio, eppure familiarmente affidata alla guida sacrale della donna-Madre; quest'ultima non è connotata in alcun modo da preoccupazioni affettive, ma manifesta soltanto intenti legati al potere. Solo nel rito di affiliazione assistiamo a un momento in cui la donna è anche madre; il segno della croce è stato modificato, inserendovi anche la figura femminile. Una scelta dettata da due ragioni: innanzitutto dal desiderio di provocazione, poiché la figura della Madonna non è contemplata nel segno della croce; poi perché "la madre" potrebbe essere la mafia, la divinità che la comunità di Purgatorio ama così intensamente da poter essere collocata accanto a Dio. E, come abbiamo preannunciato, il leitmotiv della religione, o meglio del Cristianesimo, ritorna costantemente nell'opera. In particolare, vengono riadattati dei rituali, come quello del pane e del vino:

M.Santissima: Bevetene tutti, questo è il mio sangue.

---

<sup>81</sup> Lotman, Ju. M. (1972) *La struttura del testo poetico*, a cura di e trad. di E. Bazzarelli. Milano: Mursia. P.271

<sup>82</sup> Polidoro, P. "Io, le donne e la mafia". Emma Dante: a teatro "mammasantissima" è femmina. *Il Messaggero*, 27 novembre 2006

*I cani-discepoli si tolgono i cappelli in segno di rispetto, li poggiano sulla tavola e a turno bevono dal fiasco di vino che Mammasantisima gli ha offerto. Mammasantissima offre ai cani un tozzo di pane.*

M.Santissima: Mangiatene tutti, questo è il mio corpo.

*I cani discepoli afferrano il pane e lo fanno a brandelli divorandolo con foga. Sputano, fanno rutti, versi animaleschi.<sup>83</sup>*

Mammasantissima è una creatura oscuramente vestita da maschio che con movenze cagnesche si spoglierà svelando un abito bianco da sposa.

Mammasantissima, anche lei in doppio petto e cravatta, è in piedi sul trono, di spalle. [...] Mammasantissima indossa una gonna bianca tutta ricamata con uno strascico di circa quattro metri.<sup>84</sup>

Infatti, dopo l'accoglimento del nuovo arrivato si assiste all'ultima cena della mostruosa famiglia. Frontalmente siederà la Madre Mafia e il lungo strascico comporrà anche la tovaglia. Nell'epilogo Mammasantissima che fino a quel momento ha guidato e nutrito il clan con la ferocia e col sangue, spiega il suo nuovo piano. Chiama a raccolta i figli con i nomi e i ruoli che svolgono nella società parallela, rivelandoli, in tal modo, al pubblico: Lei cesserà di esistere e loro asseconderanno la sua finzione, trasformando in normalità la violenza; divenuta invisibile e garantendo la continuità dell'associazione criminale.

M.Santissima: [...] 'Unn'aviti a nascondere i vostri nomi, tutti voi dovete diventare persone perbene, perché io non esisto. Fidatevi di me. Ancona ci nn'è strada di fari ma scenderete da stu pizzu 'i montagna e a valle affiderete a tutti la mia coscienza. Il paese sarà nostro! [...] Credetemi: io non esisto. [...] Col mio consenso: Dio vi benedica. Nel nome del Padre, del Figlio, dello Spirito Santo e così sia.<sup>85</sup>

Significativo che l'inizio dell'azione invisibile di Mammasantissima ristabilisca anche dal punto di vista religioso il tradizionale segno della croce, lei non esiste

---

<sup>83</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.194

<sup>84</sup> Ivi pp.184 e 193

<sup>85</sup> Ivi pp. 217-218

più. Con l'ultimo travestimento di Mammasantissima, di nero velata, che passa di soppiatto dietro alla schiera degli attori e marchia la schiena di ciascuno con una sillaba fino a formare la frase "Io-ma-dre-vi-af-fi-dol'Ita-li-a", si chiude la sua azione diretta (non senza avere provveduto all'impiccagione dell'estraneo, testimone da sopprimere).

Dunque, la dialettica uomo-donna è, un elemento dirompente di scandalo, che si traduce in immagini sceniche prepotenti e dissacranti. Il teatro della Dante, attingendo dalla tragedia classica esclude in qualche modo una possibilità di immedesimazione. La negazione della mimesi, però, potrebbe leggersi come un rifiuto da parte della regista della consolidata prospettiva maschile e, (u)omosessuale, che ha contraddistinto un teatro nato e prevalentemente gestito da uomini. Le eccezioni di una scrittura femminile nella storia del teatro occidentale si possono considerare effettivamente tali proprio perché la costante rilevanza maschile autorizza e fomenta questa lettura. Quella di Emma, dunque, è una doppia eccezione: come autrice e come regista, la Dante porta in scena un immaginario fortemente schierato verso un'attenzione al femminile, pur nella coscienza di collocare e denunciare la donna in un universo segnato dalla predominanza dell'uomo.

### 3. *Le Pulle*

*Le Pulle* è un'opera di Emma Dante del 2009, prodotta dal Teatro Stabile di Napoli e dal Théâtre du Rond-Point di Paris, in co-produzione con il Théâtre national de la Communauté Française di Bruxelles. Lo spettacolo viene definito dalla stessa regista "operetta amorale":

L'operetta amorale con cui definisco questo spettacolo è un atto unico di carattere popolare in cui la recitazione si alterna col canto e l'argomento che viene trattato non ha relazione con la comune morale.<sup>86</sup>

---

<sup>86</sup> Dante E., "autorappresentazione", *Hystrio* 1 gennaio/marzo 2010, p.109

L'amoralità è per la regista:

Un luogo dove si può costruire una nuova morale, una nuova scala di valori. Bisogna ricostruire la morale nello spettacolo. La moralità è sulle strade della perdizione. È sufficiente guardare ciò che accade in Italia, il disastro di un paese dove non si ha più opposizione, un paese bigotto che non ha più nulla da dire.<sup>87</sup>

Protagoniste sono le puttane (pulle in palermitano), quattro travestiti e un trans che contemplano madonne a tinte accese, vestite di strass, piume di struzzo, pizzis e lustrini. Attraverso un processo di metempsirosi, tre fate guidate da Mab, la loro levatrice, trasferiscono nelle pulle la loro anima femminile, incarnandosi in un ibrido che sta a metà tra i due sessi.

Le mie pulle sono corpi montati male. Le femmine e i maschi sono degli ibridi senza un verso, non si sa da che parte guardarli, che direzione imprimere allo sguardo per decifrarne il significato.<sup>88</sup>

La regista compie un rovesciamento del femminile sul maschile senza far subire ai personaggi un'operazione (si intende quella di transizione sessuale) o la scomunica di un bigotto Cardinale.<sup>89</sup> Rosy, Sara, Ata, Moira e Stellina si addormentano e in sogno ricevono la grazia dalle tre protettrici: la fata danzante, la fata cantante e la fata parlante. Lo spettacolo è un viaggio onirico ricco di travestimenti, trucchi, balli, canzoni, coreografie da avanspettacolo; e si accompagnano ad atmosfere laceranti e dolorose in cui le cinque pulle mettono a nudo la loro condizione di emarginate. Cinque, i racconti che si intersecano. Sara (Sabino Civillero), anoressica che non riesce più a trattenere cibo in corpo, orgogliosa del proprio scheletro ostentato, viene imboccata senza sosta fino a vomitare tutto; Moira (Antonio Puccia), viene avviata senza coscienza alla prostituzione dalla stessa madre. Ata (Ersilia Lombardo), nata donna in corpo maschile, racconta invece l'incomprensione che ha permeato la sua vita, e primo

---

<sup>87</sup> cit. in J. Martinez, *Mariage à l'italienne*, in «La Dépêche», 2 giugno 2009

<sup>88</sup> Cavaliere L., *Anticorpi. Dialoghi con Emma Dante e Rosella Postorino*, Liguori, Napoli, 2010, p.22

<sup>89</sup> Porcheddu A., "Le sfide di Emma", *Hystrio* N.1 gennaio/marzo 2010 p.102

tra tutti il rifiuto di suo padre nei confronti della sua indole più sensibile e profonda. Rosi (Sandro Maria Campagna) è stata stuprata con un bastone da un gruppo di mascalzoni, mentre Stellina (Carmine Maringola) sogna una famiglia e una normalità impossibili.

In scena, ancora una volta, una figura tragica, ma del nostro tempo: il travestito; un personaggio che per la regista è un complesso di contraddittorietà e sofferenza, di sogni e di sesso, di candore e volgarità. Il rovesciamento è messo in scena dalla Dante grazie all'elemento tragico. Se la tragedia è, come sostiene Laura Mariani, un fatto esterno che interviene sugli individui e li illumina<sup>90</sup>, potremmo dire che il tragico è funzionale alla Dante proprio per mettere in scena quel rovesciamento di prospettiva caratterizzante il suo teatro. Il gioco, infatti, si basa sull'evidenza del "genere"; portando alla luce violenze domestiche, esclusione, povertà e umiliazioni che si celano dietro molti esseri umani. E nel testo vi sono continuamente riferimenti, spesso parodistici, alla questione del genere:

Stellina: Uno ti guarda e dice: ma che è? Masculu o fimmina? Tieni 'o pesce ca si fa sempre cchiù piccirillo, 'a voce ca quannu parli non si capisce a chi appartiene... pare ca s'è doppiata.<sup>91</sup>

[...]

Fortunato: Papà, io voglio il seno della minchia farei a meno.<sup>92</sup>

Quello che, però, emerge con maggior forza dai racconti di queste creature è l'abisso di disperazione nel quale sono precipitate in seguito a violenze terribili e dal quale non c'è via di uscita.

---

<sup>90</sup>Ficara M., *Donne di Teatro e cultura della (r)esistenza*, Editoria&Spettacolo, Roma, 2005, p.198

<sup>91</sup>Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p. 279

<sup>92</sup>Ivi. p. 285

### 3.1. *Il corpo che si fa parola*

“Sento il mio corpo parte del mistero” canta Mab di fronte alle puttane col pene stretto tra le cosce e l’aureola luminosa in testa come un’icona religiosa. Mab prepara l’intruglio e a mezzanotte in punto apre le tende della stanza dei sogni. Il sogno di riscatto si realizzerà in un’onirica festa nuziale in cui le pulle in abiti da sposa espellono la propria natura maschile sotto forma di osceni pupazzi gonfiabili che paiono uscire dal loro corpo e poi flosci, svuotati vengono portati via da una fata danzatrice.<sup>93</sup>

Sono corpi rattrappiti in un groviglio di pelle vecchia.<sup>94</sup>

Il corpo è svuotato, perché è un corpo senza *psyché*, ovvero anima, quindi è solo un corpo morto. L’ossessione del corpo è l’argomento principale delle pulle; un corpo antierotico per eccellenza perché non amato. Di più: il corpo prende vita solo attraverso l’infusione dell’anima femminile. E Mab è il femminile che diventa maschile, coprendo le vergini, e il femminile/maschile che innesca l’apparenza, poiché rende quelle vergini *donne di buon portamento*.<sup>95</sup> Le pulle, in realtà, non sono uomini, non sono donne, sono creature. Fin dall’inizio il corpo degli attori costringe lo spettatore a cambiare la propria percezione. Le pulle si animano, in seguito all’incantesimo, attraverso movimenti meccanici che lentamente si trasformano in gesti di offerta del proprio corpo. Ritorna anche qui, come nell’*Eracle*, l’ispirazione all’opera dei Pupi; infatti, le pulle si muovono spesso come marionette disarticolate (cfr. *Cani di Bancata*, in sede di laboratorio la compagnia ha lavorato, anche in questo caso, sui contrari), in una fiera del piacere da marciapiede, bambolone in fuseaux e tacchi a spillo che offrono glutei, orifizi, seni, genitali, lingue saettanti, in una sfrontata esibizione di sesso che nasconde un precipizio di dolore.<sup>96</sup>

---

<sup>93</sup>Palazzi R., “Fiabe da incubo per squillo fatate”, *Il sole 24 ore*, 15 febbraio 2009 n.45

<sup>94</sup>Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020 p.291

<sup>95</sup>Fiore E., “Le «pulle» di Emma Dante e un’ambiguità sessuale che diventa sogno e destino”, *Il Mattino*, 13 Febbraio 2009

<sup>96</sup> Ibidem



Fata cantante: [...] Fortunato Bonomo in arte Ata

Fa la pulla da otto anni

E vive n'u duluri di un corpo masculu ca non vuole

E non può amare. Sulu fimmina si sa pensare.<sup>97</sup>

L'autrice è in grado di trasformare un teatro fisico, fatto di corpi e sudore, in parola scritta. I testi non nascono (solo) a tavolino, ma scaturiscono dal viscerale incontro con l'attore. Una scrittura che è solitaria e corale, dunque: che è pratica, gesto, azione e non solo immaginazione.<sup>98</sup> La prosa della Dante potrebbe definirsi profondamente "materica": dove la parola poetica si fa carne. Rodolfo di Gianmarco parla di un'*anatomia delittuosa e famelica del corpo-scena*, cioè la drammaturgia dantiana sarebbe un universo di gesti che si fanno costume, ma che sono profondamente legati al nostro sentire viscerale. I gesti che vengono spesso portati all'eccesso, al grottesco, ma nascono sempre da qualcosa di concreto, sentimenti istintivi che provengono dalla pancia e che per questo hanno un significato, una giustificazione. Il centro del corpo è per la regista una zona nevralgica individuabile nelle ossa delle creste eliache; luogo che spezza a metà ogni struttura umana e dove è contenuto il sesso. I suoi spettacoli potrebbero essere definiti, per condotta, sessuali. La sessualità intesa come cosa animalesca, senza giudizio, ma come puro istinto. Nel caso de *Le Pulle*, la sessualità è imprescindibile, ma non attrattiva; problematica da vivere e unica rocca forte su cui fondare l'esistenza quotidiana. La sessualità è parte di una routine o rito (come vedremo più avanti) che prevede laboriosi travestimenti tra abiti e trucchi, dall'andamento ossessivo e quasi punitivo o masochistico, e non porta al piacere o al godimento.<sup>99</sup>

Le Pulle: Siamo pronte a riceverti dentro

---

<sup>97</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.259

<sup>98</sup> Porcheddu A., "Le sfide di Emma", *Hystrio* N.1 gennaio/marzo 2010, p.114-115

<sup>99</sup>Santini L., "Le Pulle di Emma Dante: un'operetta amorale", *mentelocale*, 28 Gennaio 2010, in <https://www.mentelocale.it/milano/articoli/25900-le-pulle-di-emma-dante-un-operetta-amorale.htm>

Aspettiamo te

Penalizzaci, puniscici, castigaci,

ma non allontanarci da te.<sup>100</sup>

Tornando, poi, al discorso sul femminile e il maschile, in una conversazione con Luisa Cavaliere la regista ha affermato:

Se il luogo di quella differenza è il corpo, si deve acquisire che il corpo si trasforma, è carne viva che si presta a mille scritture, mille significati. Segno fondamentale, sfugge sempre più alle definizioni nette, rassicuranti ma non più fedeli a ciò che avviene. Una volta c'era da una parte il femminile e dall'altra il maschile, c'era di qua la bellezza e di là la bruttezza. Niente è più così. Niente si può catalogare o archiviare con certezza e questo mescolamento, questa confusione dei generi mi piace sempre di più. E così metto una tetta nel posto sbagliato, fabbrico corpi che non sono più riproducibili, che non esistono in natura, montati al contrario, vanno in senso inverso alla demenza di questa società che ordina, cataloga, genera differenze, finte differenze, crea canoni estetici. Sono interessanti le differenze di pensiero, le idee, il tono delle relazioni, i rapporti fra i gruppi di persone, fra i pensatori, fra gli esseri umani. Non quelle tra i corpi.<sup>101</sup>

Riflettendo sulla differenza e la discussione del femminile e del maschile risulta evidente che il gender<sup>102</sup> può essere performance, mascheramento. Analizzare i codici di rappresentazione che creano gran parte dell'immaginario sociale è anche un processo costitutivo della soggettività: una pratica necessaria per i soggetti marginali e sintomatica per il suo rapporto con la cultura teatrale.<sup>103</sup> Negli spettacoli dantiani, il sesso dell'attore/attrice e il sesso del personaggio non

---

<sup>100</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.272

<sup>101</sup> Cavaliere L., *Anticorpi. Dialoghi con Emma Dante e Rosella Postorino*, Liguori, Napoli, 2010, p.21-22

<sup>102</sup> Con gender si intende la distinzione di genere, in termini di appartenenza all'uno o all'altro sesso, non in quanto basata sulle differenze di natura biologica o fisica ma su componenti di natura sociale, culturale, comportamentale, in [www.treccani.it](http://www.treccani.it)

<sup>103</sup> Ficara M., *Donne di Teatro e cultura della (r)esistenza*, Editoria&Spettacolo, Roma, 2005, p.202

necessariamente coincidono e il gender è in tutta evidenza un costrutto.<sup>104</sup> Anche per questo affrontare le tematiche di un testo come *Le Pulle*, poteva essere una pratica assai rischiosa. Il rischio era quello di cadere nei cliché.

Mi suggerì di non pensare all'uomo che fa la donna, bensì all'essere di sesso femminile da cui ero più affascinato in quel periodo. La risposta fu: mia nipote, che all'epoca aveva circa cinque anni. Un elemento assolutamente dissonante rispetto al discorso sulla prostituzione che stavamo indagando. Non si trattava di imitare. Durante un'improvvisazione emerse questo elemento della donna-bambina con un atteggiamento e un approccio infantili.<sup>105</sup>

Da questa suggestione, Carmine Maringola trovò anche il suo falsetto, per poter raccontare in maniera sognante le esperienze terribili del personaggio di Stellina. Infatti, se volessimo cogliere un passo diverso rispetto ai precedenti testi, sarebbe l'elemento fantastico, chiaramente shakespeariano (che non si esaurirà nel teatro, ma vedremo andrà oltre, attraverso delle vere e proprie fiabe). Mab trasporta lo spettatore nella miseria della prostituzione e delle violenze, ma in una dimensione di fiaba, di sogno; una favola realistica.

---

<sup>104</sup> L'identità di genere è una dimensione che è frutto di un lungo processo di costruzione che permea diversi strati della società, ma che nella vita di tutti i giorni diamo per scontata. A metà del secolo scorso, la filosofa francese Simone de Beauvoir, ragionando sulla visione maschilista dell'universo tipica del pensiero filosofico, scriveva che «Donne non si nasce ma si diventa. Nessun destino biologico, psichico, economico definisce l'aspetto che riveste in seno alla società la femmina dell'uomo: è l'insieme della storia e della civiltà a elaborare quel prodotto intermedio tra il maschio e il castrato che chiamiamo donna» (de Beauvoir, 1984, p. 325). Il genere non è un'illusione, ma è la reificazione di una pratica sociale il cui effetto è la restrizione del campo dell'intelligibilità del soggetto nell'esclusiva dicotomia maschile/femminile. L'identità di genere è quindi plasmata dalle relazioni sociali, da quelle aspettative relative agli atteggiamenti e ai comportamenti adeguati al genere di appartenenza che vengono veicolati, innanzitutto dalla famiglia d'origine e poi in secondo luogo dalle altre agenzie di socializzazione – la scuola, il gruppo dei pari, le reti sociali all'interno delle quali è inserito il soggetto. Cfr. Venera A.M., *Genere, educazione e processi formativi Riflessioni teoriche e tracce operative*, Bergamo, Junior, 2014

<sup>105</sup> Margiotta S., *La costruzione del personaggio nel teatro di Emma Dante*, intervista a Carmine Maringola in *Acting Archives Reviews*, Anno VI, numero 11 – maggio 2016

Potremmo dire che la Dante nei suoi spettacoli evidenzia ciò che Jauss chiamava *differenziazione dell'orizzonte*.<sup>106</sup> Il carattere estetico del testo diviene così un *fundamentum in re*: consente che vi possa essere per un testo una sequenza di interpretazioni che sono differenti nella spiegazione, ma tuttavia di nuovo conciliabili tra loro rispetto al senso concretizzato. Jauss non intendeva l'opera come se contenesse un messaggio, ma riconosceva il lettore come protagonista di un processo attivo e poetico nel quale la ricerca filologica è in grado di unirsi all'ermeneutica: per cui l'opera vive nell'interesse che le tributa il pubblico. Nel caso in cui il pubblico non provi interesse cade nel dimenticatoio e muore.<sup>107</sup> Questo pensiero è molto simile a quello della Dante, la quale ritiene che il teatro debba servire, nel senso che deve toccare una corda, deve smuovere un pensiero. Qui entra in gioco la partecipazione del fruitore. Il teatro è una piccola miccia, una piccola mina che può stare lì secoli senza esplodere. Però un giorno qualcuno ci mette un piede sopra e sente un cortocircuito.

