



Lontananze e sovrapposizioni

Maria Dolores Pesce

*Nec fragilem vilis sexum spernat mulieris
quae fragili modulos calamo cantaverat istos¹*
Rosvita di Gandersheim, *Poemetti Agiografici*

L'incontro di Ermanna Montanari con Rosvita, la “voce squillante” di Gandersheim, è stato forse inizialmente frutto di occasionale contingenza, nello specifico un suggerimento di Antonio Attisani, ma presto, se non subito, è diventato, potrei dire per entrambe con un salto spirituale dell'abisso temporale che le separa, essenziale, non solo dal punto di vista estetico e drammaturgico, e strategico fino a configurare una vera e propria sovrapposizione attraverso la quale, ora, possiamo *latu sensu* riconoscere Ermanna in Rosvita e Rosvita in Ermanna.

Per meglio approfondire e motivare nella sua immediatezza questa valutazione, per capire cioè chi e cosa Rosvita rappresenta per Ermanna, è dunque opportuno innanzitutto indagare chi era Rosvita di Gandersheim nel suo darsi storico e, per quanto possibile, anche esistenziale.

Rosvita è donna di alto rango, forse anche legata alla famiglia imperiale degli Ottoni di Sassonia, destinata per alcuni sin da adolescente, sul finire del primo millennio, alla vita monacale in uno dei più importanti conventi, allora notoriamente centri politici e culturali importantissimi, di Germania, ma a cui proprio il rango e il ruolo consentivano, in quanto canonichessa, di sottoporsi a una regola meno stretta che, tra l'altro, prevedeva la castità ma non la più rigida clausura.

La canonichessa Rosvita, dunque, coperta appunto dal privilegio della sua posizione, può restare in contatto con la società nobiliare da cui proviene, può mantenere le sue proprietà, può ricevere visite e soprattutto, anche grazie alla protezione delle badesse ottoniane,² può studiare e approfondire il meglio della

cultura del tempo, anche di derivazione classica sui manoscritti e i codici di cui il convento era ricco, e infine, cosa al suo tempo del tutto eccezionale per una donna, può dedicarsi alla scrittura.

La sua attività, recuperata a partire dal rinascimento ma valorizzata soprattutto nel secolo scorso, a testimonianza del suo magnetismo e della ricchezza di riferimenti sotto traccia, spazia dai poemetti agiografici dell'esordio alle opere storico-dinastiche più tardive, ma soprattutto, e questo è lo snodo fondamentale per quanto ci riguarda, affronta di nuovo con coerenza il discorso drammaturgico sottraendolo forse per la prima volta in maniera organica, con una sorta di "furto sacro" di agostiniana memoria, all'oblio e alla, nota o famigerata che dir si voglia, condanna del cristianesimo tardo-antico. Questo indipendentemente dal fatto che potesse o meno essere anche solo ipotizzata una effettiva messa in scena, o più semplicemente una lettura alla corte imperiale,³ in quanto a mio parere, e lo vedremo meglio in seguito, la scelta della drammaturgia non è asettica o neutrale ma presuppone il maturare nella Rosvita dei *Dialoghi Drammatici* di una consapevole intuizione estetica e di una precisa strategia significativa.

Non a caso, credo, le opere drammatiche sono quelle che esprimono, di Rosvita, la poetica più matura e raffinata.

È, quella della drammaturgia, un'opzione che Rosvita sviluppa ingaggiando un finto combattimento con il commediografo classico più conosciuto al suo tempo, quel Terenzio i cui testi erano diffusamente rivisitati negli ambienti laici e monastici, nell'intento dichiarato, ma vedremo anche in buona parte retorico ed elusivo, "di contrapporre ai *turpia lascivarum incesta feminarum* delle commedie terenziane la *laudabilis sacrarum castimonia virginum* dei suoi drammi".⁴

La sua opera fino a oggi è stata, peraltro, analizzata soprattutto dal punto di vista filologico (colpisce la sterminata letteratura in materia frutto di un interesse crescente), punto di vista che, pur offrendo spunti di riflessione interessanti, sottovaluta in parte una

tale determinazione di Rosvita per me centrale e che non è frutto di un approccio puramente dotto o genericamente intellettuale, ma, rilanciando in un certo senso la ricerca già avviata con i poemetti agiografici, ha una finalità dinamica, fin quasi eversiva.

Questa valutazione mi sembra confermata non solo nella scelta di quella specifica sintassi espressiva, il dialogo drammatico, ma anche, appunto, nell'approccio, per la struttura compositiva e narrativa dei suoi lavori, a quel principale riferimento e modello estetico e artistico, Terenzio, ben oltre le corrispondenze – contrapposizioni contenutistiche abbondantemente segnalate dalla ricerca filologica.

