Riga n°17
Italia due
2000

PERHINDÉRION

Ermanna Montanari

1) Per Colette, gennaio 1994
Colette per cambiare vita un dì tagliò la sua treccia lunga 158 cm. È giusto la mia altezza. Una treccia tagliata.

2) Per la mia nonna Daura, marzo 1994
La mia nonna vestiva sempre di nero. Era a lutto per il figlio morto a vent'anni in un incidente. Ha sempre indossato questo colore da quando ho ricordo di lei. Abbelliva di fiori bianchi ogni mattina la tomba del figlio. Amava sopra tutto qualcosa che non c'era più. Curava questo amore con una devozione rara. Ora che sei morta, comprendo che il tuo era il più alto gesto alla bellezza che mi avesse mai accompagnato negli anni dell'adolescenza. La fede per ciò che non c'è. E il nero che da sempre indosso non è un piacere frivolo, ma il voler essere come te, amare con lo stesso amore, essere a lutto per qualcosa di così grande da non potersi toccare, ma a cui si possono portare fiori.

3) Per le barbabietole, gennaio 1995
Spesso da piccola guardavo in primavera un grande campo di barbabietole che si allungava per centinaia di metri sotto la finestra della mia stanza. Le braccianti allineate zappavano curve sulle file di piccole piantine verdi per diradarle e togliere l'erba cattiva. Quando arrivavano vicino alla mia finestra, avvertivo le loro voci cantilenare in dialetto, piccoli dialoghi di cui non comprendevo il significato, mi confondeva la lontananza. Quelle donne non si guardavano negli occhi, portavano grandi fazzoletti con visiera per proteggersi il volto dal sole e non distoglievano mai lo sguardo dalle piantine. Lentamente avanzavano lungo il campo e perdevo le loro voci, restava solo il ritmo dei raschietti, del ferro sulla terra. Non capivo proprio, intenta a fare i compiti, tutto quel da fare, quel sudare. Che insensatezza, mentre a

me, al confronto, sembravano piacevoli anche le traduzioni dal greco. Rivedevo poi quelle donne, o altre non so, mesi dopo, sempre allineate a sradicare col graffio le barbabietole cresciute. E giorni dopo tagliare col falcetto le radici dalle foglie e fare dei mucchi distinti: alcuni pronti per essere portati allo zuccherificio, altri alle mangiatoie delle mucche.
Raffè, Fatima, Daura, Rosvita, Spinetta, Fedra, Beatrice, Palma... non sono personaggi, sono barbabietole, per loro ho la cura che quelle braccianti avevano per le barbabietole di quel campo di fronte a casa mia. Un corpo con la mia voce cresciuto in uno spazio pauroso. Devo combattere ogni volta con il terrore che mi assale per qualcosa che nasce. La paura mi fa incurvare, mi scortica. Con Raffè e Rosvita ho iniziato a sentire il corpo e la sua macellazione. Raffè ha un angelo di polvere con cui combattere, Rosvita la misura con cui non si può competere; Rosvita scrive mentre si mangia un braccio, Raffè prega roteando su e giù da una sedia instabile, sempre più velocemente, procurandosi il collasso.
Sono corpi al massacro, dolcissimo zucchero. Corpo largo e numeroso nella sua polvere, voci diverse, una ombra dell'altra, si incrociano, si deridono. Quanto rideva Palma, feroce allenatrice di una squadra di calcio di periferia romagnola, quanto rideva di Fedra, la dolorosa Fedra dalla voce sottile. Grugniti di una scrofa sublime contro un peccato mai consumato, gambe resistenti a cui piace cedere, un collo lungo a cui piace scattare.

4) «Quanto studio per cessare di essere sé stessi», Mademoiselle Clairon.

5) Per *Lus*, Tunisi, maggio 1997
Tunisi città fibrillante. Attendono che qualcuno passi, per acchiapparlo. Girando senza meta siamo capitate in una strada bordello.
Degli uomini, sorridenti, baffi e atteggiamenti da satiri, hanno detto a me e a Francesca che quel luogo non faceva per noi e uno mi ha accompagnato all'uscita della strada. Che gentile ho pensato, controllando lo zaino che portavo in spalla. Da una tasca mancava il mio gri-gri senegalese contro le coltellate. Così tutta la notte ho sognato che qualcuno sgozzava qualcun altro. Ho ricordato poi che quando siamo scesi all'aeroporto, sperando di trovare l'estate, ci aveva accolto la tempesta. Dovendo recitare lì la strega maldicente mi sembrava di buon auspicio. Turbamento.

