

Questo saggio muove da *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, che ho pubblicato nel 2012.¹ Gli ruba parte del titolo – ispirato a una frase della scultrice Louise Bourgeois – e sfrutta il lungo studio che ho fatto dell’attrice. Ma è qualcosa di nuovo: non solo per il fatto ovvio che più osserviamo un attore meglio lo capiamo, o almeno così ci sembra, ma perché viene messa al centro una fonte inedita, non utilizzata per il libro: i quaderni che Ermanna ha compilato durante il processo di lavoro, quattro per *Rosvita* 1991 e due per *Rosvita lettura-concerto* del 2008.² Umili quadernini da scuola elementare, leggeri per non appesantire le cartelle e dalle copertine improbabili, decorate con immagini colorate di ciò che all’epoca piaceva alle bambine o casuali. Ognuno diverso dall’altro e così diversi nell’insieme dalla raffinatezza quasi maniacale che l’attrice riserva agli oggetti che le servono per rapportarsi con il mondo esterno: dalle cartoline alle penne stilografiche.

Sulla pagina si mescolano riflessioni, disegni, bozze di lettere, indicazioni bibliografiche, trascrizioni di battute, la successione delle scene... Tutto ruota intorno allo spettacolo da fare, inglobando anche fatti privati: sogni, un capodanno a Levanto, una vacanza a Zacinto, la morte del nonno (le cerimonie funebri, il dolore della famiglia e della comunità, le reazioni intime). Una scrittura funzionale all’andata in scena, necessaria al processo creativo: mostra l’enorme lavoro di accumulazione e poi di selezione da cui si distilla lo spettacolo, tra costruzione dell’impianto generale e precisarsi dei dettagli, tra documentazione e invenzione, tra ripetizioni, salti, abbandoni. Un processo faticoso, mosso da domande assillanti e dalla ricerca di risposte sceniche concrete, caratterizzato da stasi e passi lenti come da accensioni e rapide maturazioni del pensiero e dell’immaginazione, del corpo e della voce. Sostanzialmente una scrittura per sé, non lavorata per diventare pubblica, che ho citato abbondantemente senza toccare il suo procedere per frammenti e con logica propria.

Ermanna riempie sempre quaderni quando prepara uno spettacolo, ma questi su *Rosvita* delineano in modo oserei dire semplice una modalità di lavoro di lunga durata che l'artista ha poi disseminato di misteri e che qui, invece, si svela come ricerca di una professionalità alta, conquistata da autodidatta insieme al gruppo, segnata da differenze profonde eppure in sintonia con la grande tradizione dell'attore italiano.³ Le questioni sono molto concrete, specifiche, e alimentano al tempo stesso la riflessione su alcuni temi generali senza che le idee soffochino le pratiche: personaggio/figura, testo drammatico/scrittura scenica, forme dello spazio. Ermanna vuole fare uno spettacolo elementare, una parola che non tornerà nel suo vocabolario: "elementare come il [suo] modo di scrivere che è come quello dei bambini o meglio delle bambine delle elementari: così auliche e feroci a un tempo, così poco grammaticali, con quell'uso così materno del linguaggio", che non cerca il soggetto né i punti, le virgole e i due punti. Senza l'intervento della maestra al loro posto "ci sarebbero forse degli spazi più larghi o più stretti, a seconda di come procede il pensiero, delle parole scritte più grandi o più piccole a seconda dell'importanza che prendono" (I.50-51).⁴

Parleremo poi di questa elaborazione di una grammatica e di una sintassi della recitazione, che si definisce nel rapporto di distanza/vicinanza con l'altro da sé scenico e non a partire dal testo, ma occorre nominare sin d'ora gli aspetti di mestiere connessi alla costruzione di tale linguaggio: che per dirsi ha fatto ricorso al sublime e per concretizzarsi ha attinto in modo sostanziale al materiale autobiografico. *Rosvita* trova il suo centro e il suo limite in "polmoni, ginocchi, reni, piedi": con questi si misura l'attore. Non ingannino le parole, che da un lato vanno contestualizzate nella concezione grotowskiana dell'attore santo e, dall'altro, servono alla trasfigurazione del mestiere, che non è accettabile da Ermanna in quanto tale (almeno a livello di discorso, non certo di pratica). Ha bisogno di pensare a una condizione estrema per uscire sulla scena, qualcosa che viene dopo il gran

lavoro che precede: ripetitivo, indefesso, artigianale, visionario. "Provare e riprovare tutti i giorni, da sola, a sala Randi. Mi lascio andare, cado cado cado" (IV.19). Da qui parte la definizione dell'attore, "parola baratro" anche oggi per Ermanna ma a partire da una chiara consapevolezza della singolarità della sua arte.⁵

Essere attore è vivere in un brevissimo tempo contemporaneamente la vita e la morte. Condizioni eccessive. Spasimare. Bruciare. Tenere la vita di un essere invisibile che fra poco morirà. E fargli fare l'amore in una gabbia di tempo e sempre in un letto diverso e farsi guardare e applaudire per come vivi [e] muori. Essere attore è "una mancanza". L'attore è carne riempita di questa "mancanza" che si perde quotidianamente e che fa paura. Attore è giocare con la paura, con la rovina. C'è chi lo fa nella vita e questo non ha bisogno del teatro. Non si insegna e non si impara a essere attore. Si insegnano forse la paura e la rovina? Si può insegnare a pensare attorialmente. Non esiste l'Attore con la A maiuscola, l'attore oggettivo. C'è carne, quella specifica carne, voce, quella specifica voce, gesti, quegli specifici gesti (II.13-14).

E non c'entra la finzione, semmai l'artificio, inteso come lavoro minuzioso della materia messa in scena, che ha pur sempre una sua oggettività e "verità", fino a scioglierla nel teatrale e a renderla irricognoscibile. In tal senso i riferimenti autobiografici si rendono necessari a Ermanna come un ancoraggio alla "vita vera", a se stessa, per accettare la scena e avviare un processo creativo pieno. Qualcosa di pesante da lavorare e rilavorare per farne linguaggio teatrale, materia ineludibile di una sincerità ritenuta indispensabile, realizzata e portata a compimento nell'artificio. Si tratta anzitutto del riferimento all'infanzia, alla famiglia d'origine, a Campiano, su cui in questi quaderni non si insiste. Se ne parla in una pagina interessante sin dal titolo, *L'imbarazzo del curriculum*, dove Campiano appare come il mattone da cui parte la costruzione della propria autoimmagine d'attrice, all'interno di

un teatro come quello di ricerca, in cui “piú o meno tutti, alla fine” sono stati “figli e madri” di loro stessi, senza avere al fianco “o per mancanza o per scelta o per feroce destino quella persona che viene indicata col nome di Maestro”.

