



Ascesi e cadute della pochezza squillante

Cristina Ventrucci

Il lettore-spettatore che si avvicini per la prima volta a questi materiali – la voce e il magnetismo di Ermanna Montanari in primis; i testi di Rosvita, prima drammaturga europea di cui si abbia notizia, canoniche sassone del decimo secolo ardita e impavida; un’idea di teatro che sublima la parola e al contempo la precipita nella sua concretezza; e un occhio cinematografico spietato, che esaspera l’immagine col risultato di un’apoteosi della carne – ebbene, quello “straniero” del teatro, di *questo* teatro, si troverà di fronte a un abisso dal quale gli sarà in seguito difficile prescindere, che egli ne sia attratto o respinto. Eppure anche colui, o colei, che in quel suolo scosceso dimori da tempo, sa che certi affondi vocali, certi testi, certe dimensioni e sguardi rinnovano continuamente la propria origine, rivelando via via altri segreti. Così, anche per noi “residenti”, è sempre un po’ la prima volta.

Ermanna Montanari, nel suo intenso percorso di ricerca – condiviso col regista e drammaturgo e sposo Marco Martinelli e, insieme, con il Teatro delle Albe – ha portato lo spettatore a più riprese nei meandri di una sostanza teatrale alimentata da poli opposti, da vertigini gravitazionali, trovando nell’incontro con l’universo di Rosvita uno degli approdi più intersecati.

“Che cosa c’è all’origine di questo film? Uno spettacolo teatrale?”. Non proprio eppure molto di più: *Rosvita* è una lettura-concerto che, basata su dialoghi drammatici e “soliloquio” vocale, produce più visioni di quanto a volte sia dato guardare in scenari ricchi di strutture e forme.

“E di che genere di testi si tratta?”. Sono drammetti fioriti dall’immaginario vivido di una monaca *sui generis*, Rosvita di Gandersheim, vissuta nell’Europa di Ottone I, territorio di passaggio tra le epoche del buio e della luce. Su di essi vengono poi innestati frammenti lirici da Emily Dickinson, Baudelaire e sant’Agostino, in cui risuona la presenza di un altrove.

“Ha dunque, questo grumo, a che fare col religioso?”. Le conversioni infuocate e i martirii gioiosi delle parabole che Rosvita ha disegnato ispirandosi alle commedie di Terenzio, e che la Montanari interpreta attingendo dai collage onirici di Max Ernst, dall’erosione artaudiana e dal teatro dell’assenza di Bene, oltre che dal proprio stesso vortice interiore, hanno carattere metafisico e orbita ardentemente cristiana, ma vi scorre anche una linfa in qualche modo surreale, o meglio patafisica, per dirla col maestro Jarry, che è il nume tutelare delle Albe.

Lei, loro

È un’artista-mondo, Ermanna, la cui genesi autodidatta risponde a una chiamata visionaria; e come tale è unica e molteplice: unica per l’originalità del suo linguaggio d’attrice, scavato con rigore feroce, molteplice per gli attraversamenti psichici di cui nutre il proprio linguaggio e, insieme, per la pratica di contagio condotta con Martinelli e il fervido Teatro delle Albe.

Una corporatura particolarmente minuta contrasta con l’enorme statura della sua presenza, sia in scena sia fuori, dove si distingue per un netto carisma e un’aura sciamanica, materia enigmatica da cui muove la sua particolare vibrazione, frutto insieme di una dote ricevuta e di una costruzione che mai si compiace. E noi, ignari spettatori appiccicati al nostro quotidiano, al suo aprir bocca siamo catturati da una glossolalia incantatrice, trascinati nei gironi di una gola non addomesticata, che insieme ci spurga e ci contamina.

Come in altre sue opere, dai lavori in solitaria agli spettacoli corali – da una parte *Luş, Alcina, La mano*, dove agiscono monadiche trasfigurazioni amorose, e dall’altra, ma in un unicum poetico, tutto il repertorio delle Albe, costellato di figure e personaggi irradianti, ideati insieme alla penna-regia di Martinelli –, anche in *Rosvita* crea reati di ogni ordine e grado il suo manifestarsi al contempo gigante e microbo, carnefice e angelo, divinità e mendicante, esplorando il gioco scenico come un patto tra la vita e la morte.

Miniature di un discorso religioso

Scene e figure scaturiscono ai nostri occhi come se sfogliassimo un volume di miniature colorate dove però il segno, l’allume, è dato dalla voce. Scorrono come in una “graphic novel virtuale” soggetti i cui nomi hanno un suono lontano (Pafnuzio, Dulcizio, Taide, Agape, Chionia...) eppure rimandano a qualcosa a noi molto vicino, come il calvario femminile perpetrato nei secoli dei secoli, ma pure i viziosi trionfi del sopruso senza appartenenza di genere, del Potere col fallo in bella mostra, del cinismo dei forti contro i deboli, laddove quale siano la vera forza e la vera debolezza è questione da ridefinire sempre.

