



Rosvita dall'altro millennio: lettera a Luca Sossella
Marco Martinelli

Caro Luca,

questo film che abbiamo finalmente tra le mani, frutto del lavoro di tutti noi, ha una lunga storia: è il terzo capitolo di un corpo a corpo tra Ermanna e la canonichessa sassone del X secolo, un'avventura iniziata nel 1990.

Tornata dal nostro primo viaggio in Senegal, Ermanna era stata ricoverata all'ospedale. Tutti temevamo una malattia tropicale: i medici non sapevano all'inizio cosa diagnosticare, allora decisero di aprirla, e aprendola scoprirono una *cosa* che reputarono la causa organica del male: un intestino smisurato. In molte cose Ermanna è *smisurata*, a partire dal suo "dentro": le viscere. Alcuni medici erano categorici: pericolo di morte, occorre tagliarlo quell'intestino labirintico, come un branco di murene, *colpevole* nel suo eccesso. Altri avevano sentenziato che la cura doveva essere più semplice e radicale: Ermanna doveva smetterla di fare teatro e darsi a una vita "tranquilla", perché le fatiche e gli stravizi di tournée (le cene a tarda notte, tanto per dirne una) aumentavano i rischi. Sembravamo precipitati in un testo di Molière, con i *sapientissimi doctores* a sentenziare davanti al suo letto. Alla fine le fu diagnosticata e curata una forma di tubercolosi contratta in Senegal. Ermanna da quel tunnel ne era uscita, sapendo che con quel labirinto di viscere avrebbe dovuto farci i conti per tutta la vita: ma in quel mese, "soffocata e sofferente" in quella stanza-cella insieme ad altre malate, con quella luce blu che arrivava dal corridoio, Ermanna aveva incontrato la "sua" Rosvita.

All'inizio proprio non avevo capito. Quando Ermanna cominciò a parlarmi di Rosvita, io non capivo proprio. Non ci arrivavo. Quella monaca, quei turbamenti, quegli eccessi senza logica. Non capivo. Non era la religiosità in sé che non afferravo, anzi, la mia

educazione si era nutrita dei Vangeli, di Dante e Don Milani. C'era qualcosa che mi stonava, cosa? Faccio fatica a capire oggi *perché* non capivo allora, ma è spesso così, gli uomini sono molto bravi a dimenticare i loro limiti una volta che li hanno superati, non vogliono più riconoscere i loro errori, i loro accecamenti, come fossero figli di altri, tirano dritto e fan finta di nulla. A me sembravano stonate e ridicole quelle figurine di santi e verginelle, quelle conversioni improvvisate, quelle prostitute che oplà si gettavano sul fuoco per la parola di un abate, quei romani di cartapesta truci e indemoniati. E su quella stonatura mi arenavo. Anziché provare a sentire la *differenza* di quella vibrazione, anziché sforzarmi di afferrare quella *lingua* a me sconosciuta, facevo muro. La rifiutavo. Ci sono momenti di intestardimento fatti così, che si fa muro. Che non si vuole *ascoltare*. Le orecchie si tappano, i suoni dell'infinita varietà del mondo non passano più, l'anima si fa ermetica. Diventi un bunker. Ti trasformi in un bunker, un bunker a te stesso. Ti irrigidisci, orgoglioso, sicuro di avere *ragione*, di avere tutte le ragioni, e proprio in quel momento non c'è verso di farti ragionare, "se non capisco io vuol dire che non si capisce", è questo che sotto sotto pensi. Ah certo che così, signorino, è assai semplificato il mondo, "se non la capisco io questa faccenda, vuol dire che *tutto il mondo* non la può capire". Ah certo che così non dovrai perdere tempo a confrontarti, signorino, a faticare, a metterti di fronte all'infinita varietà del mondo, ma in questo modo, signorino, senza magari esserne pienamente cosciente, ti identifichi con *tutto il mondo*, ti incoroni da solo, ti consacri, te a te stesso, *re del mondo*. Ma così non sei re di un bel niente, perché il mondo lo hai lasciato *fuori*, fuori dal bunker, lo hai lasciato là fuori a cantare nelle infinite lingue che non rientrano nella tua visione-bunker del mondo. Cala la superbia, signorino!