Questo per me è importante: se anche solo una persona in questi quattro anni si è sentita ferita e di questa ferita ha fatto tesoro, so che è servito a qualcosa e credo valga la pena andare avanti.<sup>108</sup>

Doverosa una postilla sulla ricezione dello spettacolo. La scena teatrale italiana, non sempre si è aperta a un'artista come Emma Dante, più a suo agio al Rond Point di Parigi che non negli Stabili italiani. Quando è successo se n'è parlato molto: prima con la discussa *Medea*, poi con *Cani di bancata* (non per nulla sostenuto solo o quasi dal Crt di Milano) poi con *Le pulle*.<sup>109</sup> Con quest'ultimo, la regista svela l'altra faccia della medaglia, quel mondo di prostituzione e violenza,

---

<sup>106</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p.107.

<sup>107</sup> Raveggi A., *Ricezione e Finzione*, una teoria della lettura tra struttura e risposta estetica, 2008, Dottorato di Ricerca all'università degli studi di Bologna, pp.91-97, in <https://123dok.org/article/ricezione-e-interpretazione-del-testo-iser-e-jauss.nzww7xgz>

<sup>108</sup> *Donne di Teatro e cultura della (r)esistenza* a cura di Maria Ficara, Editoria&Spettacolo, Roma, 2005, p.190

<sup>109</sup> Porcheddu A., "Le sfide di Emma", *Hystrio* n.1 gennaio/marzo 2010, p.111

di sogni d'amore e di desideri. La stampa francese ha accolto lo spettacolo con interesse e rispetto, il pubblico ha reagito come doveva reagire: alcuni abbandonando la sala sconvolti, altri (molti) entusiasti. Però è stato anche il primo grande spettacolo della regista ad essere andato in scena in uno spazio istituzionale: le Orestidi di Gibellina; dove, ci rivela Porcheddu, 600 persone a sera hanno applaudito l'ingenuo entusiasmo della caparbia isolana. Il teatro di Emma Dante si gioca proprio qui, nello stress emotivo del darsi totalmente e senza alibi degli attori, nel saper elaborare un codice di parole (ossia il dettato della drammaturgia) e una traiettoria di immagini che siano in grado di arrivare nel profondo di chi le riceve.

### *3.2 Il rito del trucco e il travestimento*

Una debole luce rischiara una metà del palco dove, da dietro un separé, appaiono le pulle sedute intorno ad una cesta rosa; hanno le gambe chiuse, una mano poggiata sulle ginocchia e i loro movimenti interessano solo la parte superiore del corpo. Gli attori si sono liberati dalla parrucca, ma non della calotta e, sopra i reggiseni, indossano vestaglie dai colori delicati.

*Le pulle intente a truccarsi freneticamente. [...] I gesti di toilette sono nevrotici. Le pulle si mettono l'ombretto, il far, il rossetto con un ritmo incalzante come se divorassero del cibo.*<sup>110</sup>

Stellina prende una crema che passa agli altri, mentre arrivano le fate che si posizionano alle loro spalle. Dalla cesta vengono estratti fard, smalti e ombretti colorati. L'azione del truccarsi si caratterizza con gesti bruschi ed eccitati; una pratica che rimanda solitamente alla femminilità e all'eleganza viene rappresentata qui in maniera quasi violenta: prima sbattono i pennelli nella cipria, poi sul proprio volto e, invece di stendere, il rossetto se lo picchierellano sulle labbra. Sara interrompe il maquillage in preda a conati di vomito, autoindotti dal cosmetico a contatto con la bocca. Poi Stellina comincia in napoletano e con voce

---

<sup>110</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.264

stridula a parlare del suo sogno, il matrimonio, talmente desideroso che sembra dimenticare di prendere fiato tra una parola e l'altra. Gli attori che ha intorno lo fissano immobili, Puccia si sta depilando, appena Maringola si calma, gli altri interpreti ricominciano a mascherarsi. Lo sproloquio di Stellina non lascia spazio alle altre Pulle:

Stellina: O ca song io ca so troppo romantica, a me mi piacessi na normalità, cioè un rapporto di due persone ca stanno insieme e si vogliono bene, picchè nun mi vulissi truvà a quarant'anni che nun aggio concluso niente n'a vita mia.<sup>111</sup>

Il desiderio delle nozze è quasi un'ossessione, per Stellina significa realizzare la propria vita e non essere sola.

Stellina: (Canta) E cu sta cerimonia cagnia 'a storia mia.

Finisce stu tormentu 'i stare in miezz 'a via<sup>112</sup>

Un desiderio che per altri sarebbe normale assume qui la caratteristica di desiderio o-sceno, nel senso di fuori dalla scena rispetto alla rappresentazione (u)omosessuale.<sup>113</sup> Il personaggio di Stellina è logorroico anche nella gestualità, ogni frase è accompagnata da una sequenza di movimenti e gesti ideografici. Come quando, con le mani impegnate a stringere il pennello e la cipria, fatica a stare nel suo spazio, volta la testa per guardare tutti e sposta il corpo in avanti. Dal rito del trucco si passa a quello della cucina, impugnando stoviglie e piatti, in un approccio rumoroso che sovrasta la voce stridula di Maringola: Puccia ha in mano un pestello e un mortaio, Rosi con un cucchiaino mescola in un pentolino, Ersilia Lombardo scuote un setaccio e Campagna è impegnato con un passa pomodori. Il rito del trucco ha poi una seconda parte: Dietro un separé proviene la voce acuta di Stellina. Il gruppo di pulle si riunisce di nuovo attorno alla cesta di trucchi,

---

<sup>111</sup>Ivi, p.265

<sup>112</sup> Ivi, p.287

<sup>113</sup> Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003, p.32

questa volta svolgono l'azione della manicure. Stellina racconta dei suoi litigi con Rocco:

Stellina: Rocco? Ma tu ti mittisse scuorno 'e mè? Pecché se 'o problema è chisto amm sbagliato tutte cose. Quando si tratta di stà chiusi din'a machina a fa 'i purcarì, nun ci stanno problemi, quando amm a uscire cu 'e cumpagne mei, o coi compagni toie, ci sta sempre quacche tarantella...<sup>114</sup>

Come spesso accade per i personaggi della Dante si rivendica rispetto, Stellina è insieme alle altre pulle un'emarginata, nascosta perché *diversa* e sogna di sposare il suo amato proprio per sentirsi *normale*. A un tratto Maringola si alza in piedi, furioso e sgrida il suo amato rocco per l'atteggiamento da "mariuolo":

Stellina: un iornu vegno a bascio 'o circoletto mi scordo ca su femmina e ti faccio nu mazzu tantu.<sup>115</sup>

Continua il gioco sull'evidenza di genere, un corpo maschile dall'animo femminile che evidenzia dei luoghi comuni. Maschio/macho=virilità e forza bruta che si contrappone alla fragilità della femmina, non avvezza all'aggressione fisica. La sfuriata è accompagnata, sempre, dagli ampi gesti scomposti, dall'esterno (riferendosi all'immagine di Rocco) verso l'interno (Stellina). Poi l'interprete si ricompone per un attimo prima di scattare di nuovo in piedi:

Stellina: Pecchè a me m'hanno trattato sempre come a 'na signora!<sup>116</sup>

Poco dopo da un separè appare Mab e insieme alle pulle cantano "l'inno alla minchia". La scena evoca un'eucarestia, ma anche un rapporto orale, si vedano i volti estasiati dei personaggi. Mab e le tre fate, seguite dalle pulle che impugnano falli in lattice come ceri, cantano la preghiera provocatoria, dove alle immagini religiose si sostituiscono riferimenti concreti, carnali espressi anche con un linguaggio crudo.

---

<sup>114</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.270

<sup>115</sup> Ibidem

<sup>116</sup> Ibidem

Tutti: Tu sei la strada, tu sei la nostra verità

il faro illuminante

la barca che sul mare va

tu sei la minchia!<sup>117</sup>

Il rapporto con il cattolicesimo torna come nel caso di *Cani di Bancata*, in una forma sempre grottesca dove la tragedia si unisce alla comicità. L'istituzione della cristianità si è innestata, nel periodo della transizione dall'antichità classica alla modernità, nell'eredità classica.<sup>118</sup> Di conseguenza gran parte della storia del teatro e di tutta la vita dell'Occidente è condizionata, anche, dall'eredità cristiana. Nel sistema occidentale della rappresentazione, quindi, inserire riferimenti alla cristianità cambiando i significanti e i significati crea un evidente spostamento della percezione nello spettatore. Emma Dante crea in un certo senso un disturbo dell'ordine, una piccola rivoluzione.

Stellina: [...] A gente dice: «Ma come ha firmato? Antonio Tatangelo o Stellina?»  
E che ci azzecca, 'o nome mio è Stellina, io mi chiamo accusì, Dio mi conosce accusì.<sup>119</sup>

Per quanto riguarda la tematica del travestimento, tipico della produzione dantiana e qui assai esplicito, non è solo l'escamotage che aiuta in quella pratica di *differenziazione dell'orizzonte*; ma rimanda anche al teatro di Pina Bausch. In particolare, a *Die sieben Tods ndendi*<sup>120</sup> in cui per la prima volta la coreografa

---

<sup>117</sup> Ivi p.272

<sup>118</sup> Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003, p.56-57

<sup>119</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.290

<sup>120</sup> *Die sieben Tods nden*, regia e coreografie di Pina Bausch, musiche di urt Weill, testi di Bertolt Brecht; con Ann H ling (Anna I), Josephine Anne Endicott (Anna II), Zsolt etszer , Willi Nett, Siegfried Schmidt, Oskar Pürgstaller (componenti della famiglia), Pedro José Bisch, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersman, Sue Cooper, Fernando Cortizo, Michael Diekamp, Esco Edmondson, Laszlo Fenyves, Colleen Finneran, Lajos Horvath, Margaret Huggenberger, Ed Kortlandt, Stephanie Macoun, Yolanda Meier, Jean Mindo (Jan Minarik), Hans Pop, Vivienne Newport, Barbara Passow, Monika Sagon, Heinz Samm, Monika



rompe con le convenzioni strutturali del balletto, per aprirsi verso un nuovo teatro totale, capace di riunire danza, recitazione e canto. La commistione stilistica e la fusione di linguaggi è adottata anche da Emma Dante e la non-danza bauschiana torna prepotente in un altro spettacolo della Dante (che analizzeremo in seguito) *Le sorelle Macaluso*.

Concludendo, riprendiamo l'analisi di Serena Anderlini- D'Onofrio; ella ritiene che il teatro italiano continui a seguire la nozione fallica della mimesi che produce un realismo che non può essere femminista, riducendo, quindi, i sessi ad uno solo, quello maschile. E riduce la donna a copia dell'uomo. Emma Dante, in questo senso, costituisce una macchia nella produzione teatrale italiana. È una donna che racconta di uomini che vogliono essere o sono donne. In questo gioco di mascheramento svelamento di trasformazione e frustrazione, di identità conquistate e abbandonate, il teatro cela anche una denuncia, in primis quella di sudditanza della donna a Palermo<sup>121</sup>, ma anche più in generale di invisibilità di tutte quelle persone che escono dai canoni imposti, implicitamente o non, dalla società.

Mi suscita allarme il femminile fuori dalla storia, depositario di doti speciali. Gli essenzialismi mi spaventano, non penso però che il tempo delle discriminazioni sia tramontato.<sup>122</sup>

Ci troviamo di fronte a un teatro che è anche una forma di resistenza intima o ancora una bandiera che cerca e riunisce altre vite. Una resistenza dinamica che fa dei limiti un terreno di lotta, che sposta il limite sempre più in là, insieme alla ricerca di strategie con cui reagire alla realtà.<sup>123</sup>

---

Wacker, Marlis Alt, Hiltrud Blanck, Tjitske Broersman, John Giffin, Matthias Schmidt, Barry Wilkinson. Debuttera il 15 giugno 1976 all'Opernhaus di Wuppertal.

<sup>121</sup> Porcheddu A., *Palermo dentro. Il teatro di Emma Dante*, Civitella in Val di Chiana, Zona, 2006, p.108

<sup>122</sup> Cavaliere L., *Anticorpi. Dialoghi con Emma Dante e Rosella Postorino*, Liguori, Napoli 2010, p.21

<sup>123</sup> Ficara M., *Donne di Teatro e cultura della (r)esistenza*, Editoria&Spettacolo, Roma, 2005, p.15

#### 4. *Le sorelle Macaluso*

*Le sorelle Macaluso* premiato nel 2014 con 2 premi UBU (miglior regia e miglior spettacolo dell'anno), ha consegnato definitiva fama internazionale alla regista palermitana. Lo spettacolo racconta di un microcosmo al femminile; una famiglia composta da sette sorelle: Gina (Italia Carroccio), Cetty (Marcella Colaianni), Maria (Alessandra Fazzino), Katia (Leonarda Saffi), Lia (Serena Barone), Pinuccia (Daniela Macaluso) e Antonella (Elena Borgognoni) morta qualche anno prima. È uno spettacolo che nasce dall'oscurità. L'oscurità espelle una donna, adulta, segnata a lutto. Viene danzando verso di noi. Dal fondo, a poco a poco, appaiono tre, cinque, sette, dieci facce. Sono vivi e morti mescolati insieme.<sup>124</sup> Proprio in occasione di un funerale, il motore da cui parte l'azione, le sette sorelle si fermano a ricordare, a rievocare, rinfacciare, sognare e piangere la loro storia. Le sorelle costituiscono una famiglia chiusa che basta a sé stessa, coprotagoniste del loro mondo nelle tre fasi della loro vita attraversano non indenni la gioventù, l'età adulta e la maturità. Le donne si mostrano per quello che sono, senza infrastrutture, proprio perché tra sorelle si conoscono molto bene e attraversano la vita unite da un forte amore correlato da tutte le emozioni che le loro vite fatte di sogni infranti, rimpianti, recriminazioni si portano dietro. Le Macaluso sono donne che non sono state in grado di "tirarsi su", di credere nella forza dei propri desideri e ambizioni, senza un progetto di vita a lungo termine. Vivono un'autarchia in una famiglia che per loro rappresenta l'ultimo baluardo contro l'esclusione totale della società degli uomini. Emma Dante la definisce una piccola comunità di donne che vive autogestendo la propria educazione.<sup>125</sup>

---

<sup>124</sup> [www.emmadante.com](http://www.emmadante.com)

<sup>125</sup> Podcast disponibile su *Spotify*, "Vita Nova-Le grandi lezioni", Emma Dante-Famiglia e partenogenesi, 8 aprile 2021

#### 4.1 Il corpo anomalo

*Le sorelle Macaluso* è forse uno degli spettacoli più carnali della Dante. Non c'è parola che non sia pronunciata in congiunzione con un corpo che suda, sputa e stride. Proprio grazie alla fisicità del suo teatro la Dante riesce sempre a comunicare in maniera universale. Infatti, la lingua teatrale della Dante, come sappiamo, è un dialetto creato ad hoc dalla compagnia, che mescola l'italiano al dialetto siciliano e napoletano, addirittura qui a uno stretto pugliese. Il testo di questo spettacolo è notevolmente ampliato nelle didascalie, il duro pugliese di Katia, che si sente estromessa, spicca fra le parlate sicule delle sorelle e del padre e solo l'eterea, ma sensuale e risoluta Madre si esprime in italiano.

*Katia è grassottella e parla un altro dialetto. Sembra sia riuscita a ingerire tutti gli ostacoli della vita, ad assimilarne i principi nutritivi e a rigettare non senza fastidio quelli negativi. Da piccola è stata trasferita in un istituto, allontanata dal personaggio principale: La famiglia. [...]*

Katia: Il caldo chedda mattina iev prepotente.<sup>126</sup>

Leonarda Saffi racconta che questa fu proprio la prima battuta dell'opera:

[...] Al terzo giorno del primo laboratorio de *Le sorelle Macaluso*, dopo un'estenuante *Schiera*, durata tre ore, madide di sudore, ci siamo fermate in proscenio Emma mi ha chiesto "dimmi nella tua lingua che hai caldo", senza pensarci, con una forte urgenza al limite dello stress fisico la mia voce ha parlato: "Fesc' call". Da quel momento è partita un'improvvisazione fisica sul caldo, molto lunga, e alla fine Emma mi ha chiesto di definire il caldo con una sola parola, in risposta: "U call ijé prepotend" (il caldo è prepotente). Così è nata la prima battuta dello spettacolo.<sup>127</sup>

Suono inarticolato, risata, movimento, tutto concorre a creare un teatro di materia, solenne e mortale, straziante e grottesco. Il teatro della compagnia Sud Costa Occidentale, si sente con le pelvi, i pori della pelle e il vuoto delle orbite. È

---

<sup>126</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020 p.372

<sup>127</sup> Intervista a Leonarda Saffi da me realizzata, disponibile in maniera integrale in Appendice.

ascolto intraosseo.<sup>128</sup> *Le sorelle Macaluso*, poi, sono corpi in metamorfosi. Ancora, vestiti e travestimenti sono per Emma il racconto di un'anima, non solo un corpo; perciò, quest'anima manifesta istinti e pulsioni senza pudore. E le battute sono parte integrante del linguaggio fisico. Non a caso l'impudicizia, nel senso di vocazione al rischio di darsi fino in fondo, fino alla nudità non solo fisica, è un talento che la capogruppo richiede a sé stessa insieme agli attori.

L'azione vera e propria di quest'opera incomincia con una rievocazione à *rebours*: le sorelle, in schiera, si spogliano, animatamente, della divisa a lutto per fare emergere abitudini coloratissimi, dall'impronta vagamente anni Sessanta. I corpi delle interpreti sono in perenne disequilibrio, gesti disuguali e caratterizzanti *le sette labili identità*<sup>129</sup>, che si compongono di sogni e delusioni diverse e per questo apportano a ciascun personaggio il proprio stile. L'eccesso è la cifra stilistica che più risalta in quest'opera; vi è una tonalità eccessiva nella descrizione di ognuna delle sorelle: chi eccessivamente sovrappeso, chi eccessivamente affamata di sesso, chi maledettamente divorata dal cancro, chi addirittura si rifugia nell'eccesso della follia. Spiccano, fin da subito, gli stilemi qualitativi della compagnia Sud Costa Occidentale: una tensione del corpo che a tratti si scioglie e lo scompone in movimenti perfino acrobatici, oppure in micro-gesti ripetuti che caratterizzano la *persona*. La gestualità fortemente iconografica e ideografica, con ampi deittici che accompagnano o sostituiscono le parole, a poco a poco risalta<sup>130</sup>; si noti, ad esempio, la distorsione del volto e degli arti nel personaggio di Lia, la compostezza di Maria, che, però, ripete il verso da porco del padre per divertire le sorelle. Katia, dalla fisicità abbondante rispetto alle altre, viene continuamente accusata di mangiare troppo; si differenzia dalle altre interpreti anche per la lingua; una parlata pugliese, molto rapida, contrappuntata

---

<sup>128</sup> Metta L., "Lettera a Emma Dante su *Le sorelle Macaluso*", *Dol's Magazine*, 8 Ottobre 2015, in <https://www.dols.it/2015/10/08/lettera-a-emma-dante-su-le-sorelle-macaluso/>

<sup>129</sup> cit. di Palazzi in Barsotti A., "Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana", *Arabeschi* n. 10 luglio-dicembre 2017, p.2

<sup>130</sup> *Ibidem*

da frequenti troncamenti. La fisicità nel teatro di Emma Dante ha anche la funzione di creare ambiguità semantica per spiazzare lo spettatore e costringerlo a interrogarsi.<sup>131</sup> Un processo di spostamento semantico che investe la concretezza dei corpi, centrali fin dalla fase generativa che si fonda sul lavoro preparatorio su e con gli attori. Un lavoro corporeo che si spinge all'estremo e alla deformazione fisica (e psichica) funzionale a un disorientamento in primis dell'interprete e poi dello spettatore. I corpi dei personaggi sono fuori dalla norma: troppo magri, troppo grossi, sudati, spettinati, trascurati. La fisicità dei corpi dei performer colpisce, letteralmente, il pubblico (cfr. i corpi nudi di attori e attrici di *Bestie di scena*, che non parlano se non per mugolii ed emissioni vocali dal ritmo quasi animale, sono davvero azioni messe in corpo). La regista lavora moltissimo sul binarismo di genere. Per le sorelle Macaluso, inizialmente, fece lavorare le attrici con delle cravatte. In schiera queste donne marciavano avanti e indietro e l'esercizio di ricerca è diventato poi l'apertura dello spettacolo. Le donne che avanzano in schiera non sono solo donne vestite a lutto, ma donne che marciano "come uomini", cercando di far emergere quel lato maschile che la Saffi definisce come quello più legato all'aggressività.