L'opzione della "voce squillante", al di là dunque degli stessi riferimenti formali individuati come detto da gran parte degli studi filologici, ma talora denegati da alcuni di questi, sembra perciò articolarsi in una doppia sinergica condivisione.

La prima, come detto sintattica, è relativa alla modalità narrativa drammatica capace, e di questo Rosvita era consapevole, di enfatizzare gli aspetti relazionali, anche di genere, a partire dalla finalità in essa implicita della rappresentazione.

In questo senso Rosvita sembra così condividere, magari non del tutto consapevolmente, con il commediografo di Cartagine un comune atteggiamento estetico di cui il dramma è strumento, cioè uno sguardo "aperto" al mondo, attento, nell'ovviamente diversa e distante concreta proposizione drammatica, alle articolazioni dell'animo umano nel suo passaggio terreno e nel suo rapporto con gli altri e con lo spirito della storia, nel loro aspetto se non propriamente "psicologico", in quanto atteggiamento questo storicamente "inattuale", almeno filosoficamente ed esistenzialisticamente determinato.⁵

La seconda discende a mio avviso da un'intuizione di Rosvita, mai dichiarata ma credo implicita nella sua opera e soprattutto nelle sue drammaturgie, cioè la comune percezione di una ingiusta sottovalutazione del mondo femminile, ovviamente nel contesto per ciascuno di loro storicamente determinato, cui entrambi

contrappongono drammaturgicamente una sorta di disvelamento contrappositivo, un contrappasso esplicitato nell'evento scenico, in quanto proprio l'evento scenico, anche solo iscritto virtualmente e in potenza nella determinazione sintattica, lo consente e comunque lo facilita non poco.

Una condivisione dunque piú estetica e latamente concettuale che propriamente stilistica quale quella rilevata dagli studi filologici, o contenutistica (i contenuti infatti non possono che essere storicamente influenzati) se non per "ribaltamento", ma non per questo meno profonda, nella quale condivisione i richiami e le corrispondenze espressive si nascondano proprio nella simile tonalità di fondo, quasi colloquiale, della scrittura drammatica di Terenzio (definita *dulcis*), che evita espressioni eccessive proprie ad esempio di un Plauto, e di Rosvita, ma anche nella corrispondente revisione degli schemi metrici in funzione di una vicinanza con il parlato, e infine nella natura e finalità di una tale revisione.

Vedremo piú avanti come tutto ciò sia stato efficacemente intuito, ripercorso e incorporato nella traslitterazione di Ermanna Montanari, traslitterazione e rivisitazione che individuano, elaborano e portano a pieno compimento drammaturgico e risoluzione significativa il filo apparentemente esile, in quanto non ancora colto e perfezionato, che lega il laico e pagano Terenzio alla monaca cristiana Rosvita.

La scelta di traslare Terenzio da parte di Rosvita, come del resto quella di Ermanna di "affrontare" Rosvita, va dunque vista non come semplice occasionalità conseguente alla segnalata ampia disponibilità dei testi del commediografo latino, tra l'altro per questo, come detto, molto conosciuto, letto e studiato negli ambienti colti della rinascita ottoniana del X secolo, ma soprattutto come frutto di una sua profonda intuizione estetica e drammaturgica che le consente di leggere Terenzio da un particolare e assai innovativo punto di vista, intuizione che Ermanna percepisce, condivide e approfondisce.

La stessa dichiarazione programmatica di umiltà così magistralmente utilizzata dalla canonichessa nella *praefatio* e soprattutto nella *epistola eiusdem ad quosdam sapientes huius libri fautores*,⁶ la famosa lettera ai dotti che completa la prefazione ai drammi a noi pervenuti, e di cui Ermanna offre un'affascinante esegesi drammaturgica e recitativa nei suoi lavori se, da una parte, evidenzia in negativo l'esigenza di dichiarare e così far accettare, in un certo senso imponendola, la condizione di "presunta" debolezza femminile, dall'altra cela abilmente, in positivo, la scelta di affrontare e rappresentare, con lo strumento ritenuto piú adatto, un insieme concreto di vicende esistenziali e di relazioni umane al di sotto dell'empireo dei massimi principii, manovrando e ribaltando di questi contenuto e anche grammatica, la scelta in sintesi di utilizzare una narrazione di stampo mistico-religioso per parlare del mondo in generale e del mondo femminile in particolare.