Il gesto attorale e il tono registico si fondono nell’allaccio tra poesia e grottesco, esercitando quella che gli stessi artefici definiscono alchimia teatrale, come processo di trasformazione degli elementi tra il visibile e l’invisibile. E tra visibile e invisibile si muove il senso religioso che sottende questi dialoghi drammatici, popolati di donne emblematiche – proiezione di castità di ieri come di sottomissioni dell’oggi – che si prostrano ai Padri, astute nel porsi sguscianti tra un’umiltà praticata con destrezza e una caparbieta impugnata con la forza dell’innocenza; donne che per istinto e non per calcolo operano spostamenti del confine, e non senza tumulti interiori sguinzagliano il proprio spirito, avvezze allo strazio come all’estasi, capaci di orientarsi nelle ambiguità del credo e di intraprendere radicali guarigioni. Così, il coraggio di quell’introspezione impudica che Rosvita imbocca e che Ermanna percorre con la capacità funambolica di ondeggiare tra l’orrore e l’amore, lacera la parola offrendosi come preghiera conturbante, nell’eco di un “medicamenta” valdughiano.

Il canone dell’autrice di Gandersheim – scandagliato dall’attrice-autrice negli scarti repentini, negli slanci dell’ascesi e nelle cadute verticali – s’invischia nell’atto scenico sprigionando le proprie pieghe molteplici; e il suo statuto originario, che in qualche modo precede il dramma, ne disvela al contempo un illuminante superamento.

A differenza della lettura-concerto live, dove l'attrice-autrice offre i suoi contorni sottili – incastonata in uno spazio vuoto, eretta lei stessa come micro-icona al centro di un perimetro di lucine – nel film (degli Aqua-Micans) viene esposto un tutto-pieno che vede esplodere ingigantito il suo volto, sospeso nel nulla, sorto da un orizzonte plumbeo. Una lettura scenica, se priva di intenzione retorica, è capace con le sue assenze di dispiegare l'assoluto quanto di confondere i punti di vista, di depistare l'umano e il sentimentale per fare spazio all'anima, unico oggetto plausibile dell'arte. Qui l'azione procede nella smisuratezza dell'inquadratura, provocando un'intimità imbarazzante, dove trovano espressione le brutture riconoscibili e le gioie inspiegabili dell'immaginario "hardcore" di Rosvita.

In tale ambiente, insieme poroso e astratto, che si attiene all'essenziale, nasce un rapporto diretto ed esclusivo tra voce e testo, e tra schermo e spettatore, che si adagia nella corporeità del suono e si arrende al potentissimo volto-maschera. Intorno a questo viso grondante di contraddizioni e dolcezze, a questo nostro riflesso indecente e seduttivo, ribolle un cosmo in cui, tra ragnatele silenti, madrigali armoniosi e sonorità di ferro, emerge il bel coro gregoriano delle vestali-ribelli in felpa hip-hop, "ragazzette da quattro soldi che osano abbaiare contro il loro imperatore".

Commuove ogni centimetro di queste smisuratezze: dove padre Pafnuzio conduce la prostituta Taide in una cella che la umilia e le procura salvezza; dove il governatore Dulcizio incorre nel pubblico ludibrio grazie alle vergini dal canto irriducibile; e dove il vecchio Abramo rivela alla piccola attonita Maria l'elezione/condanna che le è data dal suo stesso nome. Fino all'apice lirico dell'intermezzo, dove con Emily Dickinson si figura che il paradiso sia popolato di contadini, e si sussurra una domanda esplicita e desiderante sull'esistenza di Dio.

Gli artisti viventi e le spoglie dei santi

Esercizi spirituali ed estetici insieme: in questo dimora la

"pochezza squillante" di Rosvita. E in questo riconosciamo la corrispondenza con Ermanna, con il suo incarnato etico-vocale, guidato, insieme a Martinelli, da una necessità filosofica di percorrere le incontinenze del bene e del male. I dialoghi di Rosvita, generati da un impeto etico-religioso che fulmineo s'impenna e a tratti svela un senso di smarrimento, vengono restituiti nel loro essere origine di una questione e non suo punto di arrivo. "L'attore quando è grande è scrittore",¹ e a riscrivere, qui, è un artaudiano "cuore di carnaccia".² Non v'è in questo lavoro parola che sia data senza essere penetrata nelle pieghe del profondo, nella vita vera e nella sua crudeltà. La voce non mente – benché spinta nell'estremo artificio – e nemmeno ingannano "le inimitabili intonazioni dei nervi".³ Tutto sperimenta una domanda sull'autentico, tracciando i contorni di inesplorate forme d'amore.

Gli artisti viventi sono come le meravigliose spoglie dei santi, il cui contatto ridestava dalla catalessi e cacciava la cecità.

Gli artisti viventi passano attraverso la vita grigia, priva di senso, e ciò che toccano splende e vive.

Ed è una stessa cosa se formulano con parole nuove segreti dell'anima, o se attraverso armonie purificano il sordo mareggiare che è in noi, o se con parole effimere e gesti fugaci sollevano alla conoscenza ciò che in noi è inconsapevole e lo immergono in dionisiaca bellezza.⁴

¹ Carmelo Bene, *Sono la Callas del teatro*, intervista di Carlo Brusati pubblicata sul "Corriere d'Informazione", 15 ottobre 1976, in "Panta", a cura di Luca Buoncristiano, Bompiani, Milano 2011, p. 62.

² Artaud, Antonin, *Frammenti d'un diario d'infer-*

no, in *Al paese dei Tarahumara*, Adelphi, Milano 2011, p. 59.

³ von Hofmannsthal, Hugo, *Eleonora Duse. La leggenda di una settimana viennese*, in *L'ignoto che appare*, Adelphi, Milano 1991, p. 54.

⁴ Ivi, p. 55.