Il caso de *Le Sorelle Macaluso* è stato particolare, nella prima fase del lavoro noi donne eravamo vestite da uomini: camicia nera, pantalone nero e cravatta, lavorando sul lato maschile di questi personaggi, essendo comunque una famiglia prettamente matriarcale. Donne con un maschile molto forte, e quando parlo di maschile non mi riferisco al genere, ma a quell'aspetto identificativo legato all'aggressività, alla decisione, alla fermezza.<sup>132</sup>

Le donne e gli uomini dantiani s'iscrivono in un processo che destruttura le identità di genere e le rende fluide, con esiti che da comici e grotteschi si fanno drammatici (come abbiamo visto per la *Medea*) o in declinazioni più appassionate dove l'eros si fonde con agape in una danza che allude al ridicolo per superarlo.

---

<sup>131</sup> Ivi p.5

<sup>132</sup> Intervista a Leonarda Saffi da me realizzata, disponibile in maniera integrale in Appendice.

#### 4.2 Teatro al femminile

Seppure la Dante abbia specificato che il suo teatro non è femminile, ma che anzi non vi sia ostentatamente un sesso; è sicuramente chiaro che si presti spesso ad essere un teatro al femminile, come in questo caso. La presenza femminile, qui, arriva a connotare l'intero spettacolo. Protagonista già nel titolo e preponderante fin dal quadro di esordio dello spettacolo; si ripropone in termini radicali la distinzione fra la determinazione della donna e la fragilità del maschio. Se ne *Le Pulle* i generi si mescolavano ibridandosi, ora sono ben differenziati, ma rovesciati rispetto alla cultura patriarcale, che tende ancora a ravvisare una forza virile e decisionale nel maschio e una fragilità, che la rende succube, nella femmina.

Penso a Sandro come attore, quando è arrivato nel lavoro era veramente in difficoltà, perché era in minoranza, c'era una potenza femminile importante: era investito da queste donne aggressive, con un maschile predominante. Il suo femminile viene fuori per adeguarsi al contesto. Poi, però, la società vuole anche che il pater familias sia all'apice della gerarchia familiare, allora questo padre si presta a fare qualsiasi lavoro, è costretto a fare scelte difficili, perde la moglie, è solo e non sa gestire le sue figlie. A un certo punto indossa una sottana, perché non ha più niente da mettere, questa è un'immagine, per me, molto vicina al bimbo che mette le scarpe della mamma, siamo noi che creiamo l'ambiguità, invece il contesto ci trasforma.<sup>133</sup>

Quando dal raggruppamento delle sorelle appare Stephanie Taillandier (matriarca delle Macaluso), scopriamo il vero ruolo dominante, seppure sia il personaggio meno presente (fisicamente) in scena. Con fare deciso e forte, rimprovera duramente e schiaffeggia Katia, per poi abbracciarla amorevolmente.

Madre: Katia! Tuo padre ha fatto tutto ciò che poteva per voi, guarda come si è ridotto? Non ti permettere mai più di insultarlo e non ti permettere mai più di accusare Gina della morte di suo figlio! Chiaro?

Katia: Sì mamma!

---

<sup>133</sup> Intervista a Leonarda Saffi, disponibile in maniera integrale in Appendice.

Silenzio. Madre e figlia si guardano

Madre: Abbracciami! (Katia le getta le braccia al collo)

*Antonino, piegato in due dal dolore, fa un verso simile a un rantolo*

*[...] La madre con uno sguardo dolcissimo si gira verso il marito. [...]*

Madre: Respira, apri la camicia, ci sono io qui con te, ora.<sup>134</sup>

Si sottolinea qui l'autorevolezza del personaggio, caratteristica che invece manca al pater familias, e al tempo stesso connotata da una tenerezza audace. Due qualità di molte femmine dantiane (cfr. il personaggio della madre di *Vita mia*). Nelle sorelle Macaluso c'è, citando la Saffi, *un equilibrio delle parti*. Il maschile e il femminile continuamente si ricongiungono, come nel momento precedente al rimprovero materno, nel confronto tra padre e figlia.

Katia: margialòne...lurd...vavùs e mòcito...minnizz...rummit...merdaiolo, merdaiolo... [...]

Antonino: Non fu colpa tua, Katia. 'A colpa fu mia, ca 'unn 'era vicino a vuavutri dda matina. Vuavutri eravate nicarèdde, stavate sulu iucannu!

Katia: M'hai fatto crescere sula, papà, sula coma 'na cana!

Antonino: Senza tò matri 'un sapia 'nzoccu avia a fari. Mi sentivo perso, senza di lei mi manca l'aria! Mi staiu sentendo male.<sup>135</sup>

Il padre chiede teneramente scusa alla figlia e per l'attrice pugliese in questo momento i loro lati femminili si incontrano e permettono a quelli maschili di riequilibrarsi, creando un momento fortemente commovente. In un certo, senso, però il malore del padre rappresenta un'impossibilità di accettare quell'equilibrio, come se uno dei due lati lo stesse fagocitando ed è a quel punto che arriva lo schiaffo materno, che rappresenta un potere che non è necessariamente negativo, ma anzi è un atto di amore per impedire che il padre venga risucchiato da uno dei

---

<sup>134</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, pp.386-387

<sup>135</sup> Ivi, pp.382-285

due lati. Il rovesciamento dei generi è sottolineato, ancora, tramite un travestimento: il particolare della sottoveste con cui resta Antonino quando la moglie lo incita a spogliarsi.

Lia: S'i vistutu 'i fimmina, Papà! [...]

Madre: Sei molto sexy, girati fatti vedere!<sup>136</sup>

Un particolare che travalica i generi (maschile/femminile), tanto che nella danza amorosa tra marito e moglie, sarà proprio lei a prendere in braccio il padre, riverberandosi quella costante dantiana intesa a superare ogni steccato convenzionale, nell'abbigliamento come nell'indole delle sue dramatis personae<sup>137</sup> e, come vedremo più avanti, anche nelle sue favole drammatiche. Qui l'intreccio tra i generi, rispetto alle opere precedenti, è lieve e amorevole. Prima la madre, giovane e bella in sottoveste bianca, col fiore tra i capelli si volta verso le figlie:

Maria: Che sei bella, mamma!

Cetty: Pari un angelo!<sup>138</sup>

E poi l'invito al marito a spogliarsi e andare a letto insieme a lei, che suscita un ridacchiare imbarazzato delle figlie, soprattutto perché la figura maschile appare in abiti considerati femminili. L'imbarazzo del ridacchiare che nasce dalla vergogna si scioglie quando la donna prende il marito tra le braccia, le vesti identiche che davvero li fondono in un unico corpo erotico e però asessuato, in una danza che accosta l'amore coniugale alla passione per una relazione forte e assertiva che appare per la prima volta nella drammaturgia della Dante. Il padre e la madre si abbracciano, si accarezzano con passione, si baciano. Non si separeranno più, danzando per sempre il loro amplesso d'amore. Qui l'elemento comico tipico della scrittura dantiana si sviluppa, per la prima volta, in serenità.

---

<sup>136</sup>Ivi, p.388-389

<sup>137</sup>Barsotti A., "Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana", *Arabeschi* n. 10 luglio-dicembre 2017, p.7

<sup>138</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020, p.388



Lo spunto comico nasce dal senso di vergogna che, però, non è tanto di chi è guardato, quanto di chi guarda.

Per un tempo lungo delle prove ci siamo concentrati sullo sguardo, siamo stati ore a guardarci io e gli attori, loro guardavano me e io li guardavo, senza parlare, senza giudicare. All'inizio erano vestiti, poi in mutande e alla fine nudi. Si sono spogliati piano piano, ognuno col tempo che serviva. Poi, ottenuto ciò che volevo, io spettatrice, colei che se ne sta seduta sulla sedia e guarda, ho cominciato a sentire la pena del mio sguardo, provando uno strano senso di colpa di fronte alla scena nuda e ai corpi nudi. Allora ho chiesto loro di coprirsi occhi, seni e genitali per liberarmi da questo peso. E ho capito che il peccato stava nel mio sguardo, nel mio fissare quei corpi, quelle facce, che faceva del male soprattutto a me.<sup>139</sup>

È un sentimento, l'imbarazzo di osservare, che la regista rivolge e pare buttare addosso agli spettatori, chiamati sovente in causa dai personaggi che si sentono osservati e si ribellano a quello scrutinio indiscreto. Allora quella comicità che suscita spesso un riso nel pubblico sarebbe da vedersi piuttosto come un riso imbarazzato (proprio come quello delle "piccole" Macaluso), che corrisponde a uno stare scomodi rispetto a corpi che non rispecchiano, dicevamo, la norma: perché eccedono la logica d'attesa dell'eteropatriarcato; un gesto difensivo che sgorga dal sentimento della messa in discussione di identità che vorremmo credere stabili e che il teatro dantiano ci mostra invece fluide e precarie, riflesse nello specchio mostruoso di personaggi grotteschi in cui riconosciamo, con sottile orrore, tracce dei nostri lineamenti.

#### *4.3 La danza e l'ispirazione*

Un ultimo accenno alla danza che apre e chiude circolarmente l'opera, cambiando di segno: all'inizio fluida e aggraziata in contrasto all'abbigliamento (pantaloni,

---

<sup>139</sup> Tognolotti C., *Una giostra esausta- Le declinazioni del comico in Emma Dante tra teatro, romanzo e cinema*, In *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti) Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, p.7

camicia e scarpe nere), alla fine più rigida, da marionetta. Citando le didascalie finali:

*Maria accenna qualche passo di danza ma il suo corpo è rigido. [...] Circondata dalle sorelle, piano piano Maria si lascia andare in una danza liberatoria.*<sup>140</sup>

Maria si spoglia della divisa nera, rimanendo nuda in scena prima di infilarsi, a fatica un tutù di tulle. Una nudità completa che perde ogni riferimento sessuale; è un'anima in movimento che scopre di essere morta grazie a un nuovo travestimento.

Maria: Ma allora stu funerale è 'u mio? [...] Sugnu io?<sup>141</sup>

Ancora una volta vestizioni/svestizioni, che assumono un senso metaforico che costituisce la base per gesti trasformativi del corpo. I morti indossano il vestito dell'ultimo istante della loro vita che corrispondono al loro sogno.<sup>142</sup> Tornano con evidenza le ispirazioni della regista, in particolare a Kantor e alla danza di Pina Bausch. Teatro lancinante e danza senza canoni danno vita alla giostra dove sfilano le tragiche permanenze di un gruppo sociale che è soprattutto famiglia. Una famiglia in movimento che entra ed esce dal buio dei ricordi. Avere un corpo è mutare, è sentirsi donne e uomini insieme, è pensarsi mortali. Ed è la congiunzione degli opposti a far sì che morire sia sollevarsi per essere finalmente se stessi e l'esperienza di solitudine estrema sia riabbracciare coloro che da sempre e per sempre ci hanno amate/i e sorrette/i.

Quello di Emma Dante è un teatro del rovesciamento, del disattendere le aspettative consuete, dove si cerca uno spazio diverso, che dà le spalle al pubblico, che manca di rispetto: ché il comico riesce a ribaltare le attese, a

---

<sup>140</sup> Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020 p.396

<sup>141</sup> Ivi p.395

<sup>142</sup> Ibidem

scuotere chi guarda mettendolo *in un posto scomodo*, per citare un'affermazione che Dante ama ripetere: *cerco di stare comunque in un posto molto scomodo*.<sup>143</sup>

---

<sup>143</sup>Porcheddu A. Bologna, *La strada scomoda del teatro, intervista con Emma Dante*, in A. Porcheddu, *Emma Dante. Palermo dentro*, cit. p.62

## CAPITOLO 3

### *Donna di scena e donna di libro*<sup>144</sup>

#### 1. *Le favole*

Le favole di Emma Dante sono riportate sul sito dell'artista come uno dei tre settori del suo teatro (prosa, opera, favole) e sono state successivamente pubblicate in volume nel 2014. La drammaturga viene definita da Anna Barsotti *donna di scena e donna di libro*<sup>145</sup> perché il suo teatro si muove incessantemente dal palco alla pagina.<sup>146</sup> Nello specifico, per quanto riguarda la fiaba, questa è il luogo tematico privilegiato per la comparsa della magia a teatro. Entrambi i generi, infatti, condividono lo spazio della finzione che insieme alla dimensione della inverosimiglianza identifica il sistema fiabesco sin dalla formula iniziale del *c'era una volta*<sup>147</sup>. Alla logica della finzione si affianca quella dell'oralità, perché la fiaba è:

Cosa da ascoltare, in cui gesto e intonazione, mimica e pause, tengono un ruolo capitale. Ancora un passo e diremo tranquillamente che la fiaba è un genere teatrale, che postula un recitante e un pubblico, anche ridotto a un ascoltatore solitario.<sup>148</sup>

---

<sup>144</sup> Barsotti A., *Donna di scena, donna di libro. La lingua teatrale di Emma Dante*, in *drammaturgia.it*, 10 febbraio 2008. Il titolo declina al femminile quello di F.Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, Il Mulino, Bologna 1995.

<sup>145</sup> Barsotti A., *Donna di scena, donna di libro. La lingua teatrale di Emma Dante*, in *drammaturgia.it*, 10 febbraio 2008, in <https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=3546>

<sup>146</sup> Oltre alla pubblicazione delle fiabe sono state pubblicate le drammaturgie delle due trilogie: Dante E., *Carnezzeria*, (che contiene *mPalermu*, *Carnezzeria*, *Vita Mia*), *Trilogia degli occhiali*. Segue poi, dopo varie pubblicazioni di singoli testi teatrali, il volume *Bestiario teatrale*, dove si trovano, tra gli altri, *Cani di Bancata*, *Le Pulle* e *Le sorelle Macaluso*.

<sup>147</sup> Cfr. Albanese A., *Metamorfosi del Cunto Basile. Traduzione, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo Editore, 2012

<sup>148</sup> Sanguineti E., *La donna serpente come fiaba*, in Gozzi C., *La donna serpente con saggi critici sul teatro di Gozzi*, Genova, Edizioni del Teatro di Genova, 1979, pp.13-24

Possiamo affermare, quindi, che esiste un'analogia tra gli elementi performativi che fanno parte dell'architettura drammaturgica della fiaba e le componenti linguistiche ed extralinguistiche che compongono l'evento teatrale. Emma Dante si inserisce in questa relazione dinamica tra fiaba e teatro affrontando, per prima, la favola di Cenerentola:

Io e i miei colleghi ci siamo molto divertiti a riscriverla, e avevamo voglia di leggerezza, di fare una cosa partita come qualcosa che volevamo fare per i ragazzi ma che volevamo, in realtà, fare per noi. Poi è arrivata la passione di riscrivere le favole cambiando i finali, togliendo la parte edulcorata che poteva essere moralistica. Cercando una chiave più asciutta e diretta, che mantenesse la crudeltà delle favole.<sup>149</sup>

Confrontando il lavoro sulle fiabe con la drammaturgia della Dante è evidente il medesimo rigetto del moralismo; tuttavia, si vuole rispettare nei testi/spettacolo fiabeschi la necessità canonica della morale della favola, aggiornandola in maniera provocatoria. È un lavoro di scomposizione e ricomposizione che tende ad eliminare tutto ciò che è edulcorato e moralistico (si fa riferimento, in particolare, alle versioni cinematografiche dei lungometraggi di Walt Disney<sup>150</sup>), accentuando invece i tratti più crudeli, sempre con la necessità di sovvertire i valori, in chiave ludica, non rinunciando alla sua cifra personale. La fiaba appare come un terreno creativo in cui l'artista è libera di sperimentare perché, generalmente, non ha un'autorialità forte come può essere quella di una tragedia

---

<sup>149</sup> Musumeci A., *Emma Dante e le nuove fiabe per bambini: le principesse che non hanno bisogno dei principi*, Controverso, 25 gennaio 2022, in <https://www.controverso.cloud/6970/>

<sup>150</sup> Cfr. Lo studio del sociologo statunitense Philip N. Cohen: prendendo in esame i cartoni della Disney evidenzia come quest'ultima dia risalto alla diversità di genere. Parla di *gender dimorphism*, cioè i personaggi femminili, nelle produzioni Disney, sono sempre caratterizzati da occhi grandi e mani molto piccole; gli uomini, invece, sono nettamente più grossi e robusti. Cohen, ha osservato, che le proporzioni tra il maschile e il femminile che vengono rappresentate dalla Disney non corrispondono affatto a realtà, dal momento che anche i polsi di un uomo molto robusto, al massimo, sono del 60% più larghi di quelli della donna più minuta. Cohen P., "Help, My Eyeball is Bigger than My Wrist!: Gender Dimorphism in Frozen", *The society pages*, 17 Dicembre 2013.

greca; un percorso di riattualizzazione, quindi, che può passare da necessari tradimenti perché è stata sempre tramandata oralmente e poi messa per iscritto. L'artista che sceglie di riadattarla può facilmente farla sua rispetto all'epoca che sta vivendo.

Mi piace l'idea che la favola, in realtà, non è di nessuno, non è un testo che ha un'autorialità forte come può avere un testo di Shakespeare o una tragedia greca. [...] Quando lavori su una favola lavori sul classico, devi misurarti con una serie di parametri e di criteri che fanno parte della tradizione. Però il fatto che sia stata sempre tramandata oralmente e che ogni tanto qualcuno decida di metterla per iscritto mi piace moltissimo, perché mi sembra che quando un'artista ha un'esigenza particolare di fare una riflessione attraverso la favola di quello che sta vivendo nella sua epoca, la prende e la fa sua.<sup>151</sup>

Il mondo delle fiabe è poi fortemente coerente con l'universo autoriale della regista. Infatti, nella favola ritroviamo quei nuclei fondanti nel rapporto fra la vita, la morte, la sessualità, la vecchiaia, la valorizzazione del diverso, sia per genere che per status sociale, la riproposizione di un difficile universo familiare, il ruolo genitoriale, il tema del doppio, e stilemi ricorrenti, come quello del rovesciamento.<sup>152</sup>Le favole della Dante sono fiabe di oggi, sgradevoli a tratti, anche crudeli, ma senza dimenticare lo slancio fantastico.