Prima che decidessi di fare teatro, e da qui il mio teatro attinge come da un pozzo profondo, ho vissuto per 20 anni a Campiano, tra una pieve paleocristiana e due grandi cameroni del PRI e del PCI e la casa colonica della mia famiglia patriarcale. Quegli edifici, quei campi, quella lingua ferrosa, quei gesti, quelle regole, quella quotidianità, quei riti oscuri, quell’immaginario nebbioso, quei morti curati, quegli accidenti naturali, quei silenzi funesti, quelle paure, quei giochi violenti e quella cattiveria, quella cattiveria, quella cattiveria e quella pietà e quelle facce antiche sono state la mia maestra (III.55-56).

Una nozione di autobiografia da dilatare a partire dalla consapevolezza della stessa Ermanna di quanto sia menzognera la memoria, di quanto sia ingannevole la sua immagine di Campiano. Così il bisogno di portare nello spettacolo pezzi della sua vita, che allo spettacolo non appartengono, si manifesta in altri modi: nel bisogno di usare sulla scena indumenti di Marco Martinelli, suo regista e sposo, se non lui stesso o almeno la sua voce. Oppure nel ricorso a oggetti scenici di spettacoli precedenti che hanno acquisito natura anche extrascenica, essendo entrati nel territorio della memoria: dal neon alla sedia chiodata di *Confine* all’erpice di *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*.⁶

È un periodo chiave nella formazione dell’attrice. Nel 1991 Ermanna ha alle spalle un’esperienza teatrale piú che decennale. Negli anni Ottanta il Teatro delle Albe si è affermato come

una delle realtà piú importanti della sperimentazione, avendo in quel panorama un’identità propria per “l’orgoglioso rigore” come per il privilegiamento del “risultato sul progetto”:⁷ grazie all’impegno autoriale di Marco Martinelli e alle sue modalità registiche aperte, senza rinnegare il testo e sempre in relazione con gli attori, a cominciare da Ermanna appunto – procedendo per “ideazioni” comuni e alchimie complesse – e dalla coppia scenica che lei forma con Luigi Dadina fino alla costituzione delle Albe nere, e anche poi. A Martinelli soprattutto si deve la capacità politica di tessere rapporti fecondi con le istituzioni e con i teatri stranieri, una concezione dell’organizzazione come parte integrante del lavoro artistico, cui si dedica a tempo pieno Marcella Nonni; mentre la sua passione pedagogica di lí a poco si concretizzerà nella *non-scuola*.

In questi processi Ermanna ha un ruolo decisivo ma ciò che conta è la sua presenza di attrice, di qui muovono tutte le sue competenze e la stessa ricerca di altri linguaggi, destinati sia alla visione sia alla lettura. Crea scene e costumi a partire da una spiccata sensibilità visiva come dal suo bisogno di attrice di entrare in un certo spazio, di trovarvi quegli oggetti, di indossare quegli abiti, quelle scarpe. E sempre piú lavora sulla voce come suo strumento espressivo privilegiato: “La parola è fisica, la parola è nel corpo, se non è così non mi serve. Ogni parola ogni frase ogni pezzo è nel corpo. Ogni volta così”, annota (IV.30).⁸

Ha bisogno dell’alveo che il gruppo le offre e, nello stesso tempo, è insofferente, è altro. È diventato del tutto evidente in *Confine* (1986), nella poesia acerba di Raffè, piccola artista di un circo di paese col suo mondo strampalato, cui Ermanna affida disagi che fanno ancora di adolescenza. Mentre la gestazione di *Rosvita* si intreccia con le repliche di *Bonifica*, dove interpreta Daura: qualcosa di Rosvita sembra agitarsi in quella Madre romagnola che diventa “nera e d’oro, nera e rossa, d’acqua e di fuoco”.⁹ Nelle pagine finali dell’ultimo quaderno dedicato a *Rosvita* 1991 Ermanna propone una galleria dei suoi personaggi fino a quel momento:

Raffè e Rosvita non sono personaggi, sono il mio corpo dentro uno spazio pauroso. Un corpo e una voce che si muovono in una gabbia. Devo combattere continuamente con la paura che mi assale ogni volta che costruisco qualcosa di esclusivo su di me. Sia con Raffè che con Rosvita ho iniziato a lavorare con immagini sul corpo, sulla sua maciullazione, sul cadere, una lotta con l'invisibile.

Raffè aveva un angelo con cui combattere, Rosvita ha una misura con la quale non può competere.

Rosvita è il rapporto con la scrittura. Scrive mentre si mangia un braccio, Raffè prega mentre va su e giù da una sedia, sempre più velocemente cercando la sua Madonna e il collasso. *Resistere*.

Questo corpo ha tante voci diverse, una ombra dell'altra. La voce più profonda, quella di Raffè e Rosvita. È *rossa*, è il corpo ferito.

Lu Hsun, poeta tra mangiatori di uomini ha una piccola voce, sottile, cantata, *bianca*. Lu Hsun ha il corpo trasportato.

La Madre di Ruh ha a che fare col ferro, sta su un pozzo di ferro, è *custode* del pozzo, custode di un girone infernale. Ha la voce in gola, ha la gola infiammata, violacea, che lei stessa cura e distende. La sua voce è gutturale come quella di certe contadine arrabbiate, come i grugniti di una scrofa sublime, ma anche morbida come quella di una fidanzata sulle spalle alate del Prologo.

Fatima, l'asino volante, si impasta con i tamburi dell'Africa, con i passi pesanti e le volgarità di Arlecchino, con le lacrime del mondo. Ha una voce acquosa, mobile, avvolgente. Ha la voce dell'anima, quella degli occhi dell'asino che per me sono gialli.

Come parlare di Daura. Daura vive di troppi segreti. Se dovessi definire la sua voce direi che è una voce di calla. Il suo corpo? In scena ho il maglione che Marco usava nella vita, scarpe ortopediche simili a quelle che usa la mia nonna che si chiama Daura e che amo tanto, tanto che tutta la mia Daura è un debito e un dono a quell'animale fantastico che è la mia nonna.

Spinetta? Anche per Spinetta faccio fatica. Spinetta è un omaggio ai miei due amori: Totò e Artaud. Il corpo di Spinetta è quel-

lo di un burattino vestito male. Indosso una giacca che non è della mia misura, è una giacca che Marco portava nella vita. È vero, mi piace mettere le sue cose in scena. Un burattino schizzato inarticolato e profondamente ferito. Di Spinetta non so se parlare al femminile o al maschile, pensando a Spinetta non so se è uomo o donna. È sicuramente un pasticcio, uno di quei pasticci di cui parla Giordano Bruno: a volte ha voce di scimmia, talvolta di angelo, talvolta... (IV.30-36).¹⁰

È il lavoro su *Rosvita* a rendere così acuto e consapevole lo sguardo di Ermanna rispetto alla sua storia e alla sua identità di attrice: qui matura un modo rigoroso di muoversi tra personaggio e figura, non psicologico ma tenendo al centro il lavoro dell'attore; qui sperimenta una scrittura scenica originale, capace di contenere le faticate minuzie del corpo, i virtuosismi della voce, gli incanti della pittura, la bellezza della superficie e ciò che soffoca sotto. "Un filo rosso nel suo essere attrice".

