Per Rosvita

di Ermanna Montanari

Dovevo andare a Lisbona per un mese, lavorare insieme con attori provenienti da altri paesi europei sotto la guida di un regista portoghese. Mi elettrizzava questa uscita e desideravo tanto andare. Poche settimane prima della partenza mi sono ammalata gravemente e non si sapeva di cosa. Ero piena di rabbia perché non potevo andare e piena di rabbia perché non sapevo rinunciare. Una fatica che alimentava il male. Ho sempre avuto paura del dolore fisico e il terrore che un giorno mi succedesse un accidente da non permettermi di lavorare in scena mi attanagliava. Questa paura del tempo futuro,che non mi piace ammettere ma purtroppo è cosi, mi ha procurato una ferita tanto profonda da insegnarmi che il tempo non si frantuma, non si divide, non scorre. Tanto da accettare quella stanza di ospedale per più di un mese senza sperare Lisbona, senza sperare di essere attaccati a qualcosa. Ero posseduta da immagini funeste: guardare dalla finestra un fuori che non potevo percorrere, voler essere consolata e infastidirmi per chi osava farlo. Solo dopo parecchi giorni cominciai a abbandonarmi, a subire le iniezioni, gli orari , il cibo, la quotidianità di quei rituali collettivi di ospedale. A essere obbediente,

hic et nunc, come in scena. Accettai quella situazione senza risposta, senza aria. Cominciarono a fluire altre immagini e finalmente riuscii a scrivere, balbettando. Avevo tra i miei quaderni una riproduzione del quadro di Konrad Witz, La Sinagoga, dove c'è dipinta una figura di donna vestita di giallo: in mano ha le tavole della legge e un'asticella spezzata. Vicino, una porta aperta sul blu. Improvvisamente: "vorrei essere quella donna". Ero pronta per accogliere l'immagine di quella religiosa ma soffocata dall'impossibilità di somigliarle. Mi sentivo orfana di quell'Amore che tocca solo là dove vuole. Soffocata e sofferente per non essere stata sorteggiata, per essere in abbandono. Nella stanza con me c'erano altre donne che hanno condiviso per un mese quella prigione. Ho succhiato le loro parole, i loro gesti, i loro lamenti. Di notte si accendeva una luce blu nel corridoio. Così sono nate le prime immagini di *Rosvita*. *Rosvita* viene dopo, molto dopo.

All'inizio una stanza una croce un giaciglio. Mi sono vista così per tanto tempo. Distesa in una luce fredda. Un caro amico mi disse di andare a Venezia a guardare le stanze di Orsola del Carpaccio. Andai. Fui invasa da immagini benefiche che prima non avevo. Immagini ordinate.
Mi piacque la palma che l'angelo teneva in mano e

decisi che così sarebbe stata la penna con cui avrei scritto sul muro i nomi di donne che avevo in testa. In genere per costruire i personaggi, le scenografie, gli oggetti dei lavori delle Albe, parto sempre da un colore. In questo caso il blu. Il blu della notte dei corridoi d'ospedale, il blu della soglia del quadro di Witz, il blu dei mosaici di Galla Placidia. Poi si formano le immagini. Immagini slegate, dove il corpo non è mai tutto intero: somiglia alle figure che si vedono nelle stoffe e nei bassorilievi delle creazioni copte, goffe, dialettali. In *Rosvita* mi vedevo con le ginocchia piegate, con il corpo sfregato, con il capo chino. Di qui, pensando il seguito, potevo solo inciampare e poi cadere.

Sempre cerco un centro. Un grande elemento centrale e pesante. Sono attirata dal centro, come se ci fosse una calamita che mi tira: guardarlo, entrarci. Un carattere predisposto al chiuso, al nero, attirato dal centro, dal teatro. Nascondersi per poi mostrarsi.
Da una parte il letargo, dall'altra una plus-vita. Convivono e si abbracciano solo sulla scena, mai prima mai dopo; ma in quel durante che ha vita breve. E' il durante della lingua madre, quella lingua che anticamente accettai e dietro la quale imparai a nascondermi senza più desiderare altra conoscenza.