Il centro, a mio avviso, dell'operazione di Rosvita, e dunque della duplice condivisione con Terenzio e della sovrapposizione di Ermanna Montanari, diventa così, per essere appunto svelata nella sua fattuale apparenza e sostanziale insussistenza, la già richiamata contrapposizione tra i *turpia lascivarum incesta feminarum* dell'uno e la *laudabilis sacrarum castimonia virginum* dell'altra.

In particolare le diadi terenziano-rosvitiane, base della traslitterazione della canonichessa sassone e anche impasto fecondo del lavoro drammaturgico, fisico e corporeo di Ermanna Montanari, e cioè essenzialmente castità-lussuria ovvero santità-perdizione, sono intuite, o meglio intimamente vissute, non come tra di loro contraddittorie ma come forme apparentemente divergenti di un unico atteggiamento, l'atteggiamento oppositivo del femminile nei confronti dell'organizzazione legale e patriarcale del rapporto di genere (matrimonio, procreazione, conservazione del potere e della conseguente subordinazione), organizzazione, superfluo ricordarlo, che attraversa praticamente indisturbata, pur con ovvie modificazioni, i millenni che separano Terenzio da Rosvita e Rosvita da Ermanna.

Tra l'altro, per solo inciso ma assai significativo, va rilevato quanto sottolineato da Carla Del Zotto a proposito della sostituzione degli originali titoli al femminile dei drammi di Rosvita, quando scrive: "Tuttavia, la preminenza del ruolo della donna e il contenuto morale non sono piú direttamente percepibili nei titoli dei *Drammi* correntemente adottati. Sulla base della *editio princeps* di Conrad Celtis è invalsa infatti la consuetudine di citare le singole composizioni con il nome di un personaggio maschile. Sfilano cosí *Gallicanus*, *Dulcitus*, *Calimachus*, *Abraham*, *Pafnutius*, secondo una scelta riduttiva che mette in ombra la centralità dell'elemento femminile e non permette di cogliere con immediatezza l'unità delle tematiche evidente nella titolatura originale".⁷

Ma soprattutto, tali diadi, sono percepite come il segno di una sofferenza, soggettiva e collettiva insieme, la sofferenza, e il desiderio di liberarsi, provocata dalla intrinseca riduzione e oppressione della vivacità e vitalità del femminile come sorgente prima della libertà (la castità e la verginità nel collegamento mistico, diretto e legittimante con il divino, consentono e danno modo di "sottrarsi", come del resto in contrapposizione anche la perdizione che comunque esclude).

Su narrazioni di verginità erano impostati già molti poemetti agiografici ma il trasferimento nei dialoghi drammatici ne amplia l'efficacia contrappositiva, andando tra l'altro a inerire, nella sua forza liberatrice, anche molte figure maschili a partire da Gongolfo fino ad Abramo e Pafnuzio, liberazione in taluni casi indotta quasi per costrizione come nel caso dell'Andronico marito di Drusiana.

Cito per brevità un piccolo passo, relativo proprio al matrimonio, del *Ritratto di Maria bambina*:

Ma la casta vergine rifiutò, respingendo la prestigiosa unione con quella nobile famiglia: dichiarò, anzi, che non sarebbe mai soggiaciuta ad alcun connubio sino alla fine dei suoi giorni. [...]

I sommi sacerdoti le dissero allora: [...] Non è giusto che una fanciulla tanto virtuosa rimanga nubile. [...] A Dio (risponde Maria) piace intrattenersi in un tempio pulito e negli animi moderati; non gradisce, invece, avere a che fare con quelli macchiati dal grave peccato della lussuria. Sappiamo che Abele il primo uomo giusto nel mondo appena creato, ricevette a buon diritto una duplice corona: una come martire, perché ucciso dal fratello, l'altra piú splendida per la sua verginità.⁸

Nel suo rifacimento poi Rosvita aveva come riferimento, per quel poemetto, il *Vangelo dello Pseudo Matteo* dal quale possiamo ricavare il seguente interessante passo circa l'esclusione o auto-esclusione del femminile sotto il segno della liberazione: "quotidianamente si nutriva soltanto con il cibo che riceveva dalla mano dell'angelo; il cibo che le davano i pontefici lo distribuiva ai poveri".⁹

Il femminile nella sua "opposizione" può cosí diventare, nella intenzionalità drammaturgica, la cartina al tornasole di uno squilibrio che riguarda il mondo e la sua storia ma anche ciascuno di noi, maschio o femmina che sia.