Come lavora teatralmente Ermanna Montanari? Come nasce la sua arte a partire da una sapienza professionale conquistata senza scuole ma con una tenacia e un puntiglio che non sono venuti meno con la maturità e il successo? I quaderni del 1991-92 ci fanno entrare nella stanza delle prove, dove visioni ed emozioni si costruiscono faticando e studiando, provando e riprovando, attraverso azioni tutt'altro che ineffabili.

La prima *Rosvita* si lega a una malattia che svela un'anomalia fisica preesistente, annidata in quell'intestino che tanto ossessiona l'attrice: una "palude non bonificata" da cui in scena continua a "succhiare". La sospensione creata dai giorni trascorsi in un ospedale di Dakar favorisce la riflessione su di sé e sul teatro, indirizzandosi in senso imprevisto: grazie ad Antonio Attisani che le consiglia di leggere Rosvita.

Comincia a farlo: legge le sue opere, trascrive informazioni biografiche, la interroga e si interroga, mentre il tempo della malattia agisce con le sue luci, i suoi suoni, i suoi ritmi. Cosa ha a che fare l'attrice campianese giunta nel mezzo del cammino della sua vita con la canonichessa di Gandersheim vissuta mille anni prima? E con temi come "Verginità Martirio Santità"?

È necessario alla creazione attorica il riferimento a un altro da sé. Qui non un testo ma la figura di Rosvita. Ermanna ne cerca voce parole espressioni gesti movimenti; immagina il luogo e la luce in cui agisce, gli oggetti che usa, i personaggi con cui si relaziona. Niente di psicologico, deve arrivare a vedere e sentire il corpo di Rosvita che compie azioni, "prendere un dramma di Rosvita e vivere Rosvita mentre lo pensa, lo scrive, lo recita".

Rosvita ha i buchi chiusi, l'aria è il suo elemento, è la sua parola, vomita dai buchi le sue parole, si purifica con quelle. Scrive con una lunga penna sul lenzuolo o su cosa? Dice all'incontrario le parole pesanti, quelle che la fanno arrossire, le parole "rosse e nere" e poi le riscrive purificate dal fatto stesso che le ha dette. Passa da momenti feroci di gaiezza a momenti di malinconia. Rosvita dorme con la croce, con la croce sulle viscere. / A Rosvita piace l'*Héautontimorouménos*.¹¹ / Rosvita avrà un cilicio? Sulla croce distesa ci sarà la lancia sul costato? / Rosvita ha il mio parlare di quando sono da sola (in bagno) (in camera da letto) (prima di parlare). "Allora bella bella guarda adesso queste calze, un po' scure, forse, ma no, neanche tanto, beh, mettiamocene, eh, cosa ne dite voi, vanno bene? Proviamo, oppure questo paio di pantaloni, sí, proviamo anche questi ecc. ecc..."

Cara Rosvita non ci somigliamo? Non so vorrei. Forse è meglio dire che t'invidio. / io invidio Rosvita / lei scrive e è sicura / della sua scrittura / delle sue vergini / della sua cella / della sua resurrezione / del suo Dio.

Che nome ha il mio Dio? E la mia cella? Ci sarà un luogo dove fuggire? Non so. E di quali vergini e puttane posso parlare, dove

trovo la distinzione? Rosvita aspettava con ansia il passaggio al 1000. Io non aspetto con ansia questo passaggio, ma solo un fascino del numero 2 con tre zeri dietro. Risorgerò?

Il mondo di Rosvita è tutto simbolico. Non c'è vita né vegetale né animale.

Rosvita è un'affamata di Dio di amore e lo riconosce, non è semplicemente un'affamata, come lo sono io, Io che ho fame e poi mi pento, desideri e poi mi pento, rido e poi mi pento (I.46-49).

Non sono partita da Rosvita. I testi di Rosvita sono arrivati dopo. L'immagine di partenza è il quadro di Witz, *La sinagoga*. Quella donna, quella porta, quel giallo e quel blu. Volerle somigliare e non poterle somigliare. Mi sono immaginata *cadente*. Impossibilitata a stare in piedi. Da qui si è sviluppato tutto. Non ho le certezze di Rosvita ma mi piacciono le sue parole antiche, desuete, significanti e inusuali come esecrabile, dissennatezza, cervellucolo, pochezza, encomiabile (tradotte). Il procedere a balzi della sua scrittura. All'improvviso Drusiana chiede di morire e muore, all'improvviso Taide brucia d'amore per Dio, all'improvviso uno vince una guerra dopo aver perso tutte le battaglie. I miracoli. Il credere perché è assurdo. La follia e la grandezza della fede. Rosvita è violenta, arde, i suoi personaggi ardono, quelli buoni e quelli cattivi, Drusiana come Fortunato.¹² È la vita vita. Non è Terenzio (II.55-56).

I pezzi di Rosvita per lo spettacolo, le cose che voglio mettere, ciò che di Rosvita mi colpisce. Esaltazione della castità (come valore antico, integrità, non contaminazione) / Paura e odio del transitorio / "Preferirei morire" varie volte Rosvita lo usa nelle sue opere. Drusiana "Meglio morire che tradire" / All'improvviso Dio arriva / Piacere della leggerezza, della superficie di Terenzio / Le parole di fuoco (ardore, bruciore) / Stupore mio (che se solo mi faccio male, atterrisco) davanti alle vergini maciullate per la loro fede. / Il cervellucolo delle donne (II.8-9).

Così, nella creazione di Rosvita come “malata di religione”, matura un passaggio che Ermanna ritiene artisticamente decisivo: dal personaggio alla figura, come esito necessario di un percorso che non parte dal testo drammatico e che approda a una scrittura scenica autonoma a partire dalla tensione fra l’attrice e la sua visione scenica. Gesti precisi, da “mettere in *Rosvita*” come questo precisamente descritto: “allungare la gamba sinistra facendo vedere la suola delle scarpe e sorridendo indicare con l’indice della mano di baciare la suola” (I.36);¹³ e una soglia come inizio dello spettacolo. “Polmoni, ginocchi, reni, piedi”, voce, insomma un corpo che si mette in gioco per far posto a Rosvita e ai dotti, a Taide e Pafnuzio, a Dulcizio e alle vergini martiri, a partire dalle domande della stessa performer e dal magnetismo della sua presenza. L’incarnazione crea il testo, la visione crea il testo ma il lavoro per arrivare allo spettacolo in fondo non è qualitativamente diverso da quello che compie un attore interprete rigoroso: a partire dal testo, dalle sue parole e sonorità per far nascere da lì il personaggio, a prescindere dalla psicologia. “Ho pensato allo spettacolo costruito sul personaggio che ho chiamato ‘la malata della religione’ che si confronta con Rosvita, che dialoga con lei, che cura i suoi personaggi” (I.58).