Conservare quella ferocia che poi è necessaria per la morale, perché una favola senza morale non ha senso. Se togli la ferocia, la favola non insegna: purtroppo è così. Non c'è niente da fare. Bisogna fare pace con questa cosa. Edulcorare solo per non far inquietare i bambini è una minchiata. Anche perché i bambini hanno

---

<sup>151</sup> Trascrizione di un frammento dell'intervento di Emma Dante durante un incontro tenuto a Torino il 7 dicembre 2018 coordinato da Anna Barsotti e Federica Mazzocchi presso il DAMS Università di Torino, in Scattina S., *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*. Corazzano, Titivillus, 2019

<sup>152</sup> Scattina S., *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Titivillus, Corazzano, 2019, p. 196

bisogno di imparare le cose della vita, i grandi principi... hanno bisogno di essere guidati per essere poi più consapevoli quando saranno grandi.<sup>153</sup>

Il lieto fine di queste favole non è più scontato: può consistere nella punizione senza pietà dei colpevoli, nel trionfo, come nel caso di Cappuccetto, del desiderio contro tutto il resto, nel sogno d'amore non convenzionale. Sono storie riviste che conservano, però, quel nucleo forte che le rende affascinanti: la prova, il rischio, la catastrofe inevitabile e il rovesciamento del finale, a dimostrare che nel mondo una tacita giustizia esiste, comunque. O perlomeno se non nel mondo in quelle proiezioni iniziatiche di incubi e desideri che sono, appunto, le favole.<sup>154</sup>

L'importante è essere consapevoli che la magia finisce e tutto diventa reale, ecco allora che la morale della favola sembra essere necessaria. Nel finale ho provato infatti a cambiare il punto di vista, a concludere la storia con i cattivi puniti e i buoni appagati, affinché non tutti vivessero felici e contenti.<sup>155</sup>

Per Emma Dante *non tutti vissero felici e contenti*, perché non tutti se lo meritano. Il perdono non è scontato, soprattutto non obbligatorio, come nel caso della favola di Cenerentola.

Non mi va che la matrigna di Cenerentola venga perdonata e vada subito a vivere a palazzo. Serve un minimo di empatia per potersi pentire del male commesso. Loro non lo chiedono neppure il perdono, lo ottengono e basta. È un'ingiustizia totale.<sup>156</sup>

E lo spettatore che assiste a queste fiabe deve sapere che il lieto fine, per l'autrice, non è necessariamente il trovare l'amore, sposarsi e vivere felici e contenti.

---

<sup>153</sup> Greco A., "Adulti, ma bambini. Emma Dante e il suo mondo fantastico creato per deformare la realtà, non per imitarla", *Linkiesta*, 4 gennaio 2021, in <https://www.linkiesta.it/2021/01/emma-dante-favole/>

<sup>154</sup> Marino M., *E tutte vissero felici e contente / Le favole di Emma Dante*, Doppiozero, 1° gennaio 2021, in <https://www.doppiozero.com/le-favole-di-emma-dante>

<sup>155</sup> Musumeci A., *Emma Dante e le nuove fiabe per bambini: le principesse che non hanno bisogno dei principi*, Controverso, 25 gennaio 2022, in <https://www.controverso.cloud/6970/>

<sup>156</sup> Sblendorio F., "Le favole scorrette, feroci e *fimmini* di Emma Dante: il coraggio rende giustizia alla bellezza.", *bonculture*, 12 gennaio 2021, in <https://www.bonculture.it/culture/libri/le-favole-scorrette-feroci-e-fimmini-di-emma-dante-il-coraggio-rende-giustizia-alla-bellezza/>

Piuttosto, è un lieto fine cercare e trovare sé stessi, accettarsi, superare gli ostacoli che si frappongono tra ciascuno e gli obiettivi prefissati. Può sorprendere il fatto che queste favole sono destinate ai bambini; per Emma Dante, invece, dobbiamo fidarci della capacità di decodifica dei bambini, occorre rispettarli e non avere paura di affrontare argomenti che consideriamo difficili. Pensiamo ad esempio al tema della morte, centrale anche nel teatro per ragazzi:

Il rapporto con la morte dovrebbe essere naturale per un bambino, sin dall'inizio, per non creare traumi in futuro. Se il sesso e la morte smettessero di essere un tabù, per gli adulti, forse sarebbe più facile spiegarli ai bambini.<sup>157</sup>

La regista, tra gli spettatori vede il pubblico di domani. *Il bambino è il cittadino del futuro*, si legge sul retro del volume *E tutte vissero felici e contente*.<sup>158</sup> La società del futuro che si sta formando e che ha bisogno di vedere la realtà così com'è, con uno sguardo attento sulla scena contemporanea. Il libro compie un rovesciamento già dal titolo:

Anche quando nelle favole le protagoniste sono donne – e quasi sempre le protagoniste sono donne – il finale è *E vissero tutti felici e contenti*. Facciamoci caso. Nelle favole la protagonista è spesso una donna, perché è la donna che subisce il tormento della vita. C'è questo schema che si ripete molto spesso: la donna è protagonista, l'uomo arriva alla fine, la prende, la bacia o la salva, la porta nel castello e se la sposa. E però poi la frase è declinata sempre al maschile. E tutti vissero felici e contenti. Ma non è giusto! Noi siamo stati con la principessa fino a quel punto, abbiamo sofferto con lei, abbiamo tifato per lei, invece la frase è al maschile. Prendiamo la storia di Cenerentola, Biancaneve o Rapunzel: sono loro le protagoniste!<sup>159</sup>

Torna con prepotenza il discorso sulla femminilità che l'autrice cerca di invertire rispetto alla tradizione, principi che diventano principesse, principesse con

---

<sup>157</sup> Ibidem

<sup>158</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020

<sup>159</sup> Greco A., "Adulti, ma bambini. Emma Dante e il suo mondo fantastico creato per deformare la realtà, non per imitarla", *Linkiesta*, 4 gennaio 2021, in <https://www.linkiesta.it/2021/01/emma-dante-favole/>



desideri fuori dalla norma, protagoniste con problematiche attuali. Donne squallide, sbilenche, troppo fighe e tirate o troppo streghe le madri: o trascurano, come quella di Cappuccetto, sempre intenta ad abbellirsi, a tingersi, a guardarsi allo specchio. In molti suoi spettacoli assistiamo a figure di donne sottomesse all'uomo e alla morale comune (vd. *Carnezzeria* o *Medea*), in altri casi sono donne in potenza (*Le Pulle*); con le fiabe le donne/principesse sono, o diventano, consapevoli; non vogliono rimanere prigioniere di una vita che non appartiene loro. Le favole nate sulla scena, sulla pagina mantengono la forza estetica e la deformazione grottesca del teatro della regista palermitana grazie alla traduzione visiva a opera di Maria Cristina Costa; sono illustrazioni dal tratto quasi espressionista che sembrano richiamare dei tagli di colore, di penombra, oscuri, familiari non solo al teatro di Emma Dante, ma anche ai suoi film (vd. La fotografia de *Le sorelle Macaluso*<sup>160</sup>). I racconti, quindi, sono principalmente femminili, con l'eccezione di qualche comprimario: un lupo capellone col maglione a collo alto, i sette nani minatori senza gambe in canottiera come in un vicolo di Palermo, un paio di principi d'ordinanza, uno dei quali, quello che salverà Biancaneve, anche lui in maglia della salute con militaresche spalline da gran gala. È un femminile in cerca di identità, di felicità, in un mondo non attrezzato, fatto di proibizioni (Cappuccetto Rosso), di invidie e maledizioni (Rosaspina), odi per l'ingenua bellezza della gioventù (Biancaneve), soprusi di chi ha il potere, come nel caso delle orribili sorellastre di Cenerentola.

Voglio semplicemente ripuntare il riflettore su una cosa che ci era sfuggita. La vita di queste principesse che ce la possono fare anche da sole. Non è che hanno sempre bisogno di essere salvate, no? Ecco. E se il principe fosse semplicemente un complice e non un salvatore? Non sarebbe tutto subito più accettabile?<sup>161</sup>

Inoltre, come abbiamo osservato in precedenza nella sua drammaturgia, rimane centrale la questione della famiglia: il luogo del rifugio, ma anche il luogo dello

---

<sup>160</sup> *Le sorelle Macaluso* (2021), regia di Emma Dante

<sup>161</sup> Greco A., "Adulti, ma bambini. Emma Dante e il suo mondo fantastico creato per deformare la realtà, non per imitarla", *Linkiesta*, 4 gennaio 2021 (<https://www.linkiesta.it/2021/01/emma-dante-favole/>)

scannatoio, dove le persone possono vivere grandi malesseri. Nella famiglia l'individuo si forma e quando esce dal nucleo mantiene quell'imprinting. Le protagoniste di queste favole escono dalla famiglia, spesso luogo del disagio ed entrano nel bosco, il mondo da cui escono cresciute, dove si fa esperienza del bene e del male. Come nel caso di Biancaneve che fa esperienza grazie alla tragedia dei nani o Cappuccetto Rosso che diventa consapevole solo dopo il percorso per arrivare a casa della nonna. Il desiderio dell'autrice era quello di deformare la realtà:

Perché per me questo è il compito della favola: non imitare la realtà, ma deformarla. I bambini hanno l'esigenza di allargare e allungare, ingrossare, dimagrire cose e forme. Vedere la strega altissima invece che curva come nello stereotipo. Perché con la magia diventa alta e vede le cose dall'alto, ma poi con la magia si invecchia e, a quel punto, però, non ricorda più l'incantesimo per tornare indietro. Perché è ormai stolido e rincoglionito. E la sua punizione è proprio questa! Questa deformazione ha a che fare col teatro, perché per raccontare una visione devi farlo a teatro, mentre l'illustrazione rimane lì su una pagina.<sup>162</sup>

Inoltre, anche nelle favole l'artista mantiene la sua personale lingua: essenziale, accesa da inflessioni e locuzioni dialettali.

Non mi interessa tanto attribuirne l'uso a un ceto sociale, quanto tirare fuori i sentimenti dalla pancia dei protagonisti attraverso il dialetto. A me piace che la regina parli dialetto, mi piace l'idea di sdoganare questa lingua dal basso ceto e portarla nell'alta sfera. E, allo stesso modo, mi piace sporcare i personaggi aristocratici che, di solito, ci appaiono impassibili. E quindi la regina fa la cacca, si pulisce. Rendere umani questi personaggi che nell'immaginario sono tutti immacolati.<sup>163</sup>

In questo senso non mancano trovate umoristiche, spesso debitorie al teatro popolare, come nei casi dei sette barbuti nani senza gambe, con Eolo che *pirita* in

---

<sup>162</sup> Ibidem

<sup>163</sup> Ibidem

continuazione, Pisolo che si addormenta ogni cinque minuti, Cucciolo in cerca delle mammelle della mamma.

Queste favole hanno sicuramente il merito di puntare l'attenzione su un genere, spesso sottovalutato, che è quello del teatro per ragazzi; un genere che è invece capace di assorbire rilanciare le istanze rivoluzionarie del teatro contemporaneo di Emma Dante. Attraverso il gioco teatrale ci si rivolge a un pubblico nella fase più delicata della formazione con racconti che perdono il valore moralistico, per guadagnare quello formativo e *politico*.<sup>164</sup>

## 2. *Cappuccetto Rosso vs. Cappuccetto Rosso*

La cappuccetto rosso di Emma Dante si sdoppia in due identità: una bambina magra e una grassa, in perenne conflitto, con la grassa alla fine trionfante perfino sul lupo, e sull' agognata focaccina che la madre aveva serrato con lucchetto nel panierino, per non fargliela divorare prima di arrivare dalla nonna. È una bambina trascurata con un'identità incerta, continuamente esplicitata da sdoppiamenti e moltiplicazioni in tante altre Cappuccetto. È anche, però, una che sa quello che vuole e lo raggiunge travolgendo gli ostacoli. Le due Cappuccetto condividono la stessa mamma, la quale non nasconde la sua predilezione per la Cappuccetto magra. È una madre distratta che non si prende cura della figlia, elemento continuamente ricordato nelle didascalie del testo:

La madre esce con frivolezza. [...] La madre riappare, intenta a mettersi lo smalto sul mignolino della mano. [...] Rientra la madre mezza ubriaca con un calice in mano. Balla e barcolla.<sup>165</sup>

Emma Dante dice in proposito che la madre di cappuccetto rosso non è una madre, ma una signora vamp che si trastulla con i suoi gioielli e apertivi.<sup>166</sup> Il

---

<sup>164</sup> Ilardo F., "L'universo di Emma Dante nel teatro-ragazzi, lo studio di Simona Scattina", *Limina Teatri*, 16 aprile 2020, in <http://www.liminateatri.it/?p=2455>

<sup>165</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020 p.15,42

rapporto sofferente con la madre e il bisogno continuo di attenzioni è anche esplicitato nelle battute di Cappuccetto Rosso, alla continua ricerca di approvazione da parte della figura materna.

Cappuccetto Rosso: Volevo solo dirti che io da grande sarò come te.

Madre: Me lo auguro, bambina mia. [...]

Madre: No, meglio non rischiare col panierino. Sei grassa, troppo grassa. Devi dimagrire Cappuccetto Rosso. Non vedi come è in forma la mamma?

Cappuccetto Rosso: Scusami, mamma. Non lo faccio apposta. Io vorrei essere come piace a te.<sup>167</sup>

In tutte le versioni di Cappuccetto Rosso la protagonista si allontana dalla sfera protettiva del grembo materno e si ritrova sola nel bosco. Nella versione della Dante, Cappuccetto Rosso cresce in un mondo di proibizioni che accetta, suo malgrado, pensando di riuscire ad essere come piace alla mamma. E sarà proprio questo a spingerla ad addentrarsi nel bosco; luogo che permette la disubbidienza, lontano dagli occhi che sorvegliano, i bambini affrontano pericoli e rischi, ovvero le proprie paure. Il bosco, qui, è anche il *fil rouge* che lega la fiaba ad altre due fiabe: sarà lei, infatti, a divorare le briciole di pane lasciate da Hansel e sarà lei a divorare la mela sotto gli occhi increduli di Biancaneve, costretta a mangiare il torsolo per il compimento della sua fiaba.

Due i nuclei fondanti di questa rivisitazione, il primo si rinviene nelle storture materne che riprende una delle caratteristiche del teatro dantiano: la famiglia come luogo dello scannatoio. La famiglia per Emma Dante è ancora un luogo dove vige la gerarchia genitoriale, in cui c'è la prevaricazione del potere più forte sul più debole, ed è per questo che ci si deve emancipare:

---

<sup>166</sup> Sblendorio F., “Le favole scorrette, feroci e *fimmini* di Emma Dante: il coraggio rende giustizia alla bellezza”, *bonculture*, 12 Gennaio 2021, in <https://www.bonculture.it/culture/libri/le-favole-scorrette-feroci-e-fimmini-di-emma-dante-il-coraggio-rende-giustizia-alla-bellezza/>

<sup>167</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020, pp.17,20

Lo sguardo della famiglia deve prendere commiato, deve salutare, andare via, non fare più visita. Alcune volte rimane imperterrito e devasta la personalità di chi, invece, avrebbe bisogno di non avere più quello sguardo addosso. [...] Lo sguardo deve dire: ci siamo guardati abbastanza, ora emancipiamoci.<sup>168</sup>

E i legami materni, anche nelle fiabe, sono misteri, a volte fortezze, altri, come in questo caso, sembrano impossibili, perché non esiste quella vocazione da parte del personaggio.

Madre: Sei ancora qui? È buio e il bosco è pieno di insidie. Potresti incontrare il lupo cattivo, che ti mangia in un solo boccone...auhmm.

Cappuccetto Rosso: Ma se il lupo mi mangiasse, tu saresti felice mamma? Io mi sento un peso per te. Se non tornassi a casa neanche te ne accorgeresti. Mi lasci sempre sola.<sup>169</sup>

Una figura genitoriale assente che scardina le certezze che la figlia ha mostrato fino ad allora. Nello spettacolo la madre, addirittura, offre a Cappuccetto Rosso una sonora risata isterica che ne accompagna l'uscita di scena e che consente l'ingresso del lupo.<sup>170</sup>

Il secondo nucleo è il corpo, luogo dove nasce il teatro della regista, che qui si declina in una forma moderna, accogliendo problematiche sempre attuali. Una Cappuccetto grassa, un po' aggressiva e mascolina lotta per il *ruolo* contro l'altra alta, snella e più aggraziata, vicino allo stereotipo delle protagoniste delle fiabe.

Cappuccetto Rosso magra: Ma ti sei vista? Somiglia più a me che a te.

Cappuccetto Rosso grassa: Non è vero.

Cappuccetto Rosso magra: Sì che è vero. Sono più giusta io come figlia. Vuoi vedere? Mammaaa? [...]

---

<sup>168</sup> Podcast disponibile su *Spotify*, "Vita Nova-Le grandi lezioni", Emma Dante-Famiglia e partenogenesi, 8 aprile 2021

<sup>169</sup> Ivi, p.42

<sup>170</sup> Scattina S, *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019, p.102

Cappuccetto Rosso grassa: Vaporizzati! Usurpatrice! Non si può stare mai tranquilli. C'è sempre qualcuno pronto a rubarti il posto, l'identità. Io sono Cappuccetto Rosso. I'm... Je suis...Ich bin... Yo soy...<sup>171</sup>

Sulla questione corpo/identità dobbiamo dire che il corpo è la prima forma di conoscenza del mondo, tanto che l'antropologia arriva a parlare di *incorporazione*: un processo continuo che porta a somatizzare la cultura e ad agire su di essa attraverso il corpo. L'etno-antropologia ha evidenziato come il corpo umano non sia solo un'entità biologica ma il risultato di una negoziazione con le forze sociali, politiche, economiche, storiche, che lo plasmano, lo influenzano e a sua volta ne sono influenzate. Queste forze condizionano il corpo: come si muove, le sue posture, la forma e le tecniche di trasformazione che l'individuo mette in atto su di esso. Questo a dimostrazione che i nostri corpi sono normati dall'esterno, culturalmente; storicamente, però, non tutti lo sono allo stesso modo. In particolare, ci riferiamo, ovviamente, alla differenziazione tra il corpo maschile e quello femminile. Il confine identitario più netto, infatti, presente in tutte le società umane è proprio quello tra maschile e femminile.<sup>172</sup>La società configura culturalmente i corpi e li convalida in essa. Anche le rappresentazioni del corpo, quindi, seguono diversi modelli socioculturali. Marcel Mauss parlava di *imitazione prestigiosa, ovvero* la mimesi delle posture messe in atto dagli individui che godono di autorità all'interno di un determinato gruppo sociale; i membri più giovani della società apprendono dunque a *comportarsi col corpo* mediante la riproposizione di atteggiamenti corporei già sperimentati e autorizzati socialmente.<sup>173</sup> Nell'ultimo trentennio le discipline antropologiche si sono mosse verso l'ampliamento e l'approfondimento della tematica del corpo. Soprattutto si è presa coscienza che il corpo non è statico, ma in movimento ed è anche uno

---

<sup>171</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020, pp.15-18

<sup>172</sup> Fabietti U., *Elementi di Antropologia culturale*, Mondadori Università, 2015, pp.185-194

<sup>173</sup>Buonvino M., "Corpo e incorporazione: sul fondamento esistenziale della cultura e del sé", *Il Chiasmo*, 25 febbraio 2019, in [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia\\_e\\_filosofia/Corpo/corpo\\_ssas\\_corpo\\_e\\_incorporazione.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Corpo/corpo_ssas_corpo_e_incorporazione.html)

strumento che plasma la dimensione sociale e culturale. Tra le innumerevoli declinazioni che il tema assume vi è anche il corpo come costruzione del genere.

Il maschio deve essere “significativo” [ovvero deve entrare in contatto con il mondo e trasformarlo]. Analogamente, si racchiude l’imperativo storico femminile nella frase: la donna deve essere bella<sup>174</sup>

Nella società occidentale è soprattutto su e con il corpo che il genere, prima forma di potere, esplica la sua forza dominatrice e la sua capacità di controllo e di subordinazione.<sup>175</sup> La nostra società, quotidianamente, attraverso i mass media produce dei modelli estetici da seguire, ma questo accade anche attraverso l’arte e anche nelle favole, con le principesse belle e indifese che hanno bisogno del maschile per liberarsi ed emanciparsi.<sup>176</sup> La grassezza è una delle possibilità dei corpi, una forma, un’esistenza; nel tempo è stata definita come inadeguata dal sistema sociale. Un sistema che tende a costruire uno stereotipo di conformità a cui, in particolare il femminile, ma non solo, deve tendere. Allora il corpo grasso è un corpo anomalo, nel senso che esula dalla norma. Cambiare la rappresentazione del corpo femminile fin dalle favole significa ricollocare semanticamente l’esperienza della rappresentazione, fornendo anche ai più piccoli gli strumenti per promuovere una visione rispettosa di sé il cui valore personale non dipende dalla valutazione del proprio aspetto esteriore, almeno non in base a standard che derivano da input esterni.