Tra l'altro una tale intuizione, in Rosvita e credo anche in Ermanna, non è pre-strutturata programmaticamente ovvero, per fugare entusiastiche ma inattuali scoperte di femminismo ante-litteram o post-litteram, ideologicamente ma emerge, essendo anche segno della confessata difficoltà di Ermanna di fronte al mondo soprattutto nella contingenza della malattia, nel contesto di un'indagine sulla sopraffazione, fisica e psicologica, anche della natura, che riguarda tutti e che storicamente si è inverata in un sistema concretamente squilibrato nelle relazioni di genere ma che, in un certo senso, si esercita a prescindere dallo stesso posizionamento di genere, come è rivelato da piú contemporanee tendenze che vedono il riscatto femminile incarnarsi non tanto nella messa in discussione del "modello" quanto nell'appropriazione di modalità maschili.

È dunque, nel suo fondo e al suo fondamento, un narrare di libertà riconquistata nella diversità che ha come sottinteso campo condiviso, tra Terenzio, Rosvita, Ermanna e ognuno di noi, la relazione (psicologica, affettiva e anche erotica) e come strumento privilegiato il teatro.

Appaiono infatti lussuria e castità (Taide della *Conversio Thaidis meretricis* e Drusiana nella *Resuscitatio Drusianae et Calimachi*) due modi speculari ma corrispondenti per “sottrarsi” ai vincoli di un patriarcato oppressivo e misogino, e in questo talora anche sessuofobo, intendendolo anche come paradigma rappresentativo del potere in senso generale o metafisico, due modi cioè per uscirne riaffermando la propria libertà seppur, come dire, da due strade diverse e contenutisticamente opposte eppure legate da sorprendenti e disvelatorie analogie di scrittura e per questo anche di essenza.

Ne è segnale il protagonismo evidente della sessualità agita ovvero sublimata, della sessualità che appare, nel suo esercitarsi al maschile, più strumento di controllo e anche oppressione (a partire dal contesto legale-matrimoniale) fino alla tortura, piuttosto che tramite di reciproca relazione e liberazione.¹⁰

Basterà al riguardo mettere a confronto due icastiche figure femminili di Rosvita, la moglie fedifraga, di cui non ci è rivelato il nome, di quel sant’uomo di Gongolfo nell’omonimo poemetto agiografico e la già citata pia Drusiana del dramma *Calimachus*, dai comportamenti opposti nella prassi, la prima adultera e mandante dell’omicidio del marito, l’altra stretta in un matrimonio casto segno del prevalente *amor dei* che preferisce la morte al rischio del peccato, ma sostanzialmente convergenti nelle intenzionalità, frutto per entrambe dell’esigenza di sottrarsi in qualche modo a un legame con un uomo e marito incapace di esercitare amore nei loro confronti.

Da qui, credo, l’atteggiamento negativo di Rosvita rispetto al matrimonio (non, si badi, rispetto alla condivisione affettiva) centro e simbolo di quel contesto patriarcale, sottolineato in partico-

lare da Marco Giovini,¹¹ e discendente dunque non dalla predilezione della vita casta conseguente alla scelta monacale, ma piuttosto da una valutazione dei limiti imposti dalla sua organizzazione storica alla intima autonomia, anche rispetto a passione e sentimenti, non solo delle donne ma anche degli uomini, limiti che in lei sembrerebbero talora apparire ben più stringenti di quelli conseguenti alla praticata regola benedettina.

L’utilizzo di sintagmi e allocuzioni fortemente erotiche, poiché “esiste, tra la passione religiosa e quella amorosa, una misteriosa identità di essenze”,¹² anche sotto l’ulteriore manto protettivo costituito dalla traslitterazione mistica dell’eros classico (basti ricordare la santa Teresa d’Avila di cinquecento anni dopo), è così riscontro scritturale di una sorprendente capacità anticipatrice di Rosvita, capacità che apre un percorso che possiamo infatti individuare e recuperare nella drammaturgia moderna, da Lulù di Wedekind, alle Nora ed Edda di Ibsen, a Strindberg, Giacosa e Rosso di San Secondo, ovvero nella parabola artistica di Eleonora Duse, pur in apparenza tutti così lontani e differenti rispetto alla canonicità e ai suoi personaggi.¹³

Qui affonda il coltello dell’interpretazione estetica e drammaturgica di Ermanna Montanari, a partire da una prima, forse non immediatamente evidente ma a mio parere abbastanza chiara, modalità di sovrapposizione: come Rosvita, protetta dal suo essere canonicità, poteva pensare e scrivere cose altrimenti non consentite; così Ermanna, dentro il suo ruolo di attrice e drammaturga, può finalmente dire cose di sé e degli altri che altrimenti forse non avrebbe parimenti elaborato o consapevolizzato.