Non c’è un personaggio realistico o surreale. Non esiste personaggio in questo senso. La malata della religione è l’attrice stessa e il suo mondo interiore. La sua malattia della religione. Ermanna utilizza in scena il mondo dei personaggi e delle creature poetiche di Rosvita (utilizzando Rosvita stessa). La sostanza è che si utilizza il mondo di Rosvita. C’è identificazione e al tempo stesso distanza. L’identificazione e la distanza non vanno detti, ma nelle pieghe vanno mostrate le distanze e le identificazioni (II.5-6).

Da un lato l’attrice parla di sé in terza persona e, dall’altro, le sembra di usare il mondo immaginario di Rosvita per mostrare la sua malattia. “Malata di religione desiderante di religione. La

malata della religione non è un personaggio, è una sensibilità”, scrive. Intorno a lei “non c’è un ambiente. C’è una scena poi un’altra poi un’altra. Le scene sono date dagli oggetti che si scelgono e dalle luci che sottolineano un ambiente”. Qui si muovono oltre alla drammaturga altre figure: il flautista che evoca la figura di Terenzio e i personaggi dei drammi, da lei stessa agiti con la sola voce e pochissimi gesti essenziali. “Mi sto mangiando il corpo, tutto è un’onda, Drusiana non so dove metterla eppure è quella che preferisco. Devo essere Dulcizio o le bambinelle? Io sono Dulcizio, le bambinelle sono troppo belle” (IV.19-20).

Torneremo sul tema del travestimento per i suoi esiti artistici, mentre ora, trattando di modalità di lavoro, vorrei proporre una frase tratta dal primo quaderno su cui ho interrogato la stessa Ermanna:¹⁴ “Come il pittore prepara il fondo di colore per la sua tela, così l’attore prepara il fondo del suo agire per il proprio linguaggio teatrale, questo fondo non si vede ma c’è ed è fondamentale”. “Per me è l’immagine molto chiara della preparazione delle icone. Il gesso, l’oro, gli strati... tutto ciò che poi verrà percepito come luce ma non deve essere esposto”, è la sua risposta immediata. Il pittore predispose il fondo e gli strumenti, diversi a seconda che si tratti di un affresco o di un acquerello o di un quadro, prima di mettersi a dipingere, a creare. Così l’attore: da dove viene la figura che mostra? Quale è la sua materia prima, su cosa poggia? Come si dota di strumenti drammaturgici e attorici? Egli pure deve costruire il suo “fondo” preparandosi quotidianamente al canto e alla lettura, allenando il corpo, imparando a ridere e urlare per la scena: procurandosi cioè tutti quegli strati che gli permettono di “farsi fontana del sentimento”.

Ermanna ne ha sentito il bisogno sin dall’inizio e lo ha fatto nella pratica scenica, inventando e seguendo i laboratori di alcuni maestri, come Jerzy Grotowski, Kaya Anderson, Ludwik Flaszen. Per anni ha praticato yoga, ha studiato danza classica, ha costruito i suoi movimenti danzati su musica molto ritmica, ha esercitato e curato la voce, ha nutrito il suo immaginario leggendo, studiando

opere pittoriche, osservando la realtà. Ma anche in questo allenamento quotidiano Ermanna punta a costruire qualcosa, che chiama “miniatura drammaturgica” e che si lega agli spettacoli in preparazione, anche se questi chiedono poi una forma estetica che si scontra e si incontra con il “fondo” che viene prima. A partire da qualcosa che la emoziona realizza miniature che hanno la loro autonomia: può trattarsi di un canto come di una persona amata. “Se io ho rapporto con Viki, la mia nipotina, metto questo sotto forma di testo, musica, poesia, canto, ballo. Alla turbolenza emotiva cerco di dare forma per costruire il mio fondo. Che forma do a ciò che mi emoziona? Tutto può creare fondo. La bambina di Enrico Isola ballava su se stessa, anche io l’ho fatto e ho lavorato affinché diventasse il ballo iniziale di Isis nella *Mano*. Devo andare a vedere Carpaccio: me lo impone qualcosa di me che è libero e che io seguo. Quando torno ho l’impellenza del fare. Vedo i *Testori* di Sandro Lombardi e mi viene l’impellenza del fare, e rispondere artisticamente a Sandro”.

“Preparare il fondo” e “miniatura drammaturgica”. Per dire del suo lavoro Ermanna ricorre al linguaggio della pittura, che ha prediletto sin dagli anni del liceo: forse per il peso che vi hanno i materiali e le tecniche e per il fatto che il risultato li fa completamente dimenticare. E nomina così sia l’allenamento del corpo come strumento espressivo sia l’attività di nutrimento della mente e di tutti i sensi. È un’attrice colta, un’intellettuale alla maniera dell’attore.

Per la prima *Rosvita* si sofferma sui quadri di Witz e Carpaccio, sulle sculture di Anish Kapoor e Arturo Martini. Legge Rosvita e Terenzio, Ildegarda di Bingen e santa Teresa, sant’Agostino e Mastro Eckart, Maria Gimbutas e Vito Fumagalli, il volume sul medioevo della *Storia delle donne* Laterza, Caterina Jacobelli, Luce Irigaray, Adriana Cavarero, Lea Melandri, Mary Daly, Clarice Lispector... E rilegge Artaud.

È importante tener presente *Per Rosvita*, il testo che precede la prima *Rosvita*, pubblicato nel 1992 e qui ripubblicato nel libro del dvd: una dichiarazione di poetica, un mondo teatrale soggettivamente connotato che si viene definendo a partire dalla figura della canonicità, dalla sua sfida ai dotti e dai suoi drammi, amati da Artaud per la loro ingenua crudeltà. Ermanna scrive delle figure predilette del nonno paterno e delle due nonne, della sua infanzia a Campiano (con il suo rude dialetto divenuto pressoché lingua morta), dei disagi sedimentati all’interno della famiglia patriarcale, che hanno modellato il corpo palesandosi drammaticamente con l’approdo a Ravenna: una sorta di prologo allo spettacolo e di suo retroterra. Mentre poi lo spettacolo si apre tutto alla magnificenza e alla bravura di una figurina carismatica e plurale, illuminata dai colori del quadro di Witz *La sinagoga* e dalle ombre dell’Orsola di Carpaccio: dotata di straordinaria eloquenza attoriale, tanto da dar corpo a uno stato psichico segnato dalla malattia e dalla santità – la malata della religione, Rosvita ed Ermanna – e insieme ai personaggi paradossali creati dalla stessa Rosvita. Le fotografie, in particolare quelle di Marco Caselli Nirmal, restituiscono una bellezza cromatica che non è solo della scenografia e dei costumi ma promana dalla forza fragile di questa Rosvita da giovane, anche quando è in bianco e nero.