---

<sup>174</sup> Riportando G. Simmel, Sciolla, L., Torrioni P. M., *Sociologia dei processi culturali*, Il Mulino Bologna 2012, p.143, in <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/le-donne-nei-media-italiani-dalla-banalizzazione-della-violenza-alla-manipolazione/>

<sup>175</sup> Adami D, “Il corpo nella costruzione dell’identità femminile”, *desiréadami.com*, in <https://www.desireadami.com/il-corpo-nella-costruzione-dellidentita-femminile/>

<sup>176</sup> Cfr. “C’era una volta una bambina tanto dolce e carina che solo a vederla, tutti se ne innamoravano, e specialmente la nonna che non sapeva davvero più cosa darle.” Cit. da *Tutte le Fiabe*, Grimm J. E W., a cura di C. Miglio, Donzelli, Roma, 2015. “Tanti anni fa, in una terra lontana, vivevano un Re e la sua bella Regina.” Cit. da *Sleeping Beauty* (1959); *La Bella addormentata nel bosco*, Walt Disney Production.

*Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso* è stato un lavoro molto contestato e mi spiace che non sia stato “visto” come meritava. Non era una fiaba con un lieto fine o salvifica, è vero, ma raccontava la realtà dei fatti. Una verità che investe gran parte dei bambini e delle bambine oggi: le paure di sentirsi inadeguati, diversi, non perché lo siano davvero, ma perché la società, la cultura, i social media lo impongono.<sup>177</sup>

Il corpo di Cappuccetto Rosso è allora un corpo ribelle che può aiutare a scardinare una rappresentazione poco veritiera della realtà.<sup>178</sup> Lo stereotipo di perfezione che ci è proposto non sarà mai raggiungibile, per questo rende tutti i corpi docili e assoggettati a queste situazioni di potere. In grado di ricevere questi diktat e desiderosi di seguirli per potersi conformare.<sup>179</sup> Come dicevamo però, se il corpo è normato culturalmente, anche l’idea di corpo anomalo non è statica, il modo in cui ci rapportiamo all’idea del corpo grasso può cambiare nel tempo, grazie a molteplici strategie. In questa prospettiva il teatro e in particolare un teatro decisamente fisico come quello di Emma Dante ha la possibilità di costruire una nuova prospettiva sociale/culturale. La Cappuccetto di Emma Dante lotta per tutto lo spettacolo col suo alter ego per riprendersi il proprio posto; travolge ogni ostacolo e quando raggiunge l’obiettivo, nello spettacolo, l’eroina perde tutta la sua spavalderia, conquistando un pianto triste e solitario. La bambina famelica in cerca dell’affetto di sua madre, però, è una ragazza attuale, tenace, combattiva, così forte da eliminare il come sua madre vorrebbe che fosse (magra e aggraziata). Una ragazza talmente forte ed emancipata che non supplica l’arrivo di un salvatore (nella favola tradizionale, il cacciatore). È una Cappuccetto Rosso che dietro il cibo e l’aggressività (sintomi del disagio che sembrano poter attenuare il

---

<sup>177</sup> Intervista a Leonarda Saffi da me realizzata, disponibile in maniera integrale in Appendice.

<sup>178</sup> Cfr. Il lavoro di Yolanda Dominguez, un’artista spagnola che nel lavoro “Poses” chiede a donne reali di interpretare al parco, in fila in banca o al mercato, i modelli femminili proposti dai media svelando così, oltre la patina di glamour che li avvolge, quanto essi possano essere ridicoli o grotteschi nel contesto della vita quotidiana, in <http://www.yolandadominguez.com/Poses/index.html>

<sup>179</sup> Miccichè M., “I corpi grassi sono rivoluzione in movimento- Intervista a Giulia Paganelli”, *Roba da donne*, 29 marzo 2022, in <https://www.robadaonne.it/231423/corpi-grassi-intervista-a-giulia-paganelli/>



dolore) vorrebbe solamente essere amata e accettata. Alla fine dello spettacolo gli attori si fermavano a parlare con i bambini, Leonarda Saffi ricorda che i bambini erano pieni di domande, domande semplici, ma che facevano capire che era scattata in loro una riflessione.

Gli avevamo dato una possibilità di interrogarsi, questo fa la differenza. L'adulto fa fatica a capire, il bambino no. La Walt Disney ha rovinato tutto. Abbiamo raccontato la verità nuda e cruda. [...] “Ma cappuccetto piange davvero?”, “ma perché ruba le mollichine ad Hansel e Gretel? Perché è cattiva?” e di risposta una bambina aggiunse “non è cattiva, è sola, forse si sente abbandonata dalla madre.” Quindi si creava un vero e proprio dibattito tra di loro.<sup>180</sup>

Ma anche la differenza, ancora fortemente presente, di una distinzione tra il corpo maschile e quello femminile. Quest'ultimo ha una valenza politica, continua ad essere strumentalizzato, sempre esposto e che deve auspicare alla perfezione assoluta. Alla fine, la protagonista scopre il lieto fine con l'appagamento del suo desiderio, mangiare la focaccina proibita. Questo personaggio diventa metafora del periodo di crescita in cui ognuno deve fare i conti con sé stesso, con il proprio corpo e con ciò che la famiglia/società esige.<sup>181</sup> Questo è il lieto fine della favola: l'ottenimento dell'indipendenza, dell'emancipazione, della forza che nascono dal disagio e dalla mancanza di affetto.

### 3. *La bella Rosaspina addormentata*

La rilettura nel caso della bella addormentata si compie nel personaggio del principe, manca del tutto quest'elemento maschile che desta dal sonno Rosaspina. La bella Rosaspina è caduta in un sonno profondo per maledizione della Fata Oscura che non è stata invitata al battesimo dai regali coniugi, Sofonisba e Gandolfo, sovrani di uno di questi regni paesani (Montecozza o Puntasecca o

---

<sup>180</sup> Intervista a Leonarda Saffi da me realizzata, disponibile in maniera integrale in Appendice

<sup>181</sup> Scattina S, *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019, P.102

Barcellona di Pozzo di Gotto li chiamerà nelle altre storie), perché in quel casalingo regno non c'erano abbastanza piatti e stoviglie per undici fate, ma solo per dieci. Il principe che sveglierà Rosaspina appare rinchiuso da un casco integrale, facendosi largo tra rovi e arbusti simili a un'intricata foresta, tra i cadaveri dei precedenti pretendenti defunti nell'impresa.

*Dappertutto l'immagine della morte.*<sup>182</sup>

Per la drammaturga la favola in teatro può veicolare in modo diverso un tabù come la morte.

Parlare della morte ai bambini è una delle cose più delicate. Qui la morte è anche catarsi, ma in una visione laica, perché la favola potrebbe essere quell'aldilà di cui non sappiamo, presentato come metafora.<sup>183</sup>

E il tema della morte è un altro leitmotiv del teatro della regista.

La morte per me è un modo di parlare della vita. [...] Quando parlo di essa parlo di me e di tutti gli esseri umani.<sup>184</sup>

Quello che la regista fa, anche con le favole, è di raccontare la morte come parte della vita, non come un fatto straordinario.

Il tabù della morte non aiuta. Fa sentire immortali, quando non lo siamo affatto. Il teatro è una palestra anche per questo, per imparare a non scappare alle condizioni della vita.<sup>185</sup>

---

<sup>182</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2014, p.58

<sup>183</sup> Nobile L., "Le favole di Emma Dante: ma senza lieto fine.", *La Repubblica*, 17 Febbraio 2014, in [https://palermo.repubblica.it/cronaca/2014/02/17/news/le\\_favole\\_di\\_emma\\_dante\\_ma\\_senza\\_lieto\\_fine-78877966/](https://palermo.repubblica.it/cronaca/2014/02/17/news/le_favole_di_emma_dante_ma_senza_lieto_fine-78877966/)

<sup>184</sup> Vistilli G., "Emma Dante racconta le fiabe estreme: scrivo la morte per parlare della vita.", *Corriere del mezzogiorno*, 25 febbraio 2022, in <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-mezzogiorno-puglia/20220225/281728387964687>

<sup>185</sup> Giammusso D., "Emma Dante, la morte? È vivissima.", *Ansa*, 6 Luglio 2021, in [https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2021/07/05/emma-dante-la-morte-e-vivissima\\_6762c17f-5789-44da-b2ed-fea3a144e82f.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2021/07/05/emma-dante-la-morte-e-vivissima_6762c17f-5789-44da-b2ed-fea3a144e82f.html)

In questa favola addirittura la morte è uno dei doni, quello della fata oscura:

Fata oscura: Io non sono stata invitata alla festa, ma lo stesso ho un dono per questa bambina: compiuti quindici anni si pungerà con la spina di una rosa e si spegnerà per sempre! Io fata Oscura porto in dono a questa bambina... la morte! Ah ah ah ah !!!<sup>186</sup>

E sarà un'altra fata, come nella favola tradizionale, a regalarle l'antidoto

Fata Brillantina: [...] Ti addormenterai finché il bacio di un principe non ti sveglierà!

Le fate, inoltre, hanno qui la responsabilità di restituire il sapore del mondo attuale, come la fatina incerta e traballante che regala equilibrio; esseri eccentrici e misteriosi che si muovono col passo dinoccolato di bambole rotte e i cui volti sono coperti da calze lycra (cfr. *Le pulle*).<sup>187</sup> Tornando al *principe*, fin dall'inizio nasce il sospetto circa l'identità di questo personaggio, chiamato Principe, ma che passa inavvertitamente a nominarsi ora con genere maschile ora femminile più di una volta. Solo nel finale anche Rosaspina scoprirà l'identità dell'amante.

*Quando Rosaspina smaschera l'amato scopre che è una donna. Rimane imbambolata stupita... Ma basta un attimo e la principessa bacia con passione la sua principessa. Vissero felici e contente.*<sup>188</sup>

La scelta di mettere in scena due principesse può essere definita o-scena, nel senso di fuori dalla scena. In un sistema di rappresentazioni basato sulla mimesi fallica, l'omogeneità sessuale sostituisce la differenza sessuale, il sistema è (u)omosessuale in quanto il sesso di coloro che sono rappresentati è omogeneo e modellato sul sesso che possiede il pene come suo organo erotico principale.

In questo sistema di rappresentazione, il desiderio tra donne e l'eros autonomo che siffatto desiderio produce, sono "o-sceni", letteralmente fuori dalla scena, rispetto

---

<sup>186</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2014p.85

<sup>187</sup> Scattina S, *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019, p.86

<sup>188</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2014, p.104

alla rappresentazione (u)omosessuale. Il sistema fallocentrico non può essere adatto né a rappresentare il modo in cui le donne interagiscono con altre donne né ad organizzare una rappresentazione basata su figure che simboleggino gli organi del piacere femminile, ma può indicare come riconoscere che la mimesi fallica è particolare, per poi sostituirla con la mimesi labiale in quei drammi nei quali le donne interagiscono con altre donne. Questi drammi sono altrettanto realistici dei drammi centrati su un solo eroe, ma si riferiscono a una realtà diversa. Poiché la figura centrale è duale, il centro della struttura drammatica è l'interazione di questa coppia; poiché questa coppia è femminile la sua mimesi è labiale.<sup>189</sup>

Ci troviamo quindi di fronte alla figura delle due-in-una, due persone interattive che sono donne. Questo rappresenta un primo passo verso una rappresentazione *diversa* del femminile, perché ancora oggi può forse dirsi inedita. Sono rappresentati dei personaggi, anzi delle personagge, eroticamente autosufficienti, persone dotate della potenzialità di interagire positivamente l'una con l'altra. Inoltre, va detto, che la morale della favola non cambia, lo spirito profondo di quella tradizionale viene rispettato: l'amore vince sulle maledizioni e sul sonno che tutto sopisce. Semplicemente, nella riattualizzazione vi sono delle novità; del resto, fin dall'inizio la regista palermitana lo afferma esplicitamente attraverso una battuta del principe:

Principe: È passato un secolo da quando ti sei addormentata, e ne sono successe di cose nel frattempo! Prima e Seconda guerra mondiale, gli anni Settanta, i Beatles, la televisione, i matrimoni gay, Facebook...<sup>190</sup>

Analizzando come viene mostrata la femminilità, oltre alla figura del principe-principessa, è interessante notare nel testo alcuni riferimenti agli stereotipi legati al sesso femminile.

*La regina grassa è vestita di rosa. Si capisce che è il suo colore preferito perché tutto nella stanza è rosa. Persino le maniglie delle porte sono rosa e la cornice*

---

<sup>189</sup> Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003, p.32

<sup>190</sup> E. Dante, *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2014, p.64

*dello specchio, e il pavimento di marmo. La regina si muove indaffarata nell'enorme stanza rosa.*

Regina: «Ah, se putissi aviri un bello picciriddo! M'accontentassi pure di 'na femminuccia.

‘Un sacco cchiù che a fari?’<sup>191</sup>

Due gli stereotipi con i quali la Dante gioca. Gli stereotipi sono una serie di formule pensate per descrivere al meglio qualcosa. Nella nostra società, comunemente, a una femmina vengono associati il concetto di bellezza, il colore rosa e i capelli lunghi. Se chiedessimo a un bambino in età prescolare di distinguere tra maschio e femmina, questa definizione, nella maggior parte di casi, toccherà in primis proprio la gamma dei colori (rosa/blu).<sup>192</sup> Inoltre, nella messa in scena, la regista declina tutto sui toni del rosa e del rosso, per una storia al femminile, scrive Simona Scattina. A parte il gioco sullo stereotipo cromatico, poi, un altro tasto che la regista tocca si riassume nel desiderio materno di avere un figlio, meglio se maschio; nella disperazione di questa regina, però, (che non riesce ad averne) ci si può accontentare anche di una “femminuccia”. Secondo alcune “dicerie”, il parto è più facile quando nasce un maschio; sarà invece più lungo e doloroso se viene al mondo una bambina. Con l’idea, dice Carlotta Vagnoli, che una figlia femmina sarà meno produttiva e avrà un valore sociale inferiore rispetto al maschio.<sup>193</sup> Questa idea persiste in molte coppie ancora oggi come se “fare il figlio maschio” potesse portare a compimento un desiderio sociale più grande e universale. La trasmissione degli stereotipi, quindi, avviene prima di tutto all’interno della famiglia e dei piccoli nuclei sociali; successivamente si estende attraverso i canali di massa, come la tv, il cinema, i libri, l’arte stessa. Come abbiamo già detto, anche in molte fiabe popolari, dove i principi sono forti e senza paura (spesso vestiti di blu). Le principesse sono in

---

<sup>191</sup> Ivi, p66

<sup>192</sup> Vagnoli C., *Maledetta sfortuna, Vedere riconoscere e rifiutare la violenza di genere*, Fabbri editori, Milano, 2021, p.15

<sup>193</sup> Ivi pp.17-18

attesa di essere salvate. Anche nella bella Rosaspina vediamo tornare i clichè delle principesse tradizionali, nei doni delle fate:

Fata Bianchina: Io fata Bianchina porto in regalo a questa bambina...la purezza!

Fata Turchina: Eccomi. Sono fata Turchina. Porto in dono a questa bambina...la grazia!

Fata Bluett: Io fata Bluett a questa bambinett le porto... l'eleganza!<sup>194</sup>

Si riprendono quegli stereotipi sulle caratteristiche umane e morali da adottare se si parla di genere femminile. Ma a questi doni Emma Dante ne aggiunge di nuovi come il ritmo e l'ebbrezza, ispirazioni proprio dal suo teatro. I clichè di cui abbiamo parlato sopra si ripetono all'infinito anche nel mondo dello spettacolo, a teatro, al cinema (pensiamo alle rom-com), nelle fiabe e i suoi adattamenti cinematografici. Questa come altre microstrutture, tende a rafforzare gli stereotipi. In questo calderone non è facile uscire dagli schemi, soprattutto in età infantile. Il binarismo che ci viene proposto fin da bambini ci porta a classificare i generi in due forme soltanto: femminile e maschile, facendo riferimento esclusivamente alle caratteristiche biologiche dell'individuo. Questo pensiero è sicuramente limitante e non riconosce le identità non binarie. Adottare un approccio che si basa sulla pluralità consentirebbe un'identificazione più vasta, permettendo all'individuo di riconoscersi come altro e salvaguardando l'unicità della propria identità, anche quando non rientra negli schemi di cui sopra. Gli stereotipi portano a una polarizzazione, mettendo tutto ciò che non rientra in una categoria fissa in una situazione scomoda. Inoltre, rafforzano l'idea di una marginalità femminile, laddove la donna vive unicamente in una relazione subordinata all'azione maschile.<sup>195</sup> Nel caso di Rosaspina ci troviamo, poi, di fronte a una femminilità che sta vivendo il momento di adolescenza, di scoperta. Tutto sommato, Rosaspina si muove nelle sue –seppur ancora traballanti- certezze: tra cui il fatto di essere lesbica e di non esserne minimamente turbata. Nello spettacolo, infatti,

---

<sup>194</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020, p.82

<sup>195</sup> Vagnoli C., *Maledetta sfortuna, Vedere riconoscere e rifiutare la violenza di genere*, Fabbri editori, Milano, 2021, P.29

la protagonista è l'unica a viso scoperto, che si risveglia dalla maledizione già donna, grazie al bacio di un principe che ha capelli lunghi, seni, fianchi e voce di donna. L'amore è rappresentato da un corpo femminile che sveglia la principessa spogliandola dagli strati dell'ipocrisia e della morte, metaforicamente rappresentati tramite le tante camicie da notte. È un femminile in crescita, che scopre sé stesso, si rende indipendente da quei genitori iperprotettivi:

Re: Stai attenta potrebbero esserci delle spine in giardino...vai a giocare in camera tua!

Regina: Obbedisci a tuo padre, Rosaspina!<sup>196</sup>

Dopo essere stata preservata nella co-strizione iper-ansiosa della famiglia, riesce a liberarsi.

Rosaspina: Niente papà, niente! Mi soffocate così. Volete finirla di tormentarmi? Non sono più una bambina!!<sup>197</sup>

Il risveglio di Rosaspina corrisponde a una seconda nascita, in cui lei si riconosce e si accetta come donna omosessuale. Il lavoro presenta un tema che, in Italia, è ancora un tabù, non si possono tacere infatti, le varie polemiche che hanno accompagnato lo spettacolo. A Bologna in un teatro per ragazzi per una sezione 'arcobaleno' della rassegna Gender Bender, i cattolici tradizionalisti (pochi in realtà) inscenarono una gazzarra davanti alla sala contro il finale omosessuale della storia: una principessa che bacia una principessa, "e vissero felici e contente", dove si è mai visto!". All'uscita del libro, poi, vi furono delle polemiche dopo l'intervista all'autrice nel programma *Oggi è un altro giorno*, in onda sulla Rai. A partire dal gruppo Pro Vita & Famiglia che ha giudicato vergognoso veicolare sulla Rai questi pensieri, poi alcuni esponenti della Lega come l'eurodeputata Simona Baldassarre, che ha confusamente dichiarato:

---

<sup>196</sup>Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020 p.90

<sup>197</sup> Ivi p.92

La Commissione di Vigilanza della Rai intervenga su questo scandalo a luci arcobaleno. Si è arrivati a dire che la Bella addormentata nel bosco è stata svegliata dal bacio di una principessa e non di un principe e che Pinocchio era un ermafrodito. È inconcepibile, assurdo, che il servizio pubblico, tra l'altro in fascia protetta, e senza contraddittorio, possa drogare in modo così subdolo e violento le menti dei bambini, alterando fiabe da secoli patrimonio collettivo di grandi e piccoli. Quando si manipola la storia, la letteratura, la cultura, vuole dire che siamo alla vigilia della dittatura del pensiero unico.<sup>198</sup>

Lo spettacolo è stato accusato, quindi, di demolire l'istituto della famiglia in senso tradizionale.<sup>199</sup> Insomma, le incursioni della Dante nel teatro-ragazzi non lasciano indifferenti, ma come ritiene la regista i bambini vanno rispettati, il passo da fare è piuttosto sul rapporto che gli adulti hanno con loro. Raccontare attraverso il teatro le diversità è un tentativo di liberazione. Rosaspina compie una scelta di libertà accettando sé stessa.