Questa lingua: il mio dialetto. Quelle immagini: i teloni sui pagliai, sui trattori. I teloni-madre che proteggevano il raccolto, i teloni che coprivano i carri armati durante la guerra, i teloni così spessi e scuri attraverso i quali non passava l'acqua. I capannoni ne erano pieni, nelle campagne si moltiplicavano, d'inverno, le loro forme emanavano un odore di muffa e di terra. I teloni che ho usato in *Confine, Brandelli, Ruh, Asini* e *Bonifica*, sono i teloni-madre, sono il feticcio necessario per creare in scena davanti a loro. Davanti a loro, furiosa carne ferita, l'attore che si stacca, costretto alla luce, a porsi davanti.

Sono nata in un villaggio vicino a Ravenna, Campiano. Quando mi sono iscritta al liceo classico, a 14 anni, portavo alti calzettoni bianchi, una gonna al ginocchio e una maglietta a righe: le mie compagne invece indossavano calze trasparenti e minigonne. Tutti gli studenti provenivano da scuole della città e si riconoscevano tra loro: quando mi chiamarono all'appello (già il mio nome suonava strano, Ermanna), io dissi ad alta voce da dove venivo " Scuola Vittorino da Feltre di San Pietro in Campiano", e tutti si misero a ridere. A dire il vero, non ricordo se davvero i miei compagni di classe risero, quel che è certo è che io li sentii ridere lo stesso molto forte. Da lì imparai quanto fosse

grande la mia goffaggine. Gli anni del liceo furono per me un dramma.
Prendevo la corriera ogni mattina alle 7, arrivavo a scuola prima, insieme al bidello: i miei compagni invece arrivavano tranquillamente in ritardo. Erano in quel luogo come a casa, mentre io ero lì come un'estranea. Non avevo il loro linguaggio: fino a 6 anni ho parlato solo dialetto, l'italiano l'ho imparato a scuola come una lingua straniera, come si impara l'inglese o il tedesco. Quell'essere campagnola, goffa, dialettale, mi facevano sentire differente, creando in me orgoglio e disagio insieme. A vent'anni decisi di lasciare la campagna, di abbandonare la mia famiglia. Cominciai a fare teatro. Non avevo, allora, un'idea precisa di che cosa volesse dire fare teatro. Conoscevo solo il teatro cosiddetto tradizionale, quello che programmano nei teatri municipali. Mi esaltava vedere in scena gli attori e le attrici, persone in carne e ossa che si muovevano, che agivano, che recitavano davanti al pubblico.
Ma come recitavano? Qui il mio entusiasmo diminuiva. L'impressione era che stessero facendo il compito, come a scuola, senza energia, senza piacere profondo, che parlassero con parole di altri senza sentirle proprie. Erano tutti spaventosamente uguali: Amleto non era diverso dalla Locandiera, Otello aveva solo la faccia un pochino più scura di

Ofelia, ma recitavano tutti allo stesso modo. Ci davano tutti la stessa insipida minestra, aprendo le "e" e le "o" alla stessa maniera, si vedeva che erano usciti tutti dalle stesse scuole, erano un po' come le mie compagne di liceo che vestivano allo stesso modo, calze trasparenti e minigonne. Quegli attori mi apparivano senza dramma, superflui, forse non gli era mai capitato di sentirsi estranei, rospi.
Grotowski un giorno ci ha detto che se non avvertiamo profondamente il nostro essere rospi, non diventeremo mai principi, non saremo mai baciati. Ecco, nel teatro cosiddetto tradizionale io non vedevo allora né rospi né principi, solo impiegati, gente che fa il compito.

Da tempo ero in cerca di parole, che amalgamassero nella scrittura la distanza solo apparente tra l'attendere e il cercare, tra la carne e le ossa, tra la resistenza e l'abbandono. Avevo in mente Bataille, le sue immagini pesanti e funeste, avevo in mente Gilles de Rais, avevo in mente le sante anoressiche del Medioevo, avevo in mente la religiosità pagana, patriarcale e vetero-testamentaria della mia famiglia contadina. Avevo immagini di una implosione, di un improvviso accendersi e di un improvviso morire quotidiano. Sapevo di quanta carne caduta volevo in scena. Della bella superficie che uccide. Di chi non ha preso aria.

Ma non avevo le parole. Ne parlai con Antonio Attisani che mi suggerì la lettura di Rosvita. Sì, la sua ambiguità, la sua pochezza, la sua fantasia, la sua scrittura, c'entravano con me.
Il suo Dio Padre c'entrava con il mio dio padre; la sua misura c'entrava con la mia, continuamente trasgredita; la sua forza con il mio terrore.