Dello spettacolo ho scritto nel libro che ho dedicato a Ermanna Montanari, sicché propongo ora solo alcuni aspetti che sono rimasti come poli vivi, aperti. Innanzitutto il tema del travestimento che si lega a un’altra parola ricorrente nel suo linguaggio: “scontornamento”. Sempre Ermanna sente il bisogno di erodere i contorni del personaggio, andando oltre i suoi connotati di genere sicché il suo repertorio è costellato di figure maschili e di figure femminili dai tratti forti. Ci arriva a partire da una ricerca più ampia di “scontornamento” dell’umano, attraverso rimandi al mondo animale vegetale minerale. Un immaginario polimorfo che si forma in esperienze infantili rinsaldate dal rapporto con

l'Africa, che lei continua a nutrire culturalmente ed emotivamente; e che, soprattutto, traduce in ricerche attoriche a tutto campo e minuziose al tempo stesso, non mimetiche ma condotte nel territorio dove il corpo sembra opporre minore resistenza agli sconfinamenti, la voce.

Una ricerca serissima che si lega alle origini stesse del teatro: il piacere del gioco, di essere un altro, assumerne gli indumenti, la voce, i gesti, i sentimenti e i tic. Con poco, come fanno i bambini: se fossi un animale chi vorresti essere, e se fossi pietra... Sicché l'attrice qui è anche una sorta di burattinaio del gioco: "Taide era capelli, Pafnuzio era barba e sesso. Facevo tutto con due mani, una danza di minuscoli gesti, non c'era nient'altro. [...] Con una mano tenevo un fallo lungo tra le gambe (un metro di legno che abitava la scena come impossibile misura) e con l'altra mano mi sfioravo il seno". E ancora, a proposito della seconda *Rosvita*: "mi sono messa una mano sul mento ed è venuta fuori la voce un po' nasale di Pafnuzio. Poi, tolta la mano, la voce andava". Ecco la voce sottilissima di Taide, al limite dell'udibile, che a un certo punto si sdoppia con una voce di contralto e cambia man mano che cede alle parole suadenti di Pafnuzio. Infine, dopo "lo 'svenimento', le voci 'cristalline' dei discepoli di Pafnuzio".¹⁵

Lo spazio che accoglie Rosvita è anzitutto una stanza sonora: da subito. "Rosvita non ha un luogo e quindi non ha una scenografia. Può bastare un muro di una chiesa, di una stanza, di una prigione. E lungo questo muro, allineando misure e percorsi, Rosvita. L'idea di un camerino ambulante. La prima volta senza centro, senza un grande elemento centrale, senza un personaggio", appunta Ermanna nel '91 (IV.28-29). Un'istanza analoga a quella che porterà a collocare il successivo *concerto* in spazi non teatrali ma fortemente connotati, come chiese appunto e cimiteri o palchi da raduno rock.

Tanto forte è per l'attrice il riferimento alla suora drammaturga che, a dispetto di quanto leggiamo nel citato *Per Rosvita*, in questo percorso decisamente teatrale, Gandersheim appare più pre-

sente di Campiano. Le parole sono distillate, scelte una per una, ma non ce ne vogliono tante perché prevale la visione: grazie ai gialli e agli azzurri vividi da miniatura sacra come al richiamo continuo all'invisibile, grazie a oggetti come il cerchio al neon che circonda Taide, la sua svestizione dei panni della cortigiana, seducente nella pudicizia. Una Rosvita acerba e vibrante, che continuamente cade e risorge lasciando maturare il succo soave e denso da cui uscirà la Rosvita matura di uno spettacolo non più tutto e solo suo. Dismesso l'abito alla Witz, assumerà esclusivamente l'altro costume presente allora, legato alla sua quotidianità: pantaloncini maglietta stivaletti caprini alla giapponese, in nero.

Perché riprendere Rosvita dopo tanti anni? Perché ripensare a quel tipo di incongruenza tra misura terrena e misura divina, o non è questo il punto? È solo una forma che riguarda la scrittura della drammaturga o è la figura della drammaturga stessa, a cui mi ero sovrapposta e accompagnata anni fa? Allora c'era anche un pensiero irrisolto tuttora su una possibile questione femminile nella scrittura, nel teatro, indagare una sorta di ancillarità che riguarda la visione esterna delle donne e quella interna prodotta dal disprezzo di sé. Rosvita si pone in modo diverso, anzi rovescia questa modalità e ne dà con forza una sua visione crudele. Mette però al centro del suo pensiero, anzi presuppone una visione cristiana e metafisica della sua opera. Oggi come allora c'è una vicinanza, non tanto del credo religioso bensì della metafisica, della libertà che questo punto verticale dà alla propria creazione. Quello che è mutato, è sicuramente l'età biologica che in quel teatro del '91, tra le figure di Rosvita ed Ermanna e le tante vergini, prostitute, frati, poteva essere accettato come corpo, oggi, il corpo deve essere scorticato dalla ruggine, meglio è portatore di ruggine, incrostato in altre figure, ad altre figure sovrapposto e anche a un altro tempo. Quindi se c'è una lucidità

in Rosvita, oggi la percepisco soprattutto nella lettura, non nell'azione, nella voce, non nella visione teatrale. È una miniatura esplosa nell'immediato per resistere allo smarrimento provocato da un corpo arrugginito in quel frattempo che è la tenebra stessa in cui è stato catapultato. *Rosvita* allora aveva a che fare con logiche intestinali non chiarite, scaturiva da una palude che indicava una porta azzurra come salvezza. Oggi, la questione intestinale ha come indicazione una voce, la limpidezza di quella e quelle voci (V.85-88).

A pochi mesi di distanza di nuovo Ermanna si interroga sulle motivazioni che l'hanno portata a riprendere Rosvita: agli argomenti che ha sopra esplicitato – un interesse ancora vivo per la figura della canonicità e una curiosità di rincontrarla con il corpo mutato dall'età – ne aggiunge altri legati alla fase teatrale in cui si trova. Luca Doninelli le ha suggerito questo ritorno, subito accolto come se il terreno fosse del tutto pronto. Dal romanzo *La mano* di Doninelli le Albe hanno tratto uno spettacolo che reca come sottotitolo *De profundis rock* con la musica e la regia sonora di Luigi Ceccarelli; con Ceccarelli le Albe hanno collaborato per *L'isola di Alcina* e *Sogno di una notte di mezza estate* e di lì a poco, nel 2009, un'operazione analoga a quella di cui stiamo parlando avrebbe portato alla reinvenzione dell'*Isola di Alcina* in *Overture Alcina*. Veri e propri combattimenti dell'attrice/vocalist con la musica di Ceccarelli, con la regia di Marco Martinelli.¹⁶ Sempre più, dunque, Ermanna va concentrando la sua ricerca attorica sulla voce in una tensione a trasformare le performance più sue in melologhi. Un'operazione che le diventa ancor più congeniale quando si parte da spettacoli già fatti come *Rosvita* e *L'isola di Alcina* appunto: dove la materia spettacolare esiste già e lei può operare per riduzione degli elementi di rappresentazione e per scavi di quella materia ormai entrata nella memoria del suo corpo. Perché alla predilezione che condivide con il teatro di ricerca per l'astrazione e per la riduzione degli effetti teatrali sempre

si accompagna in lei la necessità di tenere in vita e rilanciare la sua lingua, il suo espressivismo. Il 31 marzo 2008 scrive: “Non voglio che niente sia invisibile, che tutto passi dal corpo, che sia tangibile, nella gioia e nella sofferenza” (V.70).