#### 4. *Gli alti e bassi di Biancaneve*

C'è l'alto che si fa basso e il basso che si fa alto nel mondo di Biancaneve. Al contrario di Alice nel paese delle meraviglie che cresce e rimpicciolisce, Biancaneve vede alzarsi e abbassarsi la realtà intorno a lei, incontrando creature buone e cattive che l'aiutano a diventare adulta. Punita dalla matrigna per la sua bellezza, Biancaneve è ancora una bambina inconsapevole ed è solo quando fugge nel bosco, grazie all'incontro coi nani, che scopre i veri valori della vita, come la bontà e l'accoglienza verso l'altro. Sono proprio i nani, infatti, a costringerla ad abbassare lo sguardo e ad essere umile, non solo umanamente ma anche

---

<sup>198</sup> Lepore F, "Emma Dante presenta a Rai1 "E tutte vissero felici e contente": ma per la Lega è ideologia gender", *Gaynews*, 10 gennaio 2021, in <https://www.gaynews.it/2021/01/10/emma-dante-rai1-e-tutte-vissero-felici-e-contente-lega-ideologia-gender/>

<sup>199</sup>"La bella addormentata è gay, bambini strumentalizzati con fondi pubblici", *ImolaOggi.it*, 18 ottobre 2013, in <https://www.imolaoggi.it/2013/10/18/la-bella-addormentata-e-gay-bambini-strumentalizzati-con-fondi-pubblici/>



fisicamente, perché i piccoli minatori hanno perso le gambe durante un'esplosione.<sup>200</sup>

Un giorno il frate mio Pisolo si è addumsciato con la miccia accesa senza darci lo segnale della splosione imminente. E... buum! Ci sono saltate le gambe!<sup>201</sup>

L'alto, invece, è rappresentato dalla matrigna: esaltazione dell'ego che impedisce di aprirsi agli altri e rende malvagi. L'invidia, come nella favola tradizionale, spinge la regina ad uccidere la rivale (Biancaneve), con un incantesimo diventerà vecchia e nella versione della Dante, questo la renderà altissima, ma riceverà una punizione esemplare: perderà la memoria e non saprà più ritrovare l'antidoto per ritornare giovane e bella. Nella favola dei Fratelli Grimm l'incipit mette subito l'accento sul momento in cui la ragazza inizia a mostrare la propria bellezza e quindi anche la propria sessualità:

Una figlioletta bianca come la neve, rossa come il sangue e dai capelli neri come l'ebano, e la chiamarono Biancaneve.<sup>202</sup>

La principessa, quindi, segue quello stereotipo di bellezza e purezza, quest'ultima in qualche modo violata nel rapporto con la matrigna. Nell'invidia della nuova figura materna, Biancaneve scopre la propria capacità di seduzione finalizzata alla conquista sessuale e all'espressione della femminilità e del piacere. Questo passaggio è quasi automatico col passaggio di Biancaneve all'età adolescenziale, perché fino a quando la bambina resta tale e non si sviluppa nelle sue potenzialità adulte, rimane fortemente dipendente e non costituisce nessun pericolo per il narcisismo della madre. La fiaba di Biancaneve ci espone una situazione di rivalità generazionale, in tema di bellezza e di seduzione, di potere e di suggestione, tutta al femminile. S'incentra, poi, sul rapporto con l'altro anagrafico, e con lo specchio, riflettente o deformante, della realtà della

---

<sup>200</sup>[www.emmadante.com](http://www.emmadante.com)

<sup>201</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020, p.137

<sup>202</sup> Grimm J. e W., *Biancaneve*, in <http://www.letturgiovani.it/grimm/biancaneve.htm>

trasformazione, dell'immagine corporea, della dismorfofobia.<sup>203</sup> Viene punita dalla matrigna ancora nell'inconsapevolezza, accusata di vanità, un sentimento che, forse, un bambino non conosce ancora. Nelle note di regia dello spettacolo si legge che tutto è sproporzionato, come le cose che all'inizio vedono i bambini.

I loro occhi, sgombri da forme convenzionali, vedono grande e spaziosa una stanza dove da tempo noi ci sentiamo prigionieri.

Simona Scattina parla di un *elogio della deformità*, un mondo in cui la statura è inversamente proporzionale al valore della morale.<sup>204</sup> Emma Dante sembra fare sua l'idea-guida dell'ultimo Artaud quello che Marco de Marinis definisce come "rifare il corpo", la scena diventa per la regista il luogo in cui si rifanno i corpi. E vediamo svilupparsi la questione dei generi e della femminilità nel corpo dei due attori che interpretano lo specchio e la regina. Si costruisce tra i due un rapporto ambiguo. Nell'incipit dello spettacolo, infatti, dal fondo della scena si manifesta un'entità unitaria, come racconta Simona Scattina, che non è ancora né specchio né regina; è la fusione di entrambi. Questo personaggio regge una cornice dai 4 lati, simbolo del molteplice che poi verrà liberato manifestandosi in identità/alterità.<sup>205</sup> Regina e Specchio hanno nello spettacolo entrambi corona e rete sugli occhi, abito nero e calzamaglia: lei tutta concitata interroga senza sosta lo specchio incolpandolo dei propri difetti, e lui che altro non può fare se non riflettere la verità di un'immagine femminile deformata dalla magnificazione di sé.

---

<sup>203</sup> Ierace G.M.S., "Gli alti e bassi di Biancaneve e la mistica della Femminilità – L'Amore in più fa la famiglia e l'unione fa la coppia?", in <https://www.nienteansia.it/articoli-di-psicologia/atri-argomenti/gli-alti-e-bassi-di-biancaneve-e-la-mistica-della-femminilita-l%E2%80%99amore-in-piu-fa-la-famiglia-e-l%E2%80%99unione-fa-la-coppia/2101/>

<sup>204</sup> Jallin N., "Gli *alti e bassi di Biancaneve*. Emma Dante e la metafora della morale", *Cahiers des arts*, 28 gennaio 2019, in <https://www.cahiersdesarts.it/teatro-e-danza/gli-alti-e-bassi-di-biancaneve-emma-dante-e-la-metafora-della-morale/>

<sup>205</sup> Scattina S, *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019, p.75

Regina: M'ha depilare, talè! Così tinti! Tutta un pilu sugnu! E tu 'un dici niente, specchio? Tutta pelosa sono? Mi fai schifo!

Specchio: E io che c'entro?

Regina: Come che c'entri? Non hai dignità a mostrare la mia immagine così, orribile, disgustosa?

Specchio: Io rifletto ciò che vedo!<sup>206</sup>

Lo specchio riflette tutto, sogni e paure, azioni malvagie e fughe verso la libertà. La regina matrigna è tormentata dall'invidia, un sentimento così brutto e logorante da renderla una vecchia magra e altissima, quando porta la mela avvelenata alla figliastra. La regina vuole possedere il cuore stesso della bellezza. Ogni giorno pone allo specchio la stessa domanda:

Regina: Dimmillo, forza! Chi è la più bella del reame?<sup>207</sup>

Così la Dante entra nel tema principale della fiaba: la costruzione dell'identità attraverso un quesito che aspirerebbe a una verità assoluta. Lo specchio però, in quanto doppio, rivela soltanto una soggettività e rappresenta allo stesso tempo, il desiderio illusorio di voler relegare all'eternità l'effimero. Lo specchio è il doppio maschile della matrigna, ecco il paradosso di genere, per cui la femminilità della matrigna si esplicita nello specchio con una pratica di rovesciamento, capovolge l'identico della forma (trucchi e costumi) nell'opposto della sostanza (la biologia dei corpi).<sup>208</sup> Lo specchio ci consente anche di tornare su un altro dei temi cari alla Dante: il primato del corpo. Il maschile dello specchio è ovviamente ripreso dalla fiaba originale, interessante però presentare questa relazione matrigna/specchio che da un'identità organica si sdoppia in un'alterità ugualmente organica. A questo si aggiunge lo scontro al femminile, una rivalità che è anche retaggio culturale e spesso fomentata dall'esterno anche nel mondo rappresentazione

---

<sup>206</sup> Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020, pp.116-117

<sup>207</sup> Ivi p.110

<sup>208</sup> Scattina S, *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019, p.73-74

(u)omosessuale. In questo sistema di rappresentazione è difficile stabilire un rapporto diverso tra i femminili, perché la mimesi fallica non è adatta a rappresentare il modo in cui le donne interagiscono con altre donne. Allora l'alterego maschile della regina si potrebbe anche leggere come il bisogno di un'approvazione altrà (u-omosessuale); che il personaggio fatica a trovare dentro sé stessa. Questo perché, finché le relazioni tra donne sono iscritte in un sistema di vincoli maschili, devono essere mediate da figure dell'autorità maschile.<sup>209</sup>

Il rapporto tra i due femminili si gioca anche sui codici cromatici: ritorna, come in altre esperienze, della sua drammaturgia, il candido abito bianco (Biancaneve) che si colorerà solo quando lascia il castello e si contrappone al nero della matrigna. Il cambio di colore rappresenta la fine di una femminilità infantile, evidenziata anche dal rosso dei collant di altri personaggi che rappresentano la fine della fanciullezza e l'abbandonarsi ai misteri della femminilità<sup>210</sup>, tanto che il guardiacaccia, nello spettacolo, dirà a Biancaneve: *Dimenticate i giochi, siete una donna ormai.*<sup>211</sup> Biancaneve, all'inizio, è una bambina, che gioca con le sue numerose bambole. Alla fine, è una donna, che accoglie un principe disorientato, che si sta perdendo nel bosco, per poi innamorarsene con tutta sé stessa. Non esiste la bara di cristallo in Biancaneve, e il principe che la deve baciare non arriva su un cavallo bianco, ma è già pronto, vicino, addormentato nella casa dei nani. L'incontro col principe accade attraverso uno scivolone a terra, dove i due si ritroveranno l'una sull'altro, fusi in un corpo solo, quasi in un amplesso. Quest'immagine si contrappone invece a quella dell'altra coppia femminile/maschile (Lo specchio e la regina) che rappresentano solo uno sterile autoerotismo. È un racconto di formazione attraverso un femminile che sta crescendo e deve fare i conti anche con una rivalità.

---

<sup>209</sup> Cfr. Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003, p.57

<sup>210</sup> Scattina S, *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019, p.78

<sup>211</sup> Ivi, p.78

Abbiamo quindi visto come la problematica del femminile affiori anche nel materiale fiabesco. Secondo M.L. von Franz ciò che caratterizza il nostro tempo è l'incapacità di dialogare con il femminile. Nelle fiabe emergono contenuti collettivi, e quindi materiali archetipici particolarmente pregnanti per la storia dei popoli. Finché l'uomo sarà posseduto dall'archetipo del femminile ne avrà una concezione distorta. Per questo la riscrittura delle favole risulta essere un campo importante per la creazione di un dialogo tra femminile e maschile.

## CONCLUSIONI

Il lavoro di Emma Dante si è rivelato ai miei occhi come un teatro ermafrodita. Questo perché l'artista, nelle sue creazioni, appare sempre interessata al modo in cui il femminile diventa maschile e viceversa, in risposta ad ogni pregiudizio. L'attenzione al femminile non va letta esclusivamente come un rifiuto della rappresentazione (u)omosessuale, ma, piuttosto, un passaggio necessario per superare quella differenziazione dei generi. Emma Dante lavora, quindi, prettamente sul femminile nella consapevolezza che esso, nella rappresentazione teatrale, risulta essere ancora subordinato e debole. Provare a riscattare la rappresentazione femminile è funzionale al raggiungimento dell'equilibrio tra i sessi. Inoltre, il teatro risulta essere il medium più efficace e popolare per esporre le problematiche relative a quello che definiamo binarismo di genere. La regista, delineando personaggi/creature o-scene (cioè fuori dalla scena) e, sostanzialmente, anche fuori dalla società patriarcale, offre la possibilità di una risemantizzazione. Il lavoro di quest'artista si sviluppa in modo da creare un linguaggio nuovo per aprire quanti più interrogativi possibili, facendo tornare il teatro alla sua funzione originaria: esso deve servire, deve smuovere un pensiero; non ha forse il potere di cambiare le leggi, ma la possibilità di accendere una piccola miccia negli spettatori. Questo lavoro si è proposto di testimoniare come la drammaturgia della Dante tenti di essere un superamento dell'opposizione tra i due generi. Riposizionando i significati e i significanti in maniera sbagliata, decostruisce i generi per come li conosciamo, connette pensieri e lavora sulla scorrettezza. È una strategia che permette di creare un cortocircuito, una riflessione. Le donne maschiline, i corpi maschili che interpretano donne, maschile e femminile che tentano un equilibrio...tutto concorre a costruire un mondo sognato all'interno del teatro e a produrre consapevolezza nelle persone che questa consapevolezza non l'hanno più. Il femminile di Emma Dante va inteso, quindi, come ciò che supera l'opposizione maschile/femminile, un'opposizione di valore tra i due sessi. Superando questa differenziazione stereotipata, la scena diventa la casa di creature flessibili, reversibili e nessun sesso è certo del suo

fondamento o della sua superiorità. Quello che emerge con maggior forza è il dramma umano, un dolore che, presto o tardi, ci accomuna tutti, maschi e femmine. In questa maniera il teatro di Emma Dante cerca di essere universale.

## APPENDICE

Intervista a Fabrizio Lombardo, attore in *Cani di Bancata*.

### **Raccontami di come hai conosciuto Emma Dante e di quel periodo.**

Avevo finito il primo anno alla Paolo Grassi, durante l'estate ho partecipato a un laboratorio con lei a Villa Medici, è andato bene, così poi sono stato scelto per proseguire il percorso con *Cani di Bancata*. Dopo Villa Medici, infatti, sono stato invitato a un altro laboratorio a Torino, alla fine del laboratorio Emma Dante mi chiama da parte e inizialmente mi disse "te ne devi andare...no scherzo! Lo vuoi fare lo spettacolo con me?" ed è stato così che sono entrato nel cast di questa cosa qua. Non so esattamente cosa la colpì, ero molto fisico, avevo una consapevolezza forte, avevo 20 anni ed ero disposto a tutto. Prima di entrare alla Paolo Grassi, quando ancora ero a Marsala, avevo visto *Carnezzeria* al Teatro Garibaldi e sono rimasto folgorato dallo spettacolo. Era un periodo in cui era più difficile avere informazioni sulle cose. Per esempio, la Sicilia è da sempre una periferia teatrale, la consapevolezza è più bassa, banalmente è più dispendioso far venire gli spettacoli del nord Italia. E anche per questo Emma Dante era stata una scopettata in mezzo al niente. *Carnezzeria*, per quanto mi riguarda è il suo più bello spettacolo e lì non avevo ancora la percezione di chi fosse, di quanto importante fosse...è stato tutto molto veloce. Quando poi c'è stata la possibilità di fare questo laboratorio con lei io sono andato di corsa, con l'incoscienza dell'età che avevo.

### **E come è stato per un ragazzo di quell'età lavorare con il suo metodo?**

Il suo era un meccanismo che capivo. Secondo me, in un attore, oltre al talento e all'intuizione c'è l'appartenenza a certi meccanismi scenici, questo prescinde dal valore dell'attore. Per farti capire... per me il teatro è un gioco di squadra, nel calcio, per esempio, ci sono giocatori che in una squadra fanno 5 gol, poi cambiano squadra e ne fanno 25; è sempre lo stesso giocatore, ma è una questione di sistema. Negli ultimi anni è arrivata questa consapevolezza diffusa anche nella drammaturgia. Ci chiediamo qual è il meccanismo di questo testo? Come funziona? Non si tratta solo della tecnica individuale data dal controllo del corpo e



dalle emozioni e il percorso, dalle cose più tecniche a quelle emozionali. Per contestualizzare, era un periodo in cui gli attori erano formati in maniera molto più rigida, c'era anche meno fluidità; quindi, qualcuno aveva difficoltà ad entrare in quel sistema creativo. Da una parte c'era chi aveva una formazione classica, dall'altra i Motus... adesso è tutto più omogeneo. In quel momento c'era ancora una rigidità che secondo me aveva a che fare anche con un panorama diverso.

### **Spiegami meglio**

L'esplosione di Emma Dante si contestualizzava in un momento in cui erano ancora forti le esperienze dei maestri precedenti, penso a Ronconi e a Castri. C'era ancora un teatro di regia non cooperato, dove gli attori dovevano trovare significato e vita all'interno di una disposizione. Lei in quel momento era detonante, perché riusciva a collegarsi a degli istinti, in qualche modo, trasversali, era una cosa. Tra l'altro cinema e tv erano molto distanti rispetto al teatro e quindi il teatro assumeva anche un'importanza diversa. Succedeva qualcosa e succedeva in un momento in cui era tutto molto ingessato, quindi lei arrivava come una fucilata.

### **Qual è la differenza tra il suo metodo di lavoro e un tipo di regia più “canonica”?**

Dicevo che era un momento in cui gli attori diventavano forma dei pensieri di qualcun altro, ad A rispondevi A. Lei invece creava i personaggi, inizialmente, attraverso queste interviste o colloqui che lei fa direttamente con i personaggi, con l'attore in scena. Una volta avuto uno schizzo di personaggio, si lavorava sul creare delle scene da un'improvvisazione e da lì la creazione drammaturgica.

### **Quali sono state le tappe laboratoriali di avvicinamento allo spettacolo?**

I laboratori erano una fase intermedia. In quel momento lo spettacolo doveva essere un altro, ambientato in questo posto che si chiamava Purgatorio, dove viveva una società assurda, in un posto dove non c'era niente. Poi il progetto è cambiato. È un progetto che ha avuto tante ricalibrature. In quella fase era più

onirico poi le donne se ne sono andate, è rimasta solo Manuela nel ruolo di questa mamma mafia tradotta in modo bestiale e noi eravamo delle sorte di gang che si incontravano.

### **Avevate un copione?**

Diciamo che il copione era più un canovaccio che nasceva da fasi infinite di improvvisazione e poi lo mettevamo alla prova. Poi oltre ai “copioni” che venivano fuori dalle improvvisazioni, Linda Dalisi teneva un diario dei nostri laboratori, dove venivano appuntati diversi aneddoti che accadevano nel corso delle giornate di prove.

### **La mancanza di un vero e proprio testo scritto crea più difficoltà o, al contrario, libertà?**

È una cosa diversa. C'è anche da dire che il livello degli attori che lavorano con lei è molto alto; quindi, con attori bravi e che hanno voglia di recitare insieme, era molto piacevole creare le situazioni. C'era la volontà di creare la scena e non di fare la guerra. La mancanza di un copione non mi creava difficoltà, perché le regole del gioco erano chiare.

### **Come costruite i vostri personaggi?**

In primis dalla schiera, dove si agisce sul corpo e si cambia, poi attraverso l'intervista si delineava il personaggio. Emma Dante ci faceva le domande “come ti chiami? Che ci fai qua?” e lei da questo punto di vista è molto forte, riesce a creare dei mondi da questa cosa qua, anche nella costruzione dei rapporti fra i personaggi.

### **Come nasce la camminata di voi attori uomini in *Cani di Bancata*?**

Quando sono arrivato a Villa Medici la camminata esisteva già, ma nell'idea iniziale immagino ci fosse un'aggressività legata alla sessualità.

### **All'epoca si parlò molto di questa inedita rappresentazione del boss mafioso. Come lavoravate in rapporto al personaggio di Mammasantissima?**

Penso che l'idea fosse, semplicemente, che si vuole bene alla mafia come una mamma. Poi, però, c'erano le abilità performative di Manuela conferivano quella bestialità maschile. E questo poteva creare un'ambiguità. Era una Mamma bestiale.

**Ti ricordi di come fu recepito dal pubblico e/o dalla critica *Cani di Bancata*?**

Sicuramente in quella stagione era lo spettacolo più atteso. Poi, sai, di come viene percepito uno spettacolo dal pubblico, in genere chi lo fa non lo sa esattamente. Anche questo fu uno spettacolo accolto da grandi ovazioni, poi a qualcuno piace e a qualcuno no. Mi ricordo di un episodio a Reggio Emilia, nella scena in cui ci sputavamo addosso una signora si è alzata e ha detto "fate schifo questo non è teatro."