6) Per *Lus*, Holstebro, ottobre 1997
E ora *Lus*, qui, in dialetto romagnolo. Cosa devo vedere per far vedere a loro, che non sanno chi è Bêlda, maledicente strega romagnola? Mi viene in soccorso la figura velata di Alcesti. Non l'Alcesti che va a morire, ma l'altra Alcesti. Quella che ritorna e muta, sta tra Eracle e Admeto. Il volto è coperto. Chi è? La sposa risorta? Un'altra al posto suo? Una trovata di Euripide? Un gesto sacrilego? La maschera di ogni attore?
Si dice che bisogna immaginare di avere un uovo in bocca perché i risuonatori lavorino bene. Spesso immagino di avere un chiodo in gola ed è così potente che lo sento.
Presso i Carachi, la parola è un atto; essa è l'atto iniziale da cui nasce la terribile potenza della maledizione, considerata come un'arma assoluta, non per la forza di chi maledice, perché l'uomo stesso non ha alcuna forza intrinseca, ma per l'atto costituito dalle parole del dio o del totem invocato, che recide il flusso della vita e annienta l'uomo maledetto.

7) Per *Corpo paziente*, Palermo, dicembre 1997
«Dove la si mette sta», così dicevano di me da piccola. Mi lasciavano sotto l'ombra di un albero mentre loro, i miei genitori, andavano a raccogliere l'uva o a zappare la terra. Io stavo lì, ferma. Avevo paura che al ritorno non mi trovassero. Sostavo per ore, non sempre era piacevole. Imparai a dilatare il mio corpo. Mandavo a volte in giro un corpo largo, a volte un corpo uccello, a volte solo i piedi, a volte mi informicolivo e lo perdevo tutto. Il corpo mi raccontava storie dolorose, e così imparai a fare a meno di lui.
A casa mia c'era un unico specchio a figura intera, stava nella camera di mia madre dove io potevo entrare solo la domenica mattina per rifare la stanza. Non avevo abitudine alla visione del mio corpo intero; quando mi appariva, ne ero emozionata. Non lo riconoscevo e non mi sembrava amabile, troppo piccolo, troppo bianco, un po' storto.
Abitavo meglio in corpi voluminosi, in ossa robuste. «Sa s'n'in farema mai ad sta zivilina», diceva spesso crucciata la mia nonna che possedeva una solida idea di bellezza contadina.
Così ho fatto a pezzi il mio corpo. I pezzi possono essere di tutti. Un collo, un rene, le ginocchia. L'intero sta da un'altra parte, mostro costruito con estrema minuzia.
Oh corpo, corpo, lontano e vicinissimo. Non sei che una nocciola piccola e irriducibile.
Tutti i miei lavori, da *Rosvita* a *Cenci* a *Ippolito* a *Lus* hanno tutti a che fare

con la medianicità. Sono tutte evocazioni, mi chiamano fuori. Rosvita chiama Rosvita, per iniziare. In *Cenci*, Beatrice si rivolge al padre che le risorge ai piedi. In *Ippolito*, Fedra inizia con «Dov'è? Dov'è?». In *Lus*, Bêlda è lei stessa medium, in quanto strega. Ed è lei stessa a evocarsi, senza volto.
Questi lavori sono legati dalla polvere, dall'essere fuori di sé.
Lavoro su minuzzarie. Gli spettatori devono essere vicini. Devono vedere il tremore del corpo, il millimetro di carne. Queste figure-fantocci che ho costruito sono impossibilitate a percorrere, sono figure statiche. Sono gli organi, che si spostano. Rosvita cade più e più volte, non riesce a reggere il modello che si è imposta. In *Cenci*, Beatrice percorre piccoli metri in punta di piedi. In *Ippolito*, Fedra sosta statica in piedi su uno sgabello di 20 cm x 20 cm e alto 60 cm, troppo alto e troppo stretto, posto su un patibolo-praticabile di 100 cm x 200 cm e alto 120 cm, su cui avviene tutta l'azione. In *Lus*, Bêlda sta sospesa per gli inguini su un sellino da bicicletta a 60 cm da terra, ingabbiata in un deambulatore metallico. Sono figure di assassine, sono tutte armate, sono decervellate.