Secondo elemento. Da un anno Ermanna Montanari conduce un laboratorio con ragazze, che hanno recitato in *LEBEN: le Absidali*, perché in quello spettacolo stavano nell'abside del teatro Rasi (che è una ex chiesa). Una realtà a sé rispetto alla *non-scuola*, che tanto ha segnato l'identità artistica del gruppo ma in cui lei non si è impegnata in modo diretto. Grazie a questa nuova esperienza, invece, *Rosvita* si trasforma nel ritorno “a un luogo caro, e non da sola”, sicché la costruzione dello spettacolo si intreccia alle vicende del laboratorio di poesia che sta realizzando e deve fare i conti con l'irruzione di alcune figurette che come “angeli della mente” entrano nel mondo di Rosvita.

“Sto lavorando come guida con alcune adolescenti su miniature vocali – scrive –, come piccoli ex voto preparati da sé in spazi angusti del teatro Rasi. È un lavoro iniziato per necessità delle ragazze”. Si scambiano scritti e confidenze, leggono poesie “facendo attenzione al ritmo e al senso delle parole”, cominciano a ballare, a “sostare di notte”, e via via inizia “un lavoro molto sottile, quasi ‘impresentabile’ su se stesse”, in cui il dialogo passa solo “attraverso il lavoro, la *costruzione formale*”, abbandonando ogni confidenza. Tutto allora diventa più serio, si crea un piccolo concerto vocale e dunque un coro. Finché Ermanna coinvolge nello spettacolo Cinzia Dezi (che sarà poi sostituita da Sara Gandolino), Michela Marangoni e Laura Redaelli. In alcune pagine intitolate *Accogliere il disprezzo* scrive:

In modo non evidente, quello che sto facendo con le miniature delle absidali è abbassamento dell'ego-estetico dell'attore-non attore che sono questo gruppo di persone. Alcune sono attrici Albe e lavorano per la scena quando sono in produzione, nessuna di loro ha una propria vita attiva di scena; sí, hanno la non-

scuola, la ginnastica, gli spettacoli, le letture, ma non si provano mai su se stesse, con se stesse. Non si fanno mai una colonscopia del loro fare artistico attoriale. Questo abbiamo fatto. Ci sono state perplessità, pianti, defezioni, ritorni. Le piú devote sono le adolescenti, come soldatini angioleschi buttavano materia (VI.9-10).

E “se io scavassi e con me le ragazze”, si domanda Ermanna il 28 marzo 2008. Il laboratorio infatti è un luogo “dove ogni attore può interrogarsi su quello che fa”. Lo spettacolo deve lavorare teatralmente sulle tensioni: “far esplodere gli opposti per vivificarne il senso e non omologare/sedare/ridurre/pacificare” (V.68-69).

Pensa ai loro abbigliamenti e le associa a vari oggetti – croci, cuori, reti, siparietti di carta da lacerare ecc. – soprattutto le lega a due elementi portanti dello spettacolo: a livello visivo e compositivo la miniatura e, a livello musicale, il gregoriano. Il coro delle absidali viene “smembrato in miniature”, Ermanna lo ripete piú volte. Le sembra che questo sia in sintonia con la scrittura di Rosvita, con il carattere astratto dei suoi drammi. “Sono strutture prive di realismo un po’ come le miniature”, “presuppongono un ordine metafisico” estraneo alle commedie di Terenzio. “Le figurette nei loro conflitti portano in sé le idee, come stimate, le idee piú opposte. Sono le figure autoritarie a essere soggette a un trattamento comico. È un po’ teatro di burattini. I drammi erano scritti per essere letti e recitati, non tanto rappresentati, quasi cantati come nei terzetti d’opera lirica” (V.76-77).

Ermanna ha un’adorazione per le miniature medievali nei messali e ne possiede molte, in esse il rapporto fra lo splendore dei colori e il culto del particolare può rasentare la perfezione. Qualcosa di cui ha capito l’importanza teatrale nel laboratorio con Grotowski, che ha ritrovato in Jarry e, soprattutto, in Max Ernst: in una veste violentemente moderna, in bianco e nero. Nei quaderni segnala alcune pagine in particolare dell’edizione Adelphi 2007 di *Una settimana di bontà. Tre romanzi per immagini*, collage con didascalie in cui immagini tratte dalla stampa popolare si compongo-

no e scompongono in una percezione allucinata della realtà, carica di segreti e di enigmi. Pezzi di corpi femminili, il globo terrestre come alveare o come sfera perforata che rotola dietro una barca a vela (pp. 92 e 96), particolari curiosi di paesaggi (come la porta storta a p. 150), nudità femminili e scene di sottomissione, teste di animali, scimmie volanti, teschi, luoghi immaginari come il colombòdromo (p. 223), la vela con le lunghe chiome (p. 226), scalpellini e boia, donne nude di fronte a Gesù crocefisso, corpi come tele di ragno, enormi conchiglie sopra il sesso femminile, uomini con testa d’uccello (p. 394) e via dicendo. Dalla bella postfazione di Giuseppe Montesano Ermanna copia una citazione di Max Ernst da Tristan Corbière: “Io parlo sotto di me”: sembra riassumere le polarità della sua *Rosvita*, tra un sotto che ribolle di violenza erotismo mostruosità e la tensione verso l’inconnu, verso l’alto. “Le sirene cantano quando la ragione si addormenta”.¹⁷

Elementi di *Una settimana di bontà* vengono proposti nelle fotografie dello spettacolo fatte da Claire Pasquier, che interviene come aiuto di Enrico Isola e della stessa Ermanna per lo spazio-luce. Gli inserimenti di immagini di Max Ernst permettono di rendere “il rapporto ambiguo che l’attrice crea con ciascuno dei suoi personaggi”, con una energia che si concentra sulle mani e sui piedi.¹⁸

Inoltre, in questo periodo Ermanna realizza una serie di miniature per il libro *Suburbia* del Teatro delle Albe: piú di settanta pagine occupate da miniature fatte con ritagli di fotografie e altro materiale cartaceo.¹⁹ I collage, trasferiti al computer da Barbara Fusconi, hanno dimensioni e forme varie, sono sia a colori sia in bianco e nero, e sono contornati da cornicette disegnate, diverse per i vari Ubu (dai *Polacchi* ravennati agli *Ubu* di Chicago, Dakar-Diol Kadd e Napoli-Scampia). Registrano la capacità straordinaria di Ermanna di conservare lo sguardo d’insieme nel proporre dettagli, praticare piú linguaggi e dar luogo a una forma rara di auto-documentazione dello spettacolo e del suo percorso (vengono riproposti anche esilaranti biglietti dei palotini). Con la loro bellezza autonoma testimoniano l’elemento di preziosità contenuto

nel lavoro dalle molte tonalità delle Albe. Un'eco di questo mondo mi sembra risuoni nelle parole che Ermanna scrive per spiegare i motivi della sua assenza durante il lavoro su Ubu a Scampia: di nuovo un ricovero ospedaliero a causa del suo intestino di "smisurata lunghezza" che "ribolle": "Care corsare, vi declino tutti al femminile così in senso utopico e gioioso perché so che in questi intensi mesi di lavoro da voi trascorsi, sicuramente avete attraversato non solo diversi sessi ma anche la linfa delle piante e la carne degli animali e la durezza delle pietre" (V.107-108).