Ermanna lo fa innanzitutto ricomponendo drammaturgicamente le diadi rosvitiano-terenziane, ad esempio sottolineando nella sua narrazione scenica della castità sintassi a forte impronta passionale fin all’erotico, così da depotenziare e destrutturare gli estremi contrapposti, psicologicamente ed esistenzialmente coerenti ma diventati esteticamente irrilevanti, il tutto in funzione di una rinnovata strategia significativa.

La sua interpretazione si appoggia dunque ed è accolta dalla scrittura di Rosvita come da una inaspettata “matrice”, quasi che dall’apparente contrapposizione degli estremi, apparente come quella tra i poli positivo e negativo di un circuito elettrico, si sviluppasse una energia che alimenta la trasposizione dando, nella prospettiva della scena, una nuova profondità, psicologica, esistenziale e anche metafisica, alle figure cui Ermanna dona la sua voce e il suo corpo recitante.

Analogamente, dunque, a quanto avvenuto in Rosvita nell’incontrare Terenzio, ben oltre le giustificazioni retoriche e intellettuali che Rosvita adotta e in cui soprattutto, celandosi, si svela, l’incontro di Ermanna con Rosvita rappresenta, io credo, un momento di consapevolezza e liberazione, in un passaggio della sua vita peraltro travagliato e di grande sofferenza.

Un passaggio della sua vita, inoltre, indubbiamente dalla forte valenza simbolica e paradigmatica, nel quale ha potuto con più facilità colpire in profondo l’intuizione della debolezza femminile che può però infine anche prevalere, come negli scritti di Rosvita, su un vigore maschile forse solo nutrito dall’esercizio del potere.

Paradossale, ma non troppo, che il confronto/sovrapposizione con la scrittura della canonicità di mille anni prima produca, tra l’altro, con Ermanna una operazione fortemente radicata nella contemporaneità, ove l’incremento delle violenze fino al femminicidio indica, da una parte, il procedere inarrestabile, e in passato solo intuito, della conquista di un’autonoma soggettività femminile e, dall’altra, la difficoltà dell’uomo, in senso di maschio, di ricostruire un suo ordine simbolico che prescinda dagli schemi storicizzati e ormai tendenzialmente non riproponibili del patriarcato misogino.

Ma l’elaborazione di Ermanna, io credo, va oltre per diventare una operazione e una manipolazione intima ed esistenziale ma insieme collettiva in quanto drammaturgica.

È una elaborazione in scena dunque che tutti ci riguarda, uomini e donne, che attraverso un processo estetico e simbolico

di riposizionamento reciproco possiamo recuperare il senso di un comune e fattivo riconoscimento e con questo una nuova visione, un nuovo punto di vista, un nuovo sguardo gettato sull’essenza singolare e sullo spirito dei tempi.

Dalla svalutazione del femminile, che scandalizzò l’antico cartaginese e la canonicità sassone, alla guerra dei sessi attestata ed esplicitata dalla moderna drammaturgia dall’Ottocento in poi, fino alla possibile e contemporanea scelta reciproca, sul piano simbolico e anche psicologico, in una nuova condivisione in speculare liberazione e autonomia, che può forse “liberare” anche il mondo e la sua storia.

La drammaturgia di Ermanna implica così, in una sorta di procedimento sillogistico, una sintesi artistica e scenica tra l’*humanitas* terenziana e la *divinitas* rosvitiana, che trova il suo perfezionamento nell’unità artistica dei personaggi portati sulla scena e riconciliati esteticamente, e quindi anche esistenzialmente, con la contemporanea sensibilità e infine finalmente liberati e capaci di liberarci attraverso un’operazione di conoscenza-consapevolezza.

Anche per questo è un percorso complesso e dispiegato nel tempo che Ermanna affronta “in solitaria”, ma certo non in solitudine, in quanto conserva intatte al suo interno tutte le dinamiche del rapporto con Marco Martinelli e con la comunità che la circonda, e che dunque si conclude non con un “sottrarsi” ma con un rinnovato “immergersi”.

L’incontro con Rosvita, che pure tanto rappresenta per Ermanna, per il suo teatro e anche in parte per la sua vita, pertanto non la isola dalla sua storia teatrale ma ne irrobustisce la capacità di alimentarla e rinnovarla.

E non è un caso che i referenti simbolici e profondi che Ermanna dichiara, a partire dai familiari, e i personaggi affrontati nei trent’anni delle Albe mescolino spesso genere maschile e femminile, per ribaltarne drammaturgicamente, anche nella prospettiva della memoria, caratteri e riferimenti interni o esterni con sconcertante significatività (ciò che Ermanna stessa definisce

“l’arte di scontornare l’umano”)¹⁴ e trovando nelle intuizioni di Rosvita una materia attraente e ricca di nuove corrispondenze.