8) «Solo il privato mi interessa e la sua angustia, perché di esso non si farà mai storia», S. Caterina da Siena.

9) Per *Corpo esposto*, Milano, ottobre 1998
Il mio corpo interno è molto esigente, vomita con grande fatica e poco rumore, si infiamma facilmente, soffre di emorragie, è un po' giallo. Non è una foresta lussureggiante, né un deserto dorato, piuttosto una palude. Trattiene in alcune zone grande energia minacciando di fare collassare le altre parti; si ha così il grave sovrapopolamento di una zona bassa e umida sulla quale tutto si concentra. Bisogna pur dargli una qualche misura. Se non c'è misura, non c'è affezione.

10) «Ravenna non è che una palude, dove tutte le forme di vita si presentano alla rovescia: dove i muri cadono e le acque stanno, le torri scorrono giù e le navi si piantano fisse, gli invalidi vanno girando e i loro medici si mettono a letto, i bagni gelano e le case bruciano, i vivi muoiono di sete e i morti galleggiano sull'acqua, i ladri vegliano e i magistrati dormono, i preti fanno gli usurai e i siriani cantano salmi, i mercanti vanno armati e i soldati mercanteggiano come rivenduglioli, le barbe grigie giocano a palla e i ragazzi ai dadi, gli eunuchi studiano l'arte della guerra e i mercenari barbari studiano letteratura. Pensate ora che specie di città contiene i vostri dèi lari», Sidonio Apollinare.

11) Per il laboratorio con i Palotini, Ravenna, maggio 1997
gola: per sapere se sta bene: aprire tutta la bocca, fare uscire tutta la lingua e dire «A»

saliva: acqua e limone

voce: non schiarirla mai
è bene provarla con un tono alto, abbassare si fa sempre in tempo
stare zitti
attenzione al passaggio da un registro all'altro

respirazione: totale: alto, basso, dietro
corretta la posizione dello sbadiglio

La Sibilla a Enea: «E quando il mio corpo si ridurrà a un infinitesimo fuscello e tutti mi rinnegheranno, diventerò del tutto invisibile, ma che ancora esisto si comprenderà dalla voce, la voce, almeno, il fato me la lascerà».

12) Per *Ubu roi*, Festival di Volterra, luglio 1997
a) Vi propongo un viaggio Campiano-Parigi-Campiano.
Un Viaggio patafisico, nel particolare.
Sto traducendo in dialetto romagnolo l'*Ubu roi* di Alfred Jarry.
L'atto della traduzione è un atto mostruoso, l'incontro di due nature pronte a tradirsi.
Jarry stesso era traduttore e creatore di mostri.

b) Prima mostruosità: Campiano.
Elaborare il solito e inserire palude e ranocchi.
Il dialetto come disciplina.
Il dialetto come manifestazione di una visione.

c) Jarry nasce a Laval, un paesino della Bretagna.
Costruzione di una cultura celtica.

Contrazioni di una lingua.

d) Jarry e Parigi.
Ubu roi: trama.
La bicicletta come visione d'arte.
Il mezzo appartamento di Rue Cassette.
La vita legata all'opera. L'alchimista non è mai separato dal suo laboratorio. Rimandi continui tra un'opera e un'altra, la chiave di un'opera dentro un'altra. Ubu appare come «atto terrestre».
Il basso e l'alto in continua relazione, stili diversi, lingue diverse, inventa parole, modifica desinenze. Come in Giordano Bruno, il processo verso l'opera contiene la merda e il sublime; l'oro viene distillato e sta nella purezza dell'operatore la riuscita.

e) Absolument.
Jarry accetta di incarnare l'immondo. Padre Ubu somiglia a tutti noi nel basso.

f) Lettura e traduzione, francese-dialetto romagnolo:
Merdre = Merdraza
Assom' je = acupia

g) Marco sta lavorando sulla scena VII dell'atto I del *Macbeth* e sulla scena I dell'atto I dell'*Ubu roi* nei seminari a tappe di Bologna, Polverigi, Ravenna.

h) Come sarà il titolo del nostro lavoro? *I Polacchi*? L'origine della figura di Ubu?

i) Che Jarry ci traghetti verso il 2000 col suo anello.