Nella *Rosvita* del 2008 cambia anche il tessuto musicale, volto soprattutto a creare "musica celeste" in dialettica con la concretezza della presenza fisica della performer. A sostituire la figura discreta del flautista Vanni Montanari intervengono le musiche originali del sound designer Davide Sacco e il gregoriano, con la consulenza di Elena Sartori, mentre Marco Martinelli si propone come "regista di registi" che crea l'intarsio fra voce, musica e canto, da cui la parola concerto nel titolo. La musica di Sacco, che passa da interruzioni violente a sequenze musicali e cantate, ora è impalpabile ora disturbante. Il gregoriano con le litanie e le sue tante voci evoca il monastero, qualcosa che richiama la "mollitia" associandola alla parola "mulier". Lo spazio risuona di vento complicato "con *il crepitio del fuoco*. C'è relazione tra l'aria che può diventare vento sterminatore e il fuoco che si alimenta con l'aria e somiglia a esso e può diventare tremendamente ustorio" (V.98). Come una "rabbdomante" Ermanna parte da "indizi" di cui via via allarga il raggio d'azione e che cerca di seguire "al meglio": "devo ascoltare ora ciò che accade in queste spirali di materia, i messaggi *della musica* e della musica delle parole che ha già le proprie regole" (VI.5-6).

Nuove letture l'hanno nutrita, in particolare *Artemisia* di Anna Banti per il rapporto tra la Banti e Artemisia appunto e per alcune frasi in particolare: "L'ansia le batteva come una vena", "impazzivo di castità", "a volte miserella, quasi schiacciata dall'opera, a volte maestosa, arditissima", "orribilmente affascinata" (V.69-70).

Quando decisi di dire sí a Rosvita stavo leggendo *Artemisia* di Anna Banti dove i passaggi tra la narratrice e Artemisia sono repentini. Nei drammi di Rosvita tutto succede all'improvviso, in maniera improvvisa si cede alla tentazione e improvvisa è poi la conversione. Sono strutture prive di realismo, come le miniature, [...] spudorate per eccesso. [...] La cura vocale doveva essere raffinata alquanto, alcuni passaggi ricordano terzetti d'opera lirica (VI.3-4).

Sicché è un'altra Rosvita che alla fine va in scena nel 2008. Si moltiplicano le parole, a partire dalle stesse scelte: la lettera ai dotti, Dulcizio e le verginelle, Taide e Pafnuzio. In primo piano c'è lei che occupa il palcoscenico come una rock star; non c'è più bisogno di apparati scenografici se non quello fornito dal luogo stesso in cui si svolge la performance (spesso particolarmente suggestivo) e dagli oggetti necessari a un concerto. In primis il microfono. Tutto avviene con la voce di cui il corpo si fa strumento, manifestazione esterna. La voce squillante della canonicessa invade lo spazio, il gregoriano delle tre figurine incappucciate d'altro canto crea pure spazio. Un controcanto necessario al canto di Rosvita, non la guerra che combatteva Alcina con il corno di Ceccarelli. In questo monastero delle arti la violenza è tutta in lei, Rosvita, e opera perché il silenzio non cada a seppellire tutto, perché il buio si illumini di parola e canto. Nel 1991 Ermanna era partita dalla definizione che Rosvita aveva dato di sé – la squillante voce di Gandersheim – e ne fa ora il centro dello spettacolo, letteralmente. Da lì muovono i personaggi dei suoi drammi. Il corpo dell'attrice, come un libro, li contiene tutti. "Il leggio di Rosvita è un leggio che però prende fuoco, c'è al posto dei fogli un fuoco o una luce" (V.83-846).

E il tema dell'invecchiamento che abbiamo citato all'inizio di questo paragrafo? Ermanna lo affronta anzitutto nell'immaginario: "Vorrei far apparire questa Rosvita da qualcosa che ha a che fare con la *ruggine*, qualcosa che stava là e ora è mutata. Le visce-

re sono esposte e vengono tolte e tolte. Sono viscere di lattice che meccanicamente vengono tolte”, rimandando a Carmelo Bene (V.81-82). Fino a questa immagine sintomatica: “C’è il quadro di Rosvita dietro, ma appena si è a posto, il quadro cade dal suo supporto che è di ruggine. La *ruggine* del passato!” (VI.16).

Una nota finale a proposito del “pensiero irrisolto tuttora su una possibile questione femminile nella scrittura, nel teatro”. “Scena, Spazio, Vuoto. *Rosvita* è un percorso verso il mio centro. Al centro di *Rosvita* non c’è niente. Ci sono dei nomi di donne che non conosco e che scrivo a croce” (IV.28), così Ermanna nel 1992. Le interessano sia le figure dimenticate sia le voci eccezionali come quelle di *Rosvita*: per il legame con le donne campionesi della sua infanzia cui “muore la parola in gola”, come lei stessa ha sperimentato su di sé, e per volontà prepotente di avere una voce nel mondo che più le interessa, quello dell’arte maggiormente compromessa con la vita, il teatro.

Lei che ha dato vita al Linguaggio della Dea per fare incontrare le artiste di teatro a partire dai loro spettacoli e dalle loro ricerche, prende le distanze dalle letture ideologiche dei suoi spettacoli. Risponde ad alcune osservazioni critiche femministe su *Rosvita*, affermando il suo piacere di piacere, di “esporre il proprio corpo come oggetto d’amore”;²⁰ in *Per Rosvita* scrive della sua ammirazione per gli uomini. Ma è un dato di fatto che l’immaginario delle due *Rosvita* appartiene a una donna. È evidente dal modo stesso in cui Ermanna declina il noto passo di Artaud sul “femminile terribile” (“Il grido della rivolta calpestata, dell’angoscia armata in guerra e della rivendicazione”, “come il gemito di un abisso che venga aperto” da cui s’innalzano “voci, oscure come il fondo dell’abisso”), che apre all’interrogazione sul “Neutro, Femminile, Maschile”.²¹