Appena iniziai a vedere Ermanna provare, compresi. Bastarono i primi giorni di prove, tutto divenne chiaro. Ermanna-attrice mi fece comprendere in poche ore quello che le *spiegazio-*

ni dei mesi precedenti non erano riuscite a fare. Il modo sorprendente con cui Ermanna incarnava la scrittura di Rosvita, l'intero universo psichico di Rosvita: Ermanna non interpretava, Ermanna con la sua arte *saltava* un intero millennio, e si gettava nello stesso fuoco. Un esempio su tutti, per me folgorante: la *lettera ai dotti*, dove Rosvita si rivolge agli uomini, ai *sapientes*, perché giudichino il suo "libretto" e, implicitamente, la sua sfacciataggine di donna-che-scrive, di intellettuale in un secolo in cui le donne erano considerate come un "sacco di escrementi" o "la porta del diavolo", di drammaturga cristiana che osa misurarsi con autori pagani come Terenzio. Ermanna impugnava una lunga penna d'oca, verde, e nel guardare dritto in faccia gli spettatori scriveva con quella come nell'aria, e nello stesso tempo recitava appoggiando la bocca spalancata, prima sulla mano che reggeva la penna, morsicandola, e da lì continuava mordendo il braccio disteso, lo mordeva fino all'avambraccio, formando come una croce, deformando, stirando le parole, balbettando non per *finzione* ma per l'inevitabile, *organica* conseguenza del *parlare mangiandosi*. Un'invenzione scenica strepitosa, un effetto drammatico con un retrogusto sardonico: Rosvita si presentava ai "dotti" come una sorta di giullare-donna, un'arte *bassa* rispetto alle *elevatezze* della cultura ufficiale. Il "libretto" era prima di tutto la sua "carne". Da lì, attraverso quella carne, i "dotti" e gli spettatori sarebbero dovuti passare per entrare nelle sue storie "edificanti". La carne non è logica, non lo sono le nostre pulsioni più profonde; quelle "nere" (delitto, stupro, necrofilia), quelle "sublimi" (la spinta alla *caritas* e alla santità). Può succedere, come ci ha ben insegnato Claudio Meldolesi¹ scrivendo degli attori-artisti, che l'attore diventi sulla scena poesia incarnata, attraverso l'arte del suo corpo-voce: Ermanna mi con-vinceva (vinceva la mia resistenza, il mio bunker, la mia pietra nella testa) con un corpo che era esso stesso *parola*, e come altre autorevoli parole non erano riuscite a fare. Non mi aveva vinto la definizione data da Walter Benjamin, la "grande Rosvita",² non mi aveva vinto la dedizione che le aveva dimostrato

il patafisico Alfred Jarry, quel Jarry che nel firmamento delle Albe non era ancora entrato, quel Jarry che, dopo *Ubu re*, realizzò con il suo teatro di marionette anche il *Paphnutius* della monaca sassone. Mi vinceva, mi persuadeva, mi seduceva un corpo-voce che torturandosi, tormentandosi come una marionetta sacra, gridava la sua pena, “soffocata e sofferente”. Non c’era più bisogno di discorsi. I discorsi sono inutili, quando la verità splende attraverso le nostre budella, il nostro labirinto di carne.³ Quel giorno, e solo quel giorno, cominciai davvero a fare la regia di *Rosvita*.

Era il 1991. Decidemmo che non l’avremmo rappresentata a teatro, *Rosvita*, che c’era bisogno di uno spazio chiuso in cui rinchiodare gli spettatori: una cella. Confortati dalla coproduzione del Festival di Santarcangelo, provammo e debuttammo in una stanza del settecentesco Palazzo Cenci. Lo spazio chiuso mi permetteva di *servire* l’attrice-autrice con una regia che oscillava tra il cinema e l’happening. *Cinema* per la possibilità di giocare sul dettaglio microscopico, amplificato dalla grande vicinanza dello spettatore: come in un primo piano filmico, Ermanna si trasformava in modo immediatamente percepibile da Pafnuzio a Taide con un semplice movimento della mano, che ora diventava una barba-pugno sotto il mento del monaco, ora un vento delle dita che accarezzava i capelli della prostituta. *Happening*, qui e ora, perché avevamo deciso che Ermanna avrebbe compiuto un percorso di “andata e ritorno” tra le figure di Rosvita, facendo sempre emergere, tra le une e le altre, con gesti minimi o battute evidentemente *fuori partitura*, se stessa, la “malata della religione”, la performer Ermanna scappata a vent’anni dal proprio villaggio contadino e dalle sue *regole*, la “soffocata e sofferente” che fin dall’inizio si misurava con l’immagine della religiosa del quadro di Konrad Witz, *La sinagoga*, riprodotto da Cosetta Gardini sul muro scrostato di Palazzo Cenci.