“Forse Rosvita è la cosa a me piú corrispondente nel senso che ho messo in scena proprio l’attrice che evoca Rosvita. Non avevo bisogno di nulla ma mi sono continuamente travestita usando ora le mani, ora un oggetto o semplicemente un ingiunocchiamiento. Gli stereotipi del maschile e del femminile non li ho mai considerati, sono qualcosa da cui ci si deve allontanare. Non perdo la coscienza di essere una donna nella vita, ma in scena si è da un’altra parte”.¹⁵

Anche perché, come lei stessa lascia capire, l’incontro con quei testi e con quell’esperienza nasce e si irrobustisce nella contestuale esperienza della malattia e nella crisi del sentirsi abbandonati e perduti, e orfani in quanto è “orfano” anche chi ha molti genitori ma non ha se stesso.

Cosí è per me piú giusto parlare, nel rapporto Ermanna-Rosvita, non solo di relazione artistica e intellettuale e non tanto di identificazione, ma piuttosto di sovrapposizione poiché attraverso quell’incontro Ermanna giunge in fondo a riconoscersi soprattutto genitrice di se stessa.

È un incontro e un percorso che inizia piú di venti anni fa e che vale la pena di ripercorrere insieme, almeno nei suoi tre snodi fondamentali.

Il primo spettacolo è del 1991.

Quel lavoro nasce, a mio avviso, sotto il segno dell’impressione, del guardar dentro e forse anche per questo vede in scena la sola Ermanna, accompagnata da un flauto perso nell’oscurità.

Il nucleo drammatico è concepito da Ermanna durante la sua malattia soprattutto sulla base di una serie di suggestioni figurative, da un quadro di Konrad Witz (*La sinagoga*) al ciclo pittorico del martirio di Sant’Orsola del Carpaccio, suggestioni che il testo magistralmente incorpora nella stessa sintassi letteraria articolata in luci e ombre, in prevalenze e sottomissioni assecondate dalle tonalità vocali e recitative che il testo stesso anticipa e suggerisce.

Di Rosvita qui prevale il martirio come segno del passaggio terreno nella prospettiva, improvvisamente e inaspettatamente allora concreta anche per Ermanna, della morte anticipata nei toni blu di uno squarcio che si apre nell’orizzonte.

Prevale dunque il senso della *flebilitas*, l’inadeguatezza del femminile a contrapporsi alla violenza di un potere icasticamente e grottescamente fallico (il metro eretto tra le gambe di Ermanna/Dulcizio), una inadeguatezza immediatamente fisica che si manifesta in slanci e inevitabili cadute.

E cosí la settima stazione di questa sorta di *via crucis* ci insegna: “che peccato. È un vero peccato, dicono reni e ginocchi”, anticipando però, io credo, un primo riscatto dal senso di sconfitta che precedentemente recitava: “Come posso io con questi polmoni, questi ginocchi, questi reni, questi piedi”.

Ma è già anche evidente l’avvio di un percorso all’interno dello “scontornamento” dei generi, in cui l’identificazione e la sovrapposizione sperimentata da Rosvita nei suoi dialoghi drammatici, con un’esplicita e consapevole immersione dentro i personaggi maschili, consentono a Ermanna di cominciare a concepire compiutamente il suo rapporto con il maschile e con il femminile all’interno del quale la via del teatro è maestra di consapevolezza.

Lo anticipa nel testo introduttivo alla drammaturgia ove “parla del suo desiderio di essere come gli uomini, di emularli, e pone a modelli il nonno, grande patriarca contadino, e Jung, maestro di vita; mentre le donne diventano modello grazie alla mediazione del teatro, anche se non ne ha consapevolezza quando comincia a recitare (...) In *Rosvita* le nonne sono ancora nella testa di Ermanna, per questo si tratta di ‘un lavoro orfano’, ma la recitazione in connessione con la scena tutta si delinea come luogo di ricerca del proprio linguaggio fisico e vocale, scavando nel mondo femminile e rilanciandolo con la potenza che il teatro può produrre”.¹⁶

Dal 1991 il rapporto con Rosvita certo non si interrompe, ma rimane come sottotraccia emergendo talora come relitto nel

mare dei personaggi affrontati da Ermanna Montanari, come un riferimento significativo costante e quasi ineludibile all'interno della sua riflessione sia recitativa sia drammaturgica.