È relativamente interessata a lavorare su un’entità maiuscola. Da attrice, comincia a immaginare una scena abitata da oggetti,

una donna che deve fare i conti col proprio corpo, compie azioni, prova emozioni e sentimenti, pensa e si interroga su molte questioni, si relaziona agli uomini (con più cattiveria nel 2008), non ha compiacimenti vittimistici. Lo specchio in cui Ermanna vorrebbe far specchiare *Rosvita* è diabolico, ustorio, convesso e rimpicciolente mentre il riferimento alle musulmane lapidate suscita immagini di sassi in scena. Le piacciono le donne autorevoli, che “tengono fermi i loro mariti o amanti quando essi sgridano o fanno qualcosa di violento”, senza violenza, “con le mani sulla spalla, con lo sguardo, a volte con le parole” (I.28). “*Rosvita*, l’altezza dei suoi pensieri, la forza di affermarli e comunicarli dopo secoli. Questo mi fa aderire alle sue parole, mi fa vederla, risorta in una cella ambulante, artificiale, spezzata e bruciata nel mio corpo, nella mia voce”, scrive (IV.21). E fornisce una sua immagine dell’abisso:

È di una enorme coperta che ora ho bisogno per *Rosvita*. Una coperta grande come il palcoscenico. Sono sotto il palco. Sotto terra. Una grande immensa bara da cui non riesco a staccare i piedi, la schiena, la persona. Non riesco a stare dritta. Invece ambisco al verticale. Questa volta non solo per un’altezza fisica ma per un trascendente, all’alto che trasformi il mio cervellucolo. Voglio le ali. Una divinità danzante che mi mostri il Cielo. La terra già la conosco. Si dice che la terra è ctonia. Non è vero per me. A me è il cielo che manca e questo voglio. Staccarmi da terra. Quindi il giaciglio di *Rosvita* è una conca fatta col materiale del pavimento della scena. Lei sta sotto. Lì è lunga, più lunga. Non è un letto matrimoniale come quello di Orsola. È un letto totale. È il letto delle nascoste (I.61-62).

Della *Rosvita* di Ermanna hanno scritto con sguardo femminista Lea Melandri e Teresa Picarazzi in saggi densi e interessanti;²² ne do conto nel Commiato che chiude il mio libro su Ermanna Montanari. Ora preferisco non entrare nel merito, per evidenzia-

re che nulla c'è da aggiungere a quanto scritto qui. Il lavoro di Ermanna – fisico, emotivo, mentale – è tutto ciò che conta, è questo lo scrigno da dissotterrare, osservare e interrogare. Può arricchire il pensiero femminista nell'era delle neuroscienze. Ciò che manca nel bel libro di Adriana Cavarero sull'espressione vocale è invece proprio la voce delle donne di spettacolo.²³ Cantanti certo ma anche attrici di prosa e loro soprattutto: perché sono state le sole, almeno fino a pochi decenni fa, a lavorare sulla presenza in scena. Corpo volto voce.

¹ Editore Titivillus, Corazzano (PI).

² Mi riferirò all'attrice con il solo nome di battesimo: come è possibile per attori fortemente connotati dal punto di vista artistico e del nome stesso.

³ I quaderni relativi a *Cenci*, ad esempio, registrano un rapporto ombelicale con la materia dello spettacolo, con tratti di costipazione e senza il vento di libertà interna che sembra spirare nei quaderni su *Rosvita*. Cfr. Mariani, *Ermanna Montanari* cit., pp. 257-273.

⁴ Cito dai quaderni che non sono schedati e non sempre recano indicazioni cronologiche. Li ho numerati e ho numerato le pagine (a matita). Tra parentesi segnalo in caratteri romani il quaderno e poi in numeri arabi le pagine. Le citazioni fra virgolette, quando non diversamente indicato, provengono dai quaderni.

⁵ Cfr. il libretto di presentazione del festival di Santarcangelo 2011, diretto da Ermanna Montanari.

⁶ Qui come per tutti gli spettacoli che verranno citati cfr. il mio *Ermanna Montanari* cit., oppure www.teatrodelalbe.com.

⁷ Le espressioni sono di Claudio Meldolesi nella bella introduzione a *Teatro impuro* di Martinelli, Marco: *Un uomo-teatro iperrealista e un collettivo di irriducibili individualità* (Danilo Montanari Editore, Ravenna 1997, pp. 7-12).

⁸ Data: gennaio 1993.

⁹ Così è certamente nelle repliche a San Benedetto del Tronto dove sembra all'attrice di "volare" e di essere "invasa da una grande serenità", tanto grande è il "desiderio di entrare in scena dopo la malattia" di cui stiamo per parlare (I.14).

¹⁰ Si fa riferimento in successione a Raffè di *Confine*, a Lu Hsun de *I brandelli della Cina che abbiamo in testa*, alla Madre di *Ruh. Romagna più Africa uguale*, a Fatima di *Siamo asini o pedanti?*, a Daura di *Bonifica*, a Spinetta de *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino*.

¹¹ *L'Héautontimorouménos* di Charles Baudelaire.

¹² In *Resurrezione di Drusiana e Callimaco* di Rosvita.

¹³ Si legga questo frammento di sogno: "Mentre sto per salire sul pullman, perdo la sensazione delle gambe, piano piano sprofondo in basso, quasi in un buco" (II.20).

¹⁴ La frase è a p. 31. L'intervista a Ermanna Montanari è stata fatta al teatro Rasi di Ravenna il 22 luglio 2013.

¹⁵ Cfr. il mio *Ermanna Montanari* cit., pp. 242 e 214.

¹⁶ Si ricordi anche che in quel periodo va delineandosi il progetto Molière.

¹⁷ Giuseppe Montesano, autore della postfazione *Le sirene cantano quando la ragione si addormenta* (pp. 487-497), è anche curatore del volume che raccoglie *La donna 100 teste, Sogno di una ragazzina che volle entrare al Carmelo, Una settimana di bontà o I sette elementi capitali*, composti tra il 1929 e il 1934.

¹⁸ Cfr. il mio *Ermanna Montanari* cit., pp. 119-120.

¹⁹ Il volume è uscito nell'aprile 2008, per Ubulibri.

²⁰ L'intervista è stata fatta da Oliviero Ponte di Pino ed è stata pubblicata su "Art'O", 1999, n. 1,

col titolo *La mia voce non è un soldatino*.

²¹ Artaud, Antonin, *Il teatro di Séraphin* (1936), in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1964, p. 257.

²² Melandri, Lea, *Il linguaggio della Dea. Come liberarsi di un mito*, in *Le passioni del corpo. La vicenda dei sessi tra origine e storia*, Bollati Boringhieri, Milano 2001, pp. 44-67; e *La furiosa "misura" delle Albe*, in Martinelli, Marco e Montanari, Ermanna, *Suburbia. Molti Ubu in giro per il pianeta 1998-2008*, Ubulibri, Milano 2008, pp. 195-201; Picarazzi, Teresa, *Ermanna Montanari's Voices. Crossing the Borders between Language and Magic*, in *Ermanna Montanari performs Luş – The Light*, Bordighera Press, West Lafayette 1999, pp. 41-59.

²³ Cavarero, Adriana, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.