La mia regia ha *servito* la visione di Ermanna attrice-autrice, come un cavaliere medievale o un devoto d’amore. Perché, c’è

qualcosa di male in questo? La regia non può essere anche questo, un rilucente *nascondersi*? Non imponeva nulla: dove sta scritto che la regia debba imporre? Ermanna aveva bisogno di un metro: si era portata in scena, fin dal primo giorno, diverse specie di metri, un metro a stecche di legno, uno a nastro metallico, un altro a sbarra: con questi misurava, si misurava, misurava lo spazio, li utilizzava come oggetti scenici. Alla *misura* si rifacevano le parole di sant’Agostino che Ermanna quasi cantava, spostando il soggetto di quei versi al femminile, con voce di testa: “Non stiamo misurando / le distanze tra gli astri / né cercando le ragioni / dell’equilibrio terrestre / Non stiamo misurando / la grandezza della terra / né quella degli oceani. / Io mi arrovello. Mi arrovello su me stessa. / Di me stessa cerco la misura. / Sono diventata per me / un terreno aspro / che mi fa sudare / abbondantemente”. Io mi sentivo della stessa famiglia di quei *metri*: ero lì come un segnapassi. In quel caso, come poi anni dopo nell’*Alcina* o nella *Mano*, la regia per me è stata un segnapassi. Non è *sempre* un segnapassi: il più delle volte nel mio lavoro la regia è un corpo solo con la creazione drammaturgica, talvolta è la ricerca di un piano di architettura che si confronti con l’architettura del testo scelto, Molière o Schwab, e sempre, in ogni spettacolo, è un dialogo diretto con gli attori, un *parlar franco* con tutti gli attori, professionisti o adolescenti. Ma, nei casi suddetti, la regia è stata soprattutto un segnapassi. Qualcuno che silenzioso conta i passi, i passi del cuore, di quel terreno aspro che fa sudare, e i passi per terra, un geo-metra, dove la terra è il palco, la terra è la creazione dell’attrice-autrice che si sviluppa davanti ai tuoi occhi. A te il compito, discreto come quei metri di legno, di equilibrare ritmi e turbolenze, di suggerire accenti o cancellazioni, di dare ulteriore respiro a improvvisate eruzioni. Non di *comandare*: ce n’erano già tanti in scena, e nelle pagine di *Rosvita*, di fantasmi paterni che comandavano. Ermanna era andata a cercarsi *quelle* parole, parole antiche, parole di donna, parole di scrittrice, e quelle parole non erano le *mie* parole, dopo