Non ho cercato Rosvita, mi è capitata: all'improvviso. I testi di Rosvita sono arrivati dopo. Mi piacciono le sue parole pesanti, il procedere a balzi della sua scrittura: tutto succede all'improvviso. Drusiana chiede di morire, e muore: all'improvviso. Taide brucia d'amore per Dio: all'improvviso. Gallicano vince la guerra dopo avere perso tutte le battaglie e si converte: all'improvviso.
Rosvita è violenta, arde come i suoi personaggi ardono, quelli che hanno fede e quelli che non ce l'hanno, Speranza come Dulcizio.
Ho saccheggiato i drammi di Rosvita. Ho preso le sue parole, le sue frasi, i suoi personaggi infuocati. Ho cucito le immagini di tortura sparse nei suoi scritti e le ho messe tutte insieme nella bocca di Dulcizio, facendone un antico Sade. Ho incollato alla piccola Maria e al vecchio Abramo la teoria della musica medievale insegnata da Pafnuzio ai discepoli. Ho mescolato la Prefazione e la Lettera ai dotti insistendo sulla pochezza del cervellucolo.

Ho innestato nelle pause parole di Agostino, parole di Baudelaire, parole mie.
Non ho le certezze di Rosvita. Mille anni mi separano da lei. Io sono cresciuta dentro questa religione, così, come si cresce dentro una forma di governo. "Uno di quei grandi abbandonati, condannati al riso eterno, e che non possono più sorridere!".

Mi sono vista malata. La malata della religione. Non è un personaggio, è una sensibilità. E' la chiave d'entrata. La malata è lacerata perché non appartiene a Dio, perché non è stata chiamata, perché non somiglia. Essere crivellati dal mondano, dal transitorio, dall'umano. Che tristezza. Come Dulcizio. Sono Dulcizio.

Ho spesso cercato di emulare gli uomini, di imitarli. Ho desiderato di essere come loro, ho avuto per loro una forte attrazione. Prima di tutto e sopra tutto ho voluto essere come il mio nonno, grande patriarca, forte, indistruttibile, coraggioso, ho sempre cercato di non deluderlo, ho sempre cercato di paragonarmi a lui, anche fisicamente, a costo di fatiche indicibili a causa della mia salute cagionevole. Oppure mi misuravo con Jung, padre adottivo maestro di vita. Quando ho iniziato a recitare mi sono accorta, non da subito ma poi sempre di più, che in scena mi venivano in mente, come modelli, le mie due nonne. Queste nonne che non avevo mai considerato prima. Quando ho fatto *Confine*, impersonavo Raffè, un'ultima, un'affamata che lottava contro angeli invisibili, che gridava per la sua fame d'amore, che urlava "come pesci volanti sulla sommità delle onde", e agiva su una scena-utero fatta di un telone di campagna. Lì, avevo presente la mia nonna materna: una donna furiosa e passionale. Piccola e gracile con un grande naso e scura di occhi e capelli. Analfabeta, non parlava l'italiano, mi ha insegnato a bestemmiare, assorbita dal terrore della morte e dall'organizzazione del suo funerale, costruiva feticci e recitava il rosario. D'estate, quando stavo da lei, dormiva abbracciata a me e mi raccontava storie paurose. Amava affacciarsi ai pozzi e andare in giro con i capelli bagnati.
La Raffè di *Confine* aveva questa sua furia.
L' altra mia nonna, quella paterna, che è in vita, è grande e grossa e a volte si avvicina al quintale. A lei ho rubato un certo modo di dire le parole, una sorta di cantilena. Da lei ho imparato a stare in scena, fingendo un'altezza e un'imponenza che non ho. A lei ho pensato in quasi tutti i lavori scritti da Marco, alla Madre di *Ruh*, alla madre-somara di *Asini*, a Daura di *Bonifica* e dei *Refrattari*. Queste figure di madri somigliano alla mia nonna, sono figure poetiche, animali fantastici. E la mia nonna è un animale fantastico.

Per *Rosvita* è diverso.
Rosvita è un lavoro orfano. Qui le mie nonne, più che nei gesti, le ho nella testa, come ho nella testa tutte quelle nonne, tutte quelle madri, tutte quelle donne, nascoste, sepolte, senza aria. Il gemito di un abisso.