Nel 2008 ritorna spettacolo e mantenendosi fedele a se stesso si trasforma da performance recitativa a narrazione drammatica in una metamorfosi che non è solo sintattica ma anche di prospettiva estetica e significante. Prevale qui infatti, a mio modo di vedere, l'espressione, il poter finalmente volgere lo sguardo fuori.

Prevale, in particolare, il segno rivendicativo della vittoria della *flebilis* femminile sul *vigor* maschile, come se l'intima e continua elaborazione avesse finalmente aperto la strada alla sintesi e alla progressiva risoluzione e scioglimento di nodi che parevano inestricabili, per portare infine al superamento dinamico della contrapposizione violenta.

Gli stessi inserti narrativi e poetici integrati da Ermanna nella drammaturgia del 2008, a partire dal riferimento al teatro della crudeltà di Antonin Artaud e alla sua intima ironia, ne sono, credo, l'evidenza scenica anche negli aspetti della rinnovata e sapiente elaborazione recitativa.

È l'Antonin Artaud dell'attenzione riservata alle drammaturgie di Rosvita, la cui produzione è definita una prima arcaica forma di *Teatro della crudeltà*, ed è l'Artaud che, monaco nella *Giovanna d'Arco* di Dreyer, cerca di convincere la santa Renée Falconetti a desistere dal cammino di martirio e salvezza.¹⁷

Il flauto solitario nell'oscurità del primo spettacolo è poi sostituito, per dare nuova prospettiva anche relazionale alla rappresentazione, da un coro gregoriano a tre voci.

Si fa così più consapevole ed evidente nella trascrizione di Ermanna Montanari il senso profondo della ricerca di Rosvita e della conseguente sua personale sovrapposizione, l'intento cioè di interpretare le complessive vicende umane attraverso una immersione nel femminile e alla luce delle evidenti contraddizioni di genere.

Ora forse la piccola Maria dell'*Abraham* potrà finalmente ascoltare la musica celeste "con questi polmoni, queste reni, questi ginocchi".¹⁸

Ennesima tappa, forse non l'ultima, di questo percorso il film che a mio avviso recupera e amalgama le sintassi espressive delle due precedenti esperienze, da una parte cioè l'impressionismo figurativo e cromatico del primo spettacolo e dall'altra la profondità prospettica della narrazione drammatica del 2008.

In effetti questa traslitterazione è incentrata su quest'ultima drammaturgia di cui riprende la struttura compositiva, analizzandola però da un punto di vista visivo che ne decompone anche cromaticamente i tempi e i ritmi recitativi in una sorta di sequenza puntuale in cui le espressioni mimiche e corporee risultano quasi sezionate momento per momento.

Qui, inoltre, la narrazione è attraversata ancor più esplicitamente da un'energia erotica potente, come un fuoco inestinto fin quasi a bruciarne la sintassi che, articolata sulle dinamiche del potere maschile (il *vigor*) le ribalta nella sua impotenza di fronte alla insostenibilità di queste vergini che, ridislocata sul piano prima psicologico e solo poi mistico, di tale energia paradossalmente si alimentano.

In effetti Taide utilizza la stessa forza interiore con cui sosteneva la sua vita di prostituta, forza sia psicologica sia intellettuale, per portare a termine il percorso di redenzione-liberazione, mentre la piccola Maria usa e trasforma, dandole senso profondo, le parole di Abraham per scegliere la sua via verso le stelle.

Risulta qui tra l'altro particolarmente enfatizzato, dell'Intermezzo di stelle con Emily Dickinson e Amelia Rosselli, il senso della verticalità del movimento di liberazione che Rosvita iscrive nel rapporto mistico con il divino e che Ermanna traduce, non a caso riutilizzando i ritmi delle litanie religiose, in una sorta di flusso tra la materialità della nascita e la trascendenza della memoria che tutto recupera, trasforma e illumina di nuova consapevolezza.

Così il femminile si libera dei limiti e delle anguste prigioni in cui la narrazione maschile vorrebbe rinchiuderlo e limitarlo, proprio utilizzando e trasfigurando quella stessa narrazione.

Ne consegue tra l'altro, a mio avviso, una sorta di sottrazione del discorso drammaturgico e recitativo di Ermanna dalla contingenza per proiettarlo in una dimensione in prospettiva paradigmatica e tendenzialmente ultra-soggettiva.

Nella conferma dunque degli elementi di una narrazione ormai pienamente elaborata e padroneggiata nella sovrapposizione Ermanna-Rosvita, la traslazione nel nuovo medium può così costituire anche una frattura che dal piano rappresentativo tende a trasferirsi a quello estetico e da quello estetico al piano più propriamente psicologico per non dire affettivo.