13) Sara, la mia nipotina, al suo primo giorno di scuola racconta alla mamma: «Ho tre maestre, una è bella, coi capelli lunghi, gentile, la ascolto volentieri; le altre due sono brutte, non mi interessa quello che dicono».
La mamma: «Le maestre bisogna ascoltarle tutte».
Sara stupita: «Anche le brutte?».

14) Per *Perhindérion*, Ravenna, febbraio 1998. Pensieri scritti con Marco
Anta prima: Varia e il figlio Emmanuel

Anta seconda: Daura e il figlio Arterio
Anta terza: Persa e il suo figlio soldato.

Jarry ci porta in perhindérion-pellegrinaggio dentro al «luccichio degli stagni». Jarry ci porta in pellegrinaggio in luoghi paludosi: là i piccoli bretoni vengono portati a venerare Sant'Anna, la madre della Madre.

La guida è bretone
il territorio è romagnolo
la profezia è universale.

Perhindérion sviluppa una scrittura dello spazio architettonico del Rasi, esterno e interno: della *doppia natura* del Rasi, chiesa e teatro.
Dell'edificio Rasi come di una ecclesia-teatro (luogo di culto, luogo di spettacolo) sospesa nella palude e che a un certo punto prende fuoco.

Il verde rame è il colore della palude.
I teloni verde rame che avvolgono lo spazio della seconda anta (anta in apparenza *centrale*, quella di Daura e Arterio, ma il perhindérion è circolare, quindi ogni punto è incontestabilmente il centro del mondo) sono il colore della palude.

Jarry descrive il patafisico come colui che per prigione ha la scatola del proprio cranio. Un uomo che sogna, accanto alla sua lampada.

Perhindérion è sospeso tra sogni e accadimenti urtanti (detto in altri termini: reali). Difficile distinguere.

In *Perhindérion* ci sono draghi d'acqua e cavalieri, madri dialettali e figli arteriosi, mari inquinati e acque benedette, contadine analfabete e bagnini visionari, bambini ridenti che saltellano la polka e vecchi suonatori di grancassa, sciucarèn a torso nudo e con una corona d'edera in testa, vino e zucchero filato. Ci sono anche un cavallo d'oro e una enorme testa di Dioniso mozzata (o dormiente?), come di un De Chirico che si sia perso nella palude.

La prima anta si narra sulla facciata di mattoni del Rasi: la madre Varia incastonata in alto nella finestrella, il figlio Emmanuel in basso sul cavallo dorato, gli spettatori-peregrinanti in piedi.

La seconda anta si narra all'interno della scena-abside verde rame: la madre Daura e il figlio Arterio sul palco, gli spettatori-peregrinanti seduti in platea.

La terza anta si narra all'esterno, nel retro della chiesa, all'interno di un argine di terra: la madre Persa e il figlio soldato che la vuole seppellire sono al centro dell'argine circolare, gli spettatori-peregrinanti in piedi sull'argine e all'interno.

Il trittico esplicita per parole, immagini, suoni, corpi, ombre, la palude in cui ci porta Jarry: il groviglio dell'amore «assoluto» e «mostruoso». Madre e figlio. Creatore e creatura.

I segni religiosi si alternano a segni da festa-spettacolo popolare, entrambi sono anacronistici e «provvisori». Per dirla con Jarry, esigono, per restare significanti, la *trasmutazione*. Questo fa *Perhindérion,* non li cancella, li preserva, li sposta di contesto. Bach e Mozart e il cemento delle nuove bonifiche sposano-spostano la monferrina e il dialetto, li trasmutano e ne vengono trasmutati a loro volta.

La doppia natura chiesa-teatro rivela una doppia divinità: Cristo e Dioniso. Entrambi hanno a che fare col vino, l'ebbrezza. Entrambi, alchimisti, mutano l'acqua in vino, entrambi fanno piovere nel deserto, come vede Daura nel suo sogno.

Perhindérion sarà un percorso nello spazio direzionato dalla luce (dal crepuscolo della facciata iniziale al buio giardino della terza anta) e da quattro «lampiridi innamorate», maschere e guide.

Non sarà possibile definire in anticipo il colore dei costumi degli spettatori-peregrinanti, autori a pieno titolo del *Perhindérion*. Tale programmata e anticipata perdita di controllo (il nostro) è *in ogni caso* eccitante.

15) Per la presentazione