**Che bagaglio ti porti dietro dall'esperienza di *Cani di Bancata*?**

Sicuramente gli incontri, ho lavorato con colleghi di talento. Poi la costruzione del personaggio e quella consapevolezza del meccanismo intorno a te. Intesa anche come presenza. Lavorare sulla costruzione del personaggio guardando le bruttezze era interessante, anche perché erano personaggi fortemente caricati e diventava facile individuare dei cambi, con quelle pennellate forti capivi che tridimensionalità poteva esserci. Dei laboratori ricordo la libertà creativa e la tela dove si disegnava era molto interessante. È un'esperienza che mi ha molto cresciuto.

Intervista a Leonarda Saffi, attrice ne *Le Sorelle Macaluso*, *Cappuccetto Rosso* vs *Cappuccetto Rosso*, *Bestie di Scena* e *Misericordia*.

### **Qual è stato il tuo primo incontro con Emma Dante?**

Sono stata incuriosita da un piccolo frammento di uno spettacolo che Emma ha fatto nel 2009. Hanno mandato in onda uno spezzone dello spettacolo *Le Pulle* al Chiambretti night. Era da un po' che avevo lasciato il teatro, mi ero presa un paio d'anni di riflessione profonda, dedicandomi alla musica. Quando ho visto questo frammento, ho sgranato gli occhi, ho detto "Voglio lavorare con lei." Conoscevo Emma Dante di nome, ma ancora non avevo mai visto nulla del suo lavoro. Da quel momento ho iniziato a frequentare per mesi il suo sito internet, con la speranza di poterla incontrare durante un laboratorio. Nel 2011 ho letto un post, cercava attrici per un nuovo progetto, la domanda sarebbe scaduta di lì a due giorni, preparai tutto in 24 ore e spedi la domanda. Dopo una settimana, ho ricevuto una risposta: "è stata selezionata." Ero totalmente inconsapevole e incosciente, curiosa, non vedevo l'ora di incontrarla e vedere da vicino il suo processo creativo. È stato amore a prima vista. Durante il laboratorio ho incontrato diverse attrici, molte delle quali nel corso degli anni sono diventate colleghe e amiche.

### **Come si è svolto il laboratorio de *Le sorelle Macaluso*?**

Il primo laboratorio si è svolto nel luglio 2011, alla Vicaria, lo spazio autogestito dalla compagnia *Sud Costa Occidentale*, a Palermo, dove Emma Dante crea i suoi lavori. Sono stati dieci giorni molto intensi. Poi ci sono stati altri undici laboratori prima dei due mesi di prove che hanno portato alla realizzazione dello spettacolo. Il lavoro si è basato sul training fisico legato al suo metodo: partendo dalla giostra arrivando alla *Schiera*, di derivazione vacisiana. Emma, infatti, è stata una sua allieva. L'ha ereditata dandogli dei tagli differenti. Quindi partendo dalla camminata ci "spogliava" da ogni sovrastruttura per arrivare all'essenza e renderci liberi di improvvisare, lavorando sulla memoria storica dei nostri corpi. La *Schiera* è un esercizio tecnico in cui si cammina anche per ore, avanti e indietro,

per 12 passi, con girata a destra. Durante i laboratori lo abbiamo fatto anche per tre ore e mezzo, subendo il caldo estivo e il freddo invernale. Nelle prime fasi laboratoriali abbiamo lavorato prevalentemente sulle relazioni tra le sorelle, Emma ci fermava in proscenio e di lì partiva una vera e propria intervista con le attrici chiedendo loro, chi fossero, cosa ci facevano lì, iniziando a creare la drammaturgia. Solo in un secondo momento, attraverso i racconti delle sette sorelle, sono entrati i morti (la madre, il padre e il figlio di una di loro). Il lavoro era suddiviso in tre parti, la prima parte dedicata al training, la seconda dedicata ai pupi (quindi ai morti) e la terza alla storia di queste sette sorelle. Così dopo due anni di incontri si è compiuto il miracolo.

### **Puoi raccontarmi qualche altro esercizio oltre alla famosa *Schiera*?**

Sono undici anni che lavoro in compagnia e nel corso del tempo c'è stato sicuramente un cambiamento nel training. Sono arrivata che siamo partite dalla giostra, che poi apre lo spettacolo *Bestie di scena*. La giostra è un esercizio dalla forma circolare, c'è un attore al centro e gli *altri* fuori devono copiare in maniera speculare quello che propone. Chiaramente non copiare nel senso letterale i movimenti, ma sfruttarli per attivare il corpo. La cosa importante è cogliere le intenzioni dell'attore che è al centro così si riesce a creare una relazione che è alla base del teatro di Emma Dante. Poiché è quasi sempre un lavoro corale, difficile trovare un protagonista all'interno dei suoi spettacoli, quindi lo sguardo è fondamentale. È un lavoro che si basa sul rapporto tra gli esseri umani, senza giudizio. Dalla giostra poi passiamo a potenziare il corpo dell'attore, per arrivare quasi vicino alla morte (ride ndr.): la tarantella, creata dall'attore Sandro Maria Campagna per l'opera lirica *La Muta di Portici* che Emma ha deciso di tenere per il training fisico di preparazione. Prima che arrivasse la tarantella utilizzavo il Sirtaki. Quindi giostra, schiera a stormo e tarantella per ore. Poi abbiamo iniziato anche a stabilire un tempo per i vari esercizi. Alla fine, ci aprivamo, formavamo una schiera e indietreggiavamo sul fondale. Iniziavamo a contare fino a 12 e partiva la camminata, tutti seguendo il ritmo del primo che parte. Quella forma diventerà poi altro, grazie alle variazioni: sequenze di battiti di mani, la girata, la

corsa, anche la rottura della schiera...Infatti così è nato l'inizio de *Le sorelle Macaluso*. Ovviamente il training che si utilizza se si lavora per uno spettacolo è differente da quello dei laboratori che viene incrementato, solitamente, con veri e propri giochi teatrali: il girotondo, la borsetta, il gioco delle sedie.

### **In quale momento arriva un vero e proprio testo scritto?**

I testi vengono scritti l'ultimo giorno delle prove, prima del debutto, per tutti gli spettacoli. La drammaturgia di Emma viene creata totalmente dal corpo, la parola non è che la conseguenza dei limiti dell'espressività del nostro corpo. Per esempio, al terzo giorno del primo laboratorio de *Le sorelle Macaluso*, dopo un'estenuante *Schiera*, durata tre ore, madide di sudore, ci siamo fermate in proscenio Emma mi ha chiesto "dimmi nella tua lingua che hai caldo", senza pensarci, con una forte urgenza al limite dello stress fisico la mia voce ha parlato: "Fesc' call". Da quel momento è partita un'improvvisazione fisica sul caldo, molto lunga, e alla fine Emma mi ha chiesto di definire il caldo con una sola parola, in risposta: "U call ijé prepotend" (il caldo è prepotente). Così è nata la prima battuta dello spettacolo.

### **Per un'attrice, qual è la differenza nel lavorare con questo metodo invece che con una regia più "canonica"?**

Per la realizzazione di uno spettacolo ogni regista sfrutta il proprio metodo per raggiungere un obiettivo. C'è chi parte dalla forma, quindi dal testo e chi, come nel caso di Emma Dante, parte dalla tematica e dalle emozioni, quindi dall'improvvisazione. In questo caso l'attore o l'attrice non è più un esecutore o un'esecutrice che usa come appiglio il testo per ricercare, in un secondo momento, l'emozione, ma un vero e proprio creatore o creatrice, seguendo i codici stabiliti dalla regista o dal regista contribuendo così alla drammaturgia, rendendola unica e ripetibile.

### **Da attrice donna, come definiresti il lavoro sulla femminilità nel teatro di Emma Dante? Trovi che ci sia una decostruzione dei generi o un'attenzione al femminile?**

Questo è un argomento che mi tocca molto. Posso dire che Emma lavora tantissimo sulla decostruzione del binarismo di genere, attraverso i cliché e gli stereotipi socioculturali. Il caso de *Le Sorelle Macaluso* è stato particolare, nella prima fase del lavoro noi donne eravamo vestite da uomini: camicia nera, pantalone nero e cravatta, lavorando sul lato maschile di questi personaggi, essendo comunque una famiglia prettamente patriarcale. Donne con un maschile molto forte, e quando parlo di maschile non mi riferisco al genere, ma a quell'aspetto identificativo legato all'aggressività, alla decisione, alla fermezza e come contraltare ritroviamo il ruolo del padre, Antonino Macaluso, che finalmente durante il dialogo con Katia esce la sua parte femminile, quindi l'aspetto più tenero. Un aspetto che viene sottolineato durante la danza con la madre indossando una sottana di una delle figlie. Una sottana che non si vergogna di indossare, anzi diventa simbolo di scherno, chiaramente legato ai codici di genere. Dalla decostruzione del binarismo, che si evince anche se solo in minima parte ne *Le Sorelle Macaluso*, in uno degli ultimi spettacoli di Emma *Misericordia* si è passati al ruolo che ricoprono le donne in una società patriarcale: donne costrette a vendere il loro corpo, corpi esposti allo sguardo maschile, corpi segnati e gravidi di dolore, donne maltrattate dagli uomini, vittime. È proprio in questo spettacolo che Emma mette a punto le varie problematiche legate alla femminilità e al ruolo che la società ci ha imposto. Purtroppo, viviamo ancora in una società patriarcale dove le donne fanno fatica e si ritrovano a combattere per i propri diritti cercando di autoaffermare il proprio ruolo nel lavoro, nella vita quotidiana e a non essere relegate solo al ruolo di madre, moglie o puttana. Tra l'altro anche Emma è una delle poche donne, registe, che si è affermata con tante difficoltà. Ad oggi sono ancora molto poche le donne in una posizione di potere e non perché non ne siano all'altezza, ma perché siamo ancora in una situazione di disparità. È stata la prima donna a vincere il premio Ubu come miglior regista, solo nel 2014, è grave. Le cose sicuramente stanno cambiando, ma quanta fatica... I suoi spettacoli parlano di patriarcato, ma anche di quanto siamo tutti e tutte pregni di questo maschilismo e non per nostra volontà.

**Sei d'accordo che la fisicità nel teatro di Emma Dante serva in qualche modo a creare ambiguità semantica e spiazzare lo spettatore? I corpi di voi interpreti vengono in qualche modo deformati, in questo senso si può parlare di una decostruzione anche dei generi? Mi riferisco al particolare del padre che indossa la vestaglia, alla scelta di raccontare diverse sfaccettature della femminilità, che in qualche modo, credo, arrivano a costruire una fluidità nei generi, non più limitati dalle solite gerarchie che distinguono il maschile dal femminile.**

Sicuramente ci troviamo davanti a una famiglia matriarcale, un po' mi riporta alle amazzoni. Ma siamo in un altro tempo. Penso a Sandro come attore, quando è arrivato nel lavoro era veramente in difficoltà, perché era in minoranza, c'era una potenza femminile importante: era investito da queste donne aggressive, con un maschile predominante. Il suo femminile viene fuori per adeguarsi al contesto. Poi, però, la società vuole anche che il pater familias sia all'apice della gerarchia familiare, allora questo padre si presta a fare qualsiasi lavoro, è costretto a fare scelte difficili, perde la moglie, è solo e non sa gestire le sue figlie. A un certo punto indossa una sottana, perché non ha più niente da mettere, questa è un'immagine, per me, molto vicina al bimbo che mette le scarpe della mamma, siamo noi che creiamo l'ambiguità, invece il contesto ci trasforma. E poi secondo me ne *Le sorelle* c'è qualcosa di magico a prescindere, c'è questa cosa che a che fare con l'individuazione, con l'equilibrio delle parti, dove c'è il maschile e il femminile che si ricongiungono. Per esempio, nelle parti in cui i personaggi si scontrano duramente, che poi sono anche frammenti commoventi: quando padre e figlia fanno pace, dopo che Katia lo ha addirittura definito "merdaiolo", Katia non capisce, piange e dice al padre "mi hai fatto crescere da sola, sola come un cane randagio" e lui di rimando risponde "l'ho fatto per il tuo bene". È il suo modo per chiederle scusa, un modo femminile, non orgoglioso. In quel momento si incontrano i lati femminili di entrambi per riequilibrare i maschili. E forse è questo che dovremmo fare per vivere in un mondo migliore. Quel momento, poi, si disfa, il padre si sente male, non capisce o non accetta quell'equilibrio e



interviene la madre con uno schiaffo. Lo schiaffo rappresenta il potere, è maschile, che non è sempre negativo; infatti, qui serve a ristabilizzare la situazione. Paradossalmente come atto d'amore. Infine, il ricongiungimento fra le due parti avviene tra i morti: lì sono perfetti, l'equilibrio è perfetto. È forse il mio momento preferito dello spettacolo.

**Puoi raccontarmi di come è iniziato il progetto Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso?**

È iniziato ancor prima che Le sorelle Macaluso debuttassero. Emma Dante voleva fare un lavoro sull'obesità, io all'epoca ero una medium fat e lei voleva fare questo lavoro sulla rottura dello stereotipo delle protagoniste delle fiabe (magre e belle) e la proposta mi piacque moltissimo. Lì siamo partite da un testo scritto da Emma che poi è stato arricchito con la scrittura scenica dell'attore. *Cappuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso* è stato un lavoro molto contestato e mi spiace che non sia stato "visto" come meritava. Non era una fiaba con un lieto fine o salvifica, è vero, ma raccontava la realtà dei fatti. Una verità che investe gran parte dei bambini e delle bambine oggi: le paure di sentirsi inadeguati, diversi, non perché lo siano davvero, ma perché la società, la cultura, i social media lo impongono. La nostra fonte primaria di ansie, paurnie, paure, traumi e ambiguità. Questo era uno spettacolo importante che non ha avuto l'attenzione che meritava, poiché affrontava tematiche scomode come il body shaming. Anche la figura materna creava problemi alle istituzioni teatrali, perché era una Mamma anomala: una "mamma stronza", disattenta, vittima anche lei della società, una cosa difficile da accettare. Non era divertente, era uno spettacolo che faceva riflettere.

**Credi che sia importante uno spettacolo così per la formazione delle nuove generazioni, sono più capaci degli adulti di decodificare?**

Assolutamente sì. Nel finale cappuccetto rosso rimaneva da sola e piangeva e i bambini commossi, tardavano l'applauso, forse perché si aspettavano un happy ending, a cui sono normalmente abituati. Gli avevamo dato una possibilità di interrogarsi, questo fa la differenza. L'adulto fa fatica a capire, il bambino no. La

Walt Disney ha rovinato tutto. Abbiamo raccontato la verità nuda e cruda. Dopo lo spettacolo poi c'era un piccolo dibattito con il pubblico e i bambini e le bambine mi facevano molte domande, domande semplici e intelligenti: “Ma cappuccetto piange davvero?”, “ma perché ruba le mollichine ad Hansel e Gretel? Perché è cattiva?” e di risposta una bambina aggiunse “non è cattiva, è sola, forse si sente abbandonata dalla madre.” Quindi si creava un vero e proprio dibattito tra di loro. Mi chiesero se mi vergognassi del mio corpo quando mi abbassavo i pantaloni per raccogliere le briciole...e risposi che la vergogna è negli occhi di chi guarda, ma soprattutto perché dobbiamo vergognarci di quello che siamo o quello che facciamo. E qui l'educazione ha un ruolo importante rispetto alla visione dei corpi, perché continuiamo a vedere il grasso solo come una malattia o qualcosa di brutto? Non è una questione risolta.

**Sei d'accordo che ci sia ancora una grande differenza tra il corpo maschile e il corpo femminile?**

Sì, totalmente. Il corpo femminile è sempre molto più esposto e strumentalizzato, rispetto a quello maschile e deve auspicare ad essere ultra-perfetto. La differenza non è superata. E forse noi donne possiamo educare la nostra parte maschile con il nostro femminile, utilizzandolo non come strumento politico: non dobbiamo permettere che il maschile, o meglio il maschilismo latente che abbiamo introiettato prenda il sopravvento. Purtroppo, siamo ancora abituati a distinguere i corpi come belli o brutti, non pensando che sono semplicemente diversi e belli in tutte le loro forme, a prescindere dal gusto.

**Per concludere, che potere pensi che abbia il teatro di Emma Dante?**

Il potere di rendere la sedia dello spettatore scomoda. Nel suo teatro guardi quello che è la realtà, senza giudizio, è un pugno nello stomaco, ma è anche divertente, se pensiamo a “divertere” nel senso di “cambiare direzione”. È una perdita di equilibrio necessaria. Quindi un teatro necessario, evocativo e poetico.



*Eracle* regia di Emma Dante

Foto di Franca Centaro



*Verso Medea* regia di Emma Dante

Foto di Eleonora De Longis



*Cani di Bancata* regia di Emma Dante



*Le Pulle* regia di Emma Dante

Foto di Giuseppe Distefano



*Le sorelle Macaluso* regia di Emma Dante

Foto di Carmine Maringola



*Cppuccetto Rosso vs Cappuccetto Rosso* regia di Emma Dante

Foto di Franco Lannino e Rosellina Garbo.