Tutto ciò va a riguardare Ermanna per esprimersi in una sua confessata e confusa fatica, quasi che l'inevitabile frattura e sottrazione dal qui e ora della drammaturgia, con il suo correlato di relazioni concrete e fortemente e reciprocamente significanti, possa alla fine costituirsi anche in frattura e sottrazione interna rispetto alla gelosa custodia e salvaguardia di quella feconda sovrapposizione di cui abbiamo a lungo parlato.

Il film è del resto molto bello e nulla nega alla sapiente tessitura drammaturgica e all'intrigante, nel senso suo proprio di coinvolgente, arte recitativa di Ermanna, ma quel suo disagio forse va oltre una semplice questione di scrittura e di modalità rappresentativa per toccare un nodo molto intimo che riguarda la relazione con Rosvita e il conquistato possesso di sé che tale relazione ha comportato nel superamento condiviso e sovrapposto della condizione di orfanità.

Ma il viaggio continua, per Terenzio il cartaginese, per Rosvita di Gandersheim, per Ermanna di Campiano e anche per ciascuno di noi.

- ¹ "E neppure si sprezi il fragile sesso di debole donna / di colei che aveva composto con fragili penna codesti versi", traduzione mia.
- ² "Ai *docti viri* di corte, spesso chiamati con funzioni di precettore, era affidata anche la formazione intellettuale delle principesse, destinate al matrimonio nell'interesse della Casa di Sassonia o alla dignità di badessa nelle abbazie di Quedlinburg e Gandersheim; e con il titolo di *domina imperialis*, associato a tale carica, esse potevano partecipare alle diete del regno. Alla loro influenza e al loro mecenatismo è possibile ricondurre la produzione poetica di Rosvita, chiamata a celebrare *ex eventu* la grandezza della dinastia sassone". in Del Zotto, Carla, *Rosvita*, Jaca Book, Milano 2009, p. 32.
- ³ "I drammi latini di Rosvita, pur basati su una materia agiografica, sono rivolti ad una raffinata società di corte". Ivi, p. 46.
- ⁴ Rosvita, *Dialoghi Drammatici, Praefatio*, traduzione di Ferruccio Bertini, Garzanti, Milano 2000, p. 6.
- ⁵ "Terenzio assorbe e rappresenta le complesse domande del vivere cui cerca di rispondere con il riscatto e la speranza, in una dimensione fondamentalmente positiva; in una dimensione, che, se non è quella della virtù cristiana, è, comunque, quella della 'bontà vittoriosa', non certo dell'egoismo o dell'impudicizia". Mosetti Casaretto, Francesco, *Rosvita, l'osceno e la rinascita della commedia*, in "L'immagine Riflessa", volume 1-2, 2005, pp. 71-85: pp. 74-75.
- ⁶ Ivi, pp. 6-15.
- ⁷ Del Zotto, *Rosvita* cit., pp. 71-72. Conrad Celtis è l'umanista tedesco cui si deve la scoperta dei drammi di Rosvita nel 1494.
- ⁸ Rosvita, *Maria*, vv. 382-403, traduzione di Luca Robertini.
- ⁹ *Vangelo dello Pseudo Matteo*, cap. VI, 2-3, traduzione di Luigi Moraldi.
- ¹⁰ Vedi il Dulcizio della scena III e della scena IV dell'omonimo dramma, in Rosvita, *Dialoghi* cit., pp. 92-93.
- ¹¹ Giovini, Marco, *Rosvita e l'imitari dictando Terenziano*, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, Università di Genova, 2003.
- ¹² In Mariani, Laura, *Ermanna Montanari fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editoria, Pisa 2012, p. 62.
- ¹³ "Rispetto a Drusiana, la Nora Helmer di Ibsen, Donna Vittoria Malladri di Giacosa e la dannunziana Francesca da Polenta sono, o forse sembrano soltanto, ancora lontane dalla scena metaforica dell'ideazione drammatica, oltre che da quella reale del teatro. Ma non troppo". Giovini, Marco, *Indagini sui Poemeti agiografici di Rosvita di Gandersheim*, Dipartimento di archeologia, filologia classica e loro tradizioni, Università di Genova, 2001, p. 199.
- ¹⁴ In Mariani, *Ermanna* cit., p. 239.
- ¹⁵ Ivi, p. 242.
- ¹⁶ Ivi, pp. 182-183.
- ¹⁷ Cfr. Maria Dolores Pesce, *Rosvita*, in www.dramma.it, giugno 2008.
- ¹⁸ Ermanna Montanari, *Rosvita*.