che almeno per un decennio avevamo portato sulla scena i miei testi. È da trent'anni che Ermanna porta in scena i miei testi, che peraltro nascono sempre dal rovello di un'alchimia di coppia, e successivamente di gruppo: e spero mi farà quest'onore anche in futuro. Ma in quella fase della sua vita e della sua arte, Ermanna aveva bisogno di avermi sí vicino, ma in modo meno *ingombrante*: aveva bisogno di parole *altre*, attraverso le quali far risuonare il suo essere *autrice*, per fare i conti con i modelli maschili che avevano segnato e tormentato la sua infanzia, l'amato nonno contadino, il patriarca Renzo su tutti. E si vede che per fare i conti con il maschile aveva bisogno di una scrittura "crudele", enigmatica, catapultata nell'oggi da un lontano, fantomatico medioevo. Potevo anche tirarmi fuori, da quella congerie di fantasmi, non credi, caro Luca? Potevo lasciare Ermanna a sbrigar-sela scenicamente da sola, nel labirinto di una esistenza intera, Ermanna che, come Dante nella selva, era in quel momento "nel mezzo del cammin", a cavallo dei canonici 35 anni, potevo togliere il *disturbo* e occuparmi d'altro? In fondo, non ero proprio io l'erede in carne e ossa di quei modelli maschili dell'infanzia, amati e odiati? No, non potevo. Le ero necessario come segnapassi. Mentre a me lei era necessaria per le visioni in cui mi faceva sprofondare e che avrebbero nutrito le mie drammaturgie degli anni a venire. E come segnapassi potevo esserle utile anche in quel suo *sbilanciarsi* nella recitazione: quella di Rosvita era una recitazione seducente proprio perché sbilanciata, in transito, dalla morbosità di Taide e Dulcizio alla verginità santa e infantile di Maria, da ruoli femminili trasgressivi a ruoli maschili tracentanti, e viceversa, anche qui un "andare e venire" mai centrato, sempre fuori misura nella ricerca ossessiva di una misura, tra voci inventate e gesti che assumevano su di sé *l'altro*, l'ingombro, chi si ama e si odia al tempo stesso, "amor meus, pondus meum", sempre sant'Agostino, "il mio amore è il mio peso", sdoppiandosi e triplicandosi come un ventriloquo, "in un carosello di desideri e di identità".⁴

Era la prima volta che con uno spettacolo le Albe non debuttavano in una sala teatrale: anche dopo la "prima" a Palazzo Cenci, *Rosvita* la realizzammo sempre in spazi *altri*. Antiche prigioni, stalle contadine, palazzi nobiliari, chiese: mai in teatro. Era una domanda che da anni attraversava il mondo della ricerca:⁵ dentro o fuori i teatri? Quali spazi per un *nuovo* teatro? *Rosvita* fu per noi un lavoro di svolta: lo spazio scenico, da allora, non è più stato un *a priori*. È l'opera con le sue necessità che definisce e istituisce lo spazio teatrale, lo spazio della visione. Negli ultimi vent'anni abbiamo alternato opere per il palco all'italiana (da *Incantati a Salmagundi*, fino a *Pantani*), opere per spazi altri (i centri sociali del *Baldus*, la chiesa di *Perhindérion*, il bunker appositamente costruito di *Sterminio e Stranieri*), opere in cui si verificava un'invasione dei teatri all'italiana (dai praticabili a croce dei *Polacchi* e di *Ubu buur* fino al *Pinocchio* della *non-scuola* e a *Eresia della felicità*).

Nel 2008 ci chiama Luca Doninelli, e ci chiede *Rosvita* per il festival deSidera. Non è più in repertorio da anni, rispondiamo. E allora riprendetelo, continua imperterrito lui. A Luca non sappiamo dire di no, è un fatto. Riflettiamo, e arriviamo alla conclusione che non è possibile riprendere quel lavoro, così legato a quel *momento*, a quel "mezzo del cammin" della vita di Ermanna, ma ci seduce l'idea di riaffrontare Rosvita, il suo mondo. E cominciamo a lavorare insieme a una forma di "lettura-concerto". Da segnapassi mi trasformo in collaboratore drammaturgico e direttore d'orchestra.

La drammaturgia della nuova *Rosvita*, se confrontata a quella mancata di frammenti che caratterizzavano l'edizione del '91, è un'eruzione di parole. Manteniamo le *stazioni* della prima edizione: la "lettera ai dotti", i "drammetti" di Taide e Pafnuzio, Dulcizio e le bambinelle, il vecchio Abramo e la nipote Maria. Quello che cambia radicalmente è il respiro drammaturgico: riscriviamo quasi per intero i dialoghi drammatici, contaminiamo il *Dulcitus* con

la *Sapientia*, e in questo modo le figure incarnate da Ermanna si moltiplicano. Immobile davanti al leggio, Ermanna movimentata una miriade di figure sonore, gli sdoppiamenti e i passaggi da un sesso all'altro si fanno vocalmente vertiginosi.⁶ È un'Ermanna che, nei quindici anni e più tra le due *Rosvite*, è passata attraverso *Alcina* e la *Mano*, attraverso il lavoro con il microfono-sonda e con la musica di Ceccarelli. E nel trascrivere-riscrivere le pagine di Rosvita, abbiamo nelle orecchie le tante potenzialità già esplorate e sulle quali fare affidamento per superarle, andando oltre. "Ripeness is all", si dice nel *King Lear*, "la maturità è tutto", battuta che suona minacciosa, come se quel "tutto" volesse dire "fine": quella che affronta di nuovo Rosvita è un'Ermanna che aggira la maturità inventandosi nuovi rischi. La differenza che balza agli occhi, in questa riscrittura, è il ruolo dei potenti: mentre Taide e Pafnuzio, Maria e il vecchio Abramo, approfondiscono i loro ambigui giochi di seduzione, emergono figure nuove, come l'imperatore Diocleziano e il prefetto Sisinnio, che non erano presenti nella *Rosvita* del '91. Ermanna anche questa volta il metro ce l'ha, ma è uno solo, metallico, e lo tiene in mano come uno scettro. Qui è in primo piano la maschilità come archetipo di *genere* e *degenerare* del potere politico: stupido, violento, dittatoriale, macabro, lussurioso, imbambolato e bamboleggiante, tonitruante o mellifluido, biecamente truce o ipocritamente accondiscendente, sempre cinico, sempre uguale nei secoli. Potere sulla *polis*, potere sui *molti*. Non la sento meno eversiva della precedente questa *Rosvita*, nello scardinare le certezze legate ai generi, e forse alla prima edizione aggiunge un tocco beffardo per smascherare gli incantatori e i macellai che reggono il governo del mondo. Nel 2009 recitammo *Rosvita* a Roma, nello spazio dell'India: era appena esploso il caso di Noemi Letizia, la minorenni "pupilla" di Silvio Berlusconi, era appena uscita sui giornali una lettera della moglie di Berlusconi, Veronica Lario, in cui si parlava di "vergini che si offrono al Drago", del "divertimento dell'imperatore", al quale "il paese tutto concede e tutto giustifica". Diversi spettatori ci chiesero se ave-

vamo cambiato in corso d'opera la parte del "nostro" imperatore, se l'interpretazione del drago-Ermanna c'entrasse con la cronaca, se avevamo inserita qualche battuta nuova prendendo spunto dall'attualità. Niente, non avevamo cambiato una virgola dal debutto dell'anno precedente. Era, al contrario, la cronaca che inseguiva il passato: come un antico scenario che si ripete monotono e agghiacciante. Queste nostre *Rosvite* sono state, e sono, lavori politici: seni tagliati e teste mozzate, ma non c'è sangue che scorre: solo la voce fluisce come un fiume, evocando incendi, e la sfida di giovani ribelli che continuano a cantare tra i supplizi più atroci, irriducibili, decise a non piegarsi. È da una vita che parliamo di *politittttico*, come humus della visione teatrale. Viviamo in tempi in cui l'urgenza politica a teatro la si percepisce spesso e solo se si fa *scandalo*, evocando malamente e fuori tempo massimo i Genet e i Pasolini d'antan, quando la nozione di scandalo era profondamente diversa, quando lo scandalo oggi è spesso una buona trovata pubblicitaria, cercata apposta per vendere. Oppure si confonde la partecipazione con i giochi di società, con la società del gioco (e dello spettacolo) che ci vuole tutti educatamente in fila a reclamare l'ormai proverbiale "quarto d'ora" di celebrità. Ma così facendo si resta chiusi nel proprio salotto d'arte, più o meno virtuale, e non si affronta con ardita, esigente *generosità*, il rapporto con il presente. La meno realista delle arti, il teatro, è forse quella che della realtà, e della tensione drammatica, agonica con la realtà, non può fare a meno, perché inscena corpi e ferite là dove il mondo non vede altro che *immagini*. Espone una parola di carne, eucarestia dionisiaca, là dove il mondo non vede che informazione. Esige disciplina, là dove il mercato predica spontaneità. L'essere polititttttici, dicevamo allora e ripetiamo ancora oggi, non è un vino che va ad annate, non ci sono anni in cui valga la bandiera dell'impegno e anni in cui disfarsene, non è un'etichetta di cui fregiarsi se si annusa che è tornata l'annata giusta e fa tendenza: è una fiamma che si abita per la vita, con non monotona, bensì polifonica coerenza. Una delle serate per noi indimenticabili resta

quella a Scampia, chiamati dai gesuiti nella loro chiesa di Santa Maria della Speranza, in mezzo ai palazzi dominati dalla camorra.

Alla partitura vocale di Ermanna ho sovrapposto, in un gioco di intarsi su intarsi, di ricami sonori che si inseguono, la musica elettronica creata appositamente da Davide Sacco, e il gregoriano cantato con grazia e dedizione da Laura Redaelli, Michela Marangoni e Cinzia Dezi (poi sostituita da Sara Gandolino), attrici delle Albe, incappucciate come monache medievali o rapper di oggi. Il tutto sospeso su una pedana-zattera che è possibile portare ovunque, anche fuori dai teatri, con la stessa esigenza del '91 di fuoriuscire dai luoghi deputati, in autostrada, perché no? in mezzo a un parcheggio, davanti a un ipermercato, in una stasi di sbarlucicanti lucine al neon che incorniciano la bianca pedana: quel tremolío luminoso, che vibra per tutta la durata della lettura-concerto, crea strani effetti ottici e inganna lo spettatore, raddoppiando il bianco spettrale della maschera di Ermanna, conducendolo *fisicamente* all'interno della visione.

E infine questo film degli Aqua-Micans Group, trio di videomaker romani. Che hanno accettato la sfida che ho loro proposto: lavorare a una partitura filmica che esaltasse quel *dettaglio* così cercato nella prossimità della sala di Palazzo Cenci nel '91, quel *primo piano* che prendeva a concreti, più o meno remoti *modelli* cinematografici, il *Majakovskij* di Carmelo Bene e la *Giovanna d'Arco* di Dreyer, per poi corroderli dall'interno. Non mi interessava documentare lo spettacolo: le riprese degli spettacoli sono in genere bugiarde, sono un *genere di menzogna*, eliminano l'aria che sta attorno ai corpi e che costituisce l'essenza, eliminano il "luogo" e le mille materie che lo attraversano, eliminano il "tutto" inquadrando una "parte" nella cornice geometrica dello schermo. Passare dal teatro al cinema significa entrare in un altro mondo, come passare dal romanzo al cinema: sono universi incommensurabili, e ogni linguaggio è padrone a casa sua. Occorre

ripartire da capo, sapendo che non si ri-produce ma si crea ex novo con la *materia* che si ha tra le mani. A me interessava dar vita a un documento filmicamente autonomo dell'arte di Ermanna, questo ho chiesto agli Aqua-Micans, questo a mio parere hanno fatto in modo eccellente, sprofondando con la camera, e senza timidezza, nel *lavoro* dell'attrice, dove il volto si fa maschera di burattino metafisico, dove anche lo spostamento di un sopracciglio diventa *segno*. Dove è evidente come, nonostante il millennio che separa Rosvita da Ermanna, il filo che le unisce è davanti ai nostri occhi: nessuna psicologia che razionalizzi il perché e il per come di un'azione o di un gesto, ma la psiche stessa che saltella furibonda da un eccesso all'altro, come in un gioco infantile in cui tutto è possibile. Come in un sogno dove il carnefice e la vittima hanno la stessa faccia, e quella faccia è il geroglifico di un *sacrificio*, allude all'esercizio antico della violenza in cui tutti siamo coinvolti.⁷ E dove quindi anche la maestria, alla fine, non spiega un bel niente, perché il *mestiere* che mette in atto quella potenza recitativa è alla fin fine *mistero*, e tutte le illusioni di catturare il segreto si sfaldano. Abbiamo trasformato il palco del Teatro Rasi in un set, insieme a noi hanno lavorato anche Leila Marzocchi e Alessandro Renda: di Leila ci aveva colpito lo sguardo sul nostro *Rosvita* del 2008, consegnato a dei video di pochi minuti realizzati con il telefonino, in cui Leila dava fuoco a Taide e Pafnuzio, statue di cera, nella sua cucina. Da lí la richiesta a Leila di sviluppare quella prima intuizione, richiesta accolta con l'immediata costruzione di una valanga di pupazzetti e teatrini e tanti piccoli incanti, figurine di carta, cartone, vetro, da trasfigurare in immagini cinematografiche, compito che Renda si è assunto in stretta simbiosi con la *sognatrice* Marzocchi. Quel *Gandersheim* che ne è venuto fuori è un concentrato di orrori e fantasie (orrori fantastici o fantasie orrorifiche?), raccolto in uno scrigno come una manciata di pietre preziose. E poi sei arrivato tu, caro Luca, meglio, noi ci siamo prontamente rivolti a te, perché tutto questo percorso andasse a destinazione, perché avevamo bisogno di un

editore amante delle *sfide*, come da anni ti conosciamo, uno, per citare il tuo amato Roversi, “che non si rassegna”: e tu e Alessandra stavate cambiando proprio in quel periodo la vostra nominazione, da Luca Sossella editore vi andavate trasformando in Mediaevo.

¹ Segnalo il volume *Pensare l'attore*, a cura di Mariani, Laura, Schino, Mirella e Taviani, Ferdinando, Bulzoni Editore, Roma 2013, che raccoglie nove saggi di Claudio Melodoli sugli attori, esempio del suo alto e ancora indispensabile magistero di storico del teatro.

² Benjamin, Walter, *Metafisica della gioventù*, Einaudi, Torino 1982, p. 235.

³ Di come il logos sia “carne”, di come la nostra civiltà sia imbevuta alle origini del senso vivo della corporeità, di quanto il falso progresso tenda a rendere sempre più insensata una cultura radicata dalle sue basi materiali, trovo luminosa conferma in un saggio di Gerardo Guccini, *Prima del Parnaso*, all'interno del bel volume a cura di Bortoletti, Francesca, *L'attore del Parnaso*, Mimesis Edizioni, Milano-Udine 2012. In esso Guccini, scrivendo di una “civiltà della performance” tra Quattro e Cinquecento, ricca di “attori-musici di straordinaria perizia” (e ampiamente tratteggiata nella prima parte del libro dalla stessa Bortoletti), riporta una sorprendente citazione neoplatonica del Landino: “... per nove muse si significano nove cose le quali generavano la voce che sono queste: prima quattro denti ripercossi dalla lingua senza quale nasce piuttosto sibilo che voce: di poi le due labra: la lingua e scavità del palato: e larterie che producono lo spirito dal polmone: et infine poichè Apolline è posto con le muse aggiungono el polmone poi Apolline”. Trovo meravigliosamente spiazzante che le *mitiche* Muse coincidano con la mappa della nostra fisicità: e conseguentemente Guccini crea un ponte con il pensiero di Artaud, quando questi scrive di

“alchimia salivare”. E sempre nello stesso volume, e sempre in questo orizzonte che lega gli antichi al presente, è significativo e importante il saggio di Cristina Valenti su Niccolò Campani detto lo Strascino, e la sua arte di attore-autore come “medicina dell'anima”.

⁴ Nico Garrone, *Come è cattivo quel Celine*, “la Repubblica”, 11 luglio 1991, recensione ampiamente riportata nel volume di Mariani, Laura, *Ermanna Mantanari, fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2012, che dedica a *Rosvita* un'articolata riflessione nel capitolo *Pulzelle nel segno di Artaud*.

⁵ Su questo tema si possono leggere pagine assai utili, per come sanno delineare un *paesaggio* degli artisti del nuovo teatro in merito alle riflessioni e alle scelte sullo spazio teatrale, in de Marinis, Marco, *In cerca dell'attore*, Bulzoni Editore, Roma 2000.

⁶ “Una voce che ingabbia e una che vorrebbe liberare”: Massimo Marino, *Rosvita, l'ambigua tra santità e seduzione*, “Corriere della Sera” (“Corriere di Bologna”), 25 giugno 2008.

⁷ Ci sono libri sul nostro presente (e sulle origini della violenza che fondano questo presente) che non sono oggetto di dibattito sui media come meriterebbero, solo perché quasi sempre i media, occultando le questioni *importanti*, disinformano, anziché fare il proprio dovere. Tra questi i volumi scritti da filosofi quali Fornari, Giuseppe, in particolare *Da Dioniso a Cristo*, Marietti, Genova-Milano 2006, e Soldini, Jean, in particolare *Il riposo dell'amato*, una “metafisica per l'uomo nell'epoca del mercato come fine unico”, Jaca Book, Milano 2005.