*La bella Rosaspina addormentata* regia di Emma Dante



*Gli alti e bassi di Biancaneve* regia di Emma Dante

Foto di Carmine Maringola



Illustrazioni di Maria Cristina Costa

Bibliografia:

- Anderlini-D'Onofrio S., *Due in Una, Soggettività ed erotismo nel teatro femminile del Novecento*, ed.it. Manifestolibri, Roma, 2003
- Barsotti A., *La lingua teatrale di Emma Dante. mPalermu, Carnezzeria, Vita mia*, Edizioni ETS, Pisa, 2009
- Barsotti A., *Ripensare a Cani di bancata di Emma Dante. I travestimenti androgini di Mammasantissima*. Italice Wratlaviensia, 2019
- Bottiroli S., *Libertà e durata. Spazi collettivi di ricerca nel teatro italiano contemporaneo*, 2006, Tesi di dottorato di ricerca, non pubblicata, gentilmente fornita da Silvia Bottiroli
- Cavaliere L., *Anticorpi. Dialoghi con Emma Dante e Rosella Postorino*, Liguori, Napoli 2010
- Dante E., *Bestiario Teatrale*, Rizzoli, Trebaseleghe, 2020
- Dante E., *E tutte vissero felici e contente*, La nave di Teseo, Milano, 2020
- Fabietti U., *Elementi di Antropologia culturale*, Mondadori Università, 2015
- Ficara M., *Donne di teatro e cultura della (r)esistenza*, Editoria&Spettacolo, Roma, 2005
- Lotman, Ju. M. (1972) *La struttura del testo poetico*, a cura di e trad. di E. Bazzarelli. Milano: Mursia.
- Perniola M., *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino, 2000
- Porcheddu A., *Palermo dentro, il teatro di Emma Dante*, Zona, Civitella in Valdichiana 2010
- Raveggi A., *Ricezione e Finzione, una teoria della lettura tra struttura e risposta estetica*, 2008, Dottorato di Ricerca all'università degli studi di Bologna, pp.91-97, in <https://123dok.org/article/ricezione-e-interpretazione-del-testo-iser-e-jauss.nzww7xgz>
- Rossi R., Gallici U.C., Porcelli A., Vallarino G., *Erga Mouseon*, Pearson, Milano-Torino, 2011
- Scattina S., *Non tutti vissero felici e contenti. Emma Dante tra fiaba e teatro*, Corazzano, Titivillus, 2019
- Vagnoli C., *Maledetta sfortuna, Vedere riconoscere e rifiutare la violenza di genere*, Fabbri editori, Milano, 2021



Articoli e Riviste:

“La bella addormentata è gay, bambini strumentalizzati con fondi pubblici”, *ImolaOggi.it*, 18 ottobre 2013, in <https://www.imolaoggi.it/2013/10/18/la-bella-addormentata-e-gay-bambini-strumentalizzati-con-fondi-pubblici/>

Adami D., “Il corpo nella costruzione dell’identità femminile”, *desiréeadami.com*, in <https://www.desireeadami.com/il-corpo-nella-costruzione-dellidentita-femminile/>

Barsotti A., “Le sorelle Macaluso tra la vita e la morte nella tetralogia della famiglia siciliana”, *Arabeschi* N. 10 luglio-dicembre 2017

Billò A., Rimini S., Sciotto M., *Incontro con... Emma Dante*, Arabeschi, n.10 luglio/dicembre 2017, p.18

Buonvino M., “Corpo e incorporazione: sul fondamento esistenziale della cultura e del sé”, *Il Chiasmo*, 25 febbraio 2019, in [https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia\\_e\\_filosofia/Corpo/corpo\\_ssas\\_corpo\\_e\\_incorporazione.html](https://www.treccani.it/magazine/chiasmo/storia_e_filosofia/Corpo/corpo_ssas_corpo_e_incorporazione.html)

Dante E., “Il mio dialetto Bastardo”, *Lo Straniero*, 58, 2005

Dante E., “Sicilia audace”, intervista a cura di Giuseppe Distefano, in *Primafile*, n. 116, giugno 2005

Dante E., *Uno spettacolo è una denuncia archiviata, conversazione con Emma Dante* a cura di Silvia Bottirolì, Palermo, Addaura, 10 giugno 2005

Di Maso A., “La Medea buona”, *succedeoggi*, in <https://www.succedeoggi.it/2016/07/la-medea-buona/>

Fiore E., “Emma Dante e la Mafia evangelica”, s.a. consultato su [www.emmadante.com](http://www.emmadante.com)

Giacobbe G., “VERSO MEDEA - regia Emma Dante”, *Sipario*, dicembre 2015, in <https://sipario.it/recensioniprosav/item/9625-verso-medea-regia-emma-dante.html>

Giammusso D., “Emma Dante, la morte? È vivissima.”, *Ansa*, 6 Luglio 2021, in [https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2021/07/05/emma-dante-la-morte-e-vivissima\\_6762c17f-5789-44da-b2ed-fea3a144e82f.html](https://www.ansa.it/sito/notizie/cultura/2021/07/05/emma-dante-la-morte-e-vivissima_6762c17f-5789-44da-b2ed-fea3a144e82f.html)

Giovannelli M., “La ridicola caduta di Eracle”, *Doppiozero*, giugno 2018, in <https://www.doppiozero.com/materiali/la-ridicola-caduta-di-eracle>

Greco A., “Adulti, ma bambini. Emma Dante e il suo mondo fantastico creato per deformare la realtà, non per imitarla”, *Linkiesta*, 4 gennaio 2021, in <https://www.linkiesta.it/2021/01/emma-dante-favole/>

Grimm J. e W., *Biancaneve*, in <http://www.lettregiovani.it/grimm/biancaneve.htm>

Grimm J. E. W. *Tutte le Fiabe*, a cura di C. Miglio, Donzelli, Roma, 2015., in <https://www.dols.it/2015/10/08/lettera-a-emma-dante-su-le-sorelle-macaluso/-->

Ierace G.M.S., “Gli alti e bassi di Biancaneve e la mistica della Femminilità – L’Amore in più fa la famiglia e l’unione fa la coppia?”, in <https://www.nienteansia.it/articoli-di-psicologia/atri-argomenti/gli-alti-e-bassi-di-biancaneve-e-la-mistica-della-femminilita-l%E2%80%99amore-in-piu-fa-la-famiglia-e-l%E2%80%99unione-fa-la-coppia/2101/>

Ilardo F., “L’universo di Emma Dante nel teatro-ragazzi, lo studio di Simona Scattina”, *Limina Teatri*, 16 aprile 2020, in <http://www.liminateatri.it/?p=2455>

Jallin N., “Gli *alti e bassi di Biancaneve*. Emma Dante e la metafora della morale”, *Cahiers des arts*, 28 gennaio 2019, in <https://www.cahiersdesarts.it/teatro-e-danza/gli-alti-e-bassi-di-biancaneve-emma-dante-e-la-metafora-della-morale/>

Landi L., “Eracle con la schiena nuda (cioè: Emma Dante)”, *Licia Landi’s*, maggio 2018, in [https://www.licialandi.com/wp\\_it/eracle-con-la-schiena-nuda-cioe-emma-dante/](https://www.licialandi.com/wp_it/eracle-con-la-schiena-nuda-cioe-emma-dante/)

Lepore F., “Emma Dante presenta a Rai1 “E tutte vissero felici e contente”: ma per la Lega è ideologia gender”, *Gaynews*, 10 gennaio 2021, in <https://www.gaynews.it/2021/01/10/emma-dante-rai1-e-tutte-vissero-felici-e-contente-lega-ideologia-gender/>

M.Giovanelli, “La ridicola caduta di Eracle”, *Doppiozero*, giugno 2018, in <https://www.doppiozero.com/la-ridicola-caduta-di-eracle>

Margiotta S., “La costruzione del personaggio nel teatro di Emma Dante, intervista a Carmine Maringola” in *Acting Archives Reviews*, Anno VI, N. 11 – maggio 2016

Marino M., “E tutte vissero felici e contente / Le favole di Emma Dante”, *Doppiozero*, 1° gennaio 2021, in <https://www.doppiozero.com/le-favole-di-emma-dante>

Martinez J., *Mariage à l’italienne*, in «La Dépêche», 2 giugno 2009

Metta L., “Lettera a Emma Dante su Le sorelle Macaluso”, *Dol’s Magazine*, 8 ottobre 2015, in <https://www.dols.it/2015/10/08/lettera-a-emma-dante-su-le-sorelle-macaluso/-->

Miccichè M., “I corpi grassi sono rivoluzione in movimento-Intervista a Giulia Paganelli”, *Roba da donne*, 29 marzo 2022, in <https://www.robadaonne.it/231423/corpi-grassi-intervista-a-giulia-paganelli/>

Molinari C., “L’Eracle donna di Emma Dante: un pianto mediterraneo per ricostruire il potere”, *Recensito*, aprile 2020, in <https://www.recensito.net/teatro/eracle-donna-emma-dante-pianto-mediterraneo-decostruire-potere.html>

Morace R., “Ti comporti da donna! L’«Eracle» di Emma Dante, 54° Festival del Teatro greco di Siracusa”, *Visioni del tragico*, Luglio 2019, in

<https://www.visionideltragico.it/blog/categorie/visioni-e-re-visioni/ti-comporti-da-donna-l-eracle-di-emma-dante-54-festival-del-teatro-greco-di-siracusa-2018>

Morreale E., “I ragazzi di Emma Dante”, *Lo Straniero*, 56, 2005

Musumeci A., “Emma Dante e le nuove fiabe per bambini: le principesse che non hanno bisogno dei principi”, *Controverso*, 25 gennaio 2022, in <https://www.controverso.cloud/6970/>

Nobile L., “Le favole di Emma Dante: ma senza lieto fine.”, *La Repubblica*, 17 febbraio 2014, in [https://palermo.repubblica.it/cronaca/2014/02/17/news/le\\_favole\\_di\\_emma\\_dante\\_ma\\_senza\\_lieto\\_fine-78877966/](https://palermo.repubblica.it/cronaca/2014/02/17/news/le_favole_di_emma_dante_ma_senza_lieto_fine-78877966/)

Palazzi R., “Fiabe da incubo per squillo fatate”, *Il sole 24 ore*, 15 febbraio 2009 n.45

Palazzi R., “La mafia senza coppole e gessati”, *La Repubblica*, s.a., consultato su [www.emmadante.it](http://www.emmadante.it)

Polidoro, P. “Io, le donne e la mafia”. Emma Dante: a teatro “mammasantissima” è femmina. *Il Messaggero*, 27 novembre 2006

Porcheddu A., “Le sfide di Emma”, *Hystrio* N.1 gennaio/marzo 2010, p.111

Reinventare il mito – L’Eracle secondo Emma Dante, Monastero dei benedettini di Catania, maggio 2018, in <http://www.monasterodeibenedettini.it/en/news/libreria/reinventare-il-mito-leracle-secondo-emma-dante-come-andata/>

Riportando G. Simmel, Sciolla, L., Torrioni P. M., *Sociologia dei processi culturali*, Il Mulino Bologna 2012, p.143, in <https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/le-donne-nei-media-italiani-dalla-banalizzazione-della-violenza-alla-manipolazione/>

Santini L., “Le Pulle di Emma Dante: un’operetta amorale”, *mentelocale*, 28 gennaio 2010, in <https://www.mentelocale.it/milano/articoli/25900-le-pulle-di-emma-dante-un-operetta-amorale.htm>

Sblendorio F., “Le favole scorrette, feroci e *fimmini* di Emma Dante: il coraggio rende giustizia alla bellezza.”, *bonculture*, 12 gennaio 2021, in <https://www.bonculture.it/culture/libri/le-favole-scorrette-feroci-e-fimmini-di-emma-dante-il-coraggio-rende-giustizia-alla-bellezza/>

Setti N., “Personaggia, personagge”, *Altre modernità*, 12, 2014

Tognolotti C., *Una giostra esausta- Le declinazioni del comico in Emma Dante tra teatro, romanzo e cinema*, in *Le forme del comico*, Atti delle sessioni parallele del XXI Congresso dell’ADI (Associazione degli Italianisti), Firenze, 6-9 settembre 2017, a cura

di Francesca Castellano, Irene Gambacorti, Ilaria Macera, Giulia Tellini Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019

Valentini V., “Il genius loci del teatro di Emma Dante”, *Culture Teatrali*, s.a., in <https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/824-il-genius-loci-del-teatro-di-emma-dante.html>

Vistilli G., “Emma Dante racconta le fiabe estreme: scrivo la morte per parlare della vita.”, *Corriere del mezzogiorno*, 25 febbraio 2022, in <https://www.pressreader.com/italy/corriere-del-mezzogiorno-puglia/20220225/281728387964687>

Cohen P., “Help, My Eyeball is Bigger than My Wrist!: Gender Dimorphism in Frozen”, *The society pages*, 17 dicembre 2013, in <https://thesocietypages.org/socimages/2013/12/17/help-my-eyeball-is-bigger-than-my-wrist-gender-dimorphism-in-frozen/>

Altre fonti:

Il sito ufficiale di Emma Dante: [www.emmadante.com](http://www.emmadante.com)

Il sito dell’artista spagnola Yolanda Dominguez, in particolare il suo lavoro “Poses”, dove chiede a donne reali di interpretare al parco, in fila in banca o al mercato, i modelli femminili proposti dai media svelando così, oltre la patina di glamour che li avvolge, quanto essi possano essere ridicoli o grotteschi nel contesto della vita quotidiana: [www.yolandadominguez.com](http://www.yolandadominguez.com)

Il sito dell’illustratrice Maria Cristina Costa: [www.mariacristinacosta.com](http://www.mariacristinacosta.com)

Ho inoltre visionato i seguenti materiali:

Eracle: <https://www.raiplay.it/video/2018/06/TEATRO---ERACLE-aaaaea63-8c10-4bdb-ad67-cbd9651a6bfa.html>

Le sorelle Macaluso, il film: <https://www.raiplay.it/video/2022/08/Le-sorelle-Macaluso-7db27cb7-8f64-44a3-b5e6-b9e50ead5e3c.html>

Le sorelle Macaluso, lo spettacolo: <https://www.youtube.com/watch?v=gFG3hecGaKU>

Podcast *Vita Nova-Le grandi lezioni, Emma Dante-Famiglia e partenogenesi*, 8 aprile 2021 disponibile su Spotify

Tutti i materiali reperiti online, i cui link sono qui sopra riportati, in data 12/9/2022 risultano essere conformi rispetto a ogni precedente consultazione.

## Ringraziamenti

Vorrei ringraziare, innanzitutto, il Professor Marco Andreoli, per la fiducia e l'appoggio nella stesura di questa tesi.

Leonarda Saffi e Fabrizio Lombardo per la disponibilità a offrire il proprio contributo a questo lavoro.

Ringrazio i miei genitori per avermi permesso di sbagliare, scegliere e cambiare strada. Per avermi donato il tempo di cercare me stessa.

A mia madre, grembo, cuccia, spina, midollo e mondo. Che conosce le risposte alle grandi domande della vita, ma per amore mi lascia sbagliare e scoprirle da sola. Per avermi regalato i suoi occhi di sole, per accogliermi tra le sue braccia dopo ogni errore, perché mi insegna ad amare ogni giorno, dal primo giorno. Per avermi spiegato il valore delle parole e come usarle per lottare in ciò in cui credo.

A mio padre per i tanti giorni lontani, ma soprattutto per quelli vicini. Per crescere ogni giorno insieme a me, perché è stato spesso costretto a dirmi sì, anche quando non capiva i miei desideri, ma la mia felicità era l'unica spiegazione possibile. Per avermi insegnato ad andare in bicicletta e nel mondo. Perché mi ricorda ogni giorno che esiste un amore senza fine.

Ringrazio i miei fratelli, senza il loro amore, niente è possibile.

A Giacomo, il mio paracadute, per avermi sempre protetta. Perché mi fa sentire spesso una bambina, ma anche una donna capace e valevole. Perché m'ispira ogni giorno con la sua ambizione. Perché, da sempre, è orgoglioso di ogni piccola cosa che sono in grado di fare e pensa che io meriti tutto. Per essere l'uomo che avrò per sempre accanto, qualsiasi cosa accada.

A Cecilia per le notti a dormire per mano, per il supporto costante, per aver diviso ogni cosa a metà. Perché custodisce i segreti del mio cuore. Per avermi insegnato a fare la mia parte nel mondo. Perché cerca di capire, da sempre, le cose di me incomprensibili ai più. Perché per me basta che ci sia lei in un angolo della stanza perché tutto vada meglio. Per aver seguito ogni parola di questa tesi come segue ogni passo della mia vita.

Alle mie donne, per avermi donato l'esperienza delle loro vite, perché continuo ad imparare da loro anche oggi:

A Nonna Anna e Nonna Maria, per l'educazione, la cultura e l'amore.

A Zietta, per la forza e l'indipendenza.

A Marisa, la famiglia si costruisce con la presenza. Per tutti i "su su che non è niente" dopo ogni caduta in cui mi ha aiutato a rialzarmi.

A Zia Deniska, per le cene che mi hanno fatta sentire a casa, per le confidenze, gli sguardi d'intesa e la sua capacità innata di prendersi cura. Perché coltiva l'arte rara dell'ascolto.

A Francesca per esserci stata in ogni tappa, non solo di questo percorso.

Merci à Buba car il m'apprend que quand il n y a pas de plaisir dans les choses on ne vit pas. Merci car il m'aide à exprimer mes pensées avant qu'elles ne deviennent mal au ventre et il me pousse toujours à être courageuse et heureuse.

A Bibe che da anni sopporta miei ripassi ad alta voce e sorridendo mi dice "manca poco".

*Non pensare mai che puoi bastare a te stessa, a te stesso. Io mi sono persa nel bosco, lasciandomi alle spalle il rumore che inquinava, ricordo solo che qualcuno diceva: "domani sarà un giorno da ricordare, non da dimenticare".*

A Federica, per avermi scelta ed essere diventata *l'unico qualcuno a cui raccontare certe cose*. Ha bussato alla porta della mia solitudine e non ha lasciato che il mio cuore si indurisse. Perché conosce il senso dell'amicizia e quando attraverso la strada senza guardare è pronta ad afferrarmi. Per le premure spontanee e la tacita promessa di non voltarci mai le spalle. Per il conforto, le rassicurazioni e i ceffoni. Perché ci accompagniamo insieme in tutti i momenti della vita (anche in questo), con il nostro linguaggio segreto e le insolite, ma sincere, dimostrazioni di affetto. Per aver spalancato le porte ed essere rimasta anche dopo aver visto le bruttezze.

A Lorenza, coinquilina, amica e famiglia. Alcuni esseri umani hanno questo dono meraviglioso di rendere un posto casa. Per la pazienza e la delicatezza con cui sa entrare nelle cose degli altri. Per le notti passate a confidarci le paure (e il nostro *club del piantino*). Perché mi insegna a mettere ordine, soprattutto nella vita. Per tutte le volte che è stata pronta a farmi da spalla e mi ha portato anche fortuna. Per quest'ultimo anno, per avermi mostrato la bellezza nelle cose ordinarie.

A Davide, perché senza di lui non esisterebbe il *maggico trio*. Per aver guardato oltre, per avermi capita e accolta come solo un amico sa fare. Per gli atti di gentilezza nei giorni difficili e le risate fragorose la maggior parte del tempo.

A Maria, il mio sole da più di vent'anni, perché camminiamo insieme anche a chilometri di distanza. Per avermi insegnato che non si è mai abbastanza lontane per trovarsi. Per il nostro legame che resiste al tempo e alle distanze.

Ad Anna, la mia gazza ladra. Per il suo cuore enorme che mostra solo a pochi. Perché ha sempre un posto per me. Perché condivide le mie paturnie e mi fa ridere come nessun'altra.

A Francesco, certezza e presenza costante. Perché sa accogliere qualsiasi discorso e mi spinge a vedere il bello in ogni cosa col suo ottimismo salvavita.

A Sandro, mio eterno compagno di banco, perché la nostra complicità è rimasta immutata. Perché sopporta da tempo i miei sbalzi d'umore e i miei dispetti, ma non mi nega mai un abbraccio.

A Samuel, perché il tempo passato insieme è prezioso anche se poco. Perché sopportiamo insieme la noia marchigiana. E soprattutto perché posso essere me stessa senza timore, nonostante le nostre diversità.

Ad Ema, per avermi fatto ridere con i suoi viaggi nel tempo, per la leggerezza che ho potuto respirare. Ma anche per il dono, inconsapevole, di essersi fatto specchio, ricordandomi che negare parole implica aprire distanze, e invece è bello trovarsi, anche nel disordine.

A Matteo, per le 4850 cose che abbiamo in comune e forse anche di più. Per aver accolto i miei turbamenti senza giudizio, perché mi spinge ad essere più intraprendente e mi ricorda che c'è sempre tempo. Perché anche oggi, come sempre, riconoscerà tutte le citazioni e saprà completare le frasi al posto mio.

A Marta, collega e amica, per Remigio e il gruppo Daino. Per esserci fatte compagnia a vicenda, per i nostri lavori di gruppo tra i 30 e le difficoltà.

A Gianmaria, per essere stato un compagno di viaggio perfetto, nonostante le lamentele mattutine. Per le tante trasferte che è stato disposto a fare per festeggiare insieme e perché mi perdonerà per la statua.

Agli *storici della biblioteca*, per i caffè alla macchinetta, i gelati e i pranzi sul pratone. Per aver alleggerito, anche solo con un sorriso o una battuta, le preoccupazioni universitarie.

A Francesco B., perché il tempo passa e l'amore cambia forma, ma so che se chiamo c'è.

A Sonia, per avermi guardata e apprezzata per come sono. Perché mi spinge a buttarmi oltre l'ostacolo, perché il suo appoggio mi dà sicurezza e speranza che il sogno si realizzi, nonostante tutto.

Alle amiche della mamma: Zia Manu, Elisabetta, Fiamma e Giovanna. Per aver creato una famiglia grandissima e meravigliosa, per i viaggi, le cene e le case sempre aperte.

A Emanuela-Mamma Fede, per avermi fatto sentire dal primo giorno *una di casa*.

A Guenda, Dario, Acciuga e Arturo perché la loro presenza allevia sempre la tristezza.

La parte più difficile l'ho lasciata alla fine.

A Zia Tina, per Via di Porta Labicana, casa e rifugio. Grazie per avermi mostrato il potere di questa magica città. Per la cucina a vapore e *I Soliti Ignoti*. Per essere stata quotidianità anche nei giorni di tempesta. Per il messaggio dopo ogni esame, non ho potuto più scrivertelo, ma ho preso 28 all'esame di Storia Contemporanea. Per aver capito, sempre prima di me, la direzione. Mi manchi, c'è un ingresso destinato solo a te, da cui non faccio entrare nessun altro. *Qui c'è un bel cielo sereno, ma è piuttosto freddo. È la tramontana che ha scongiurato la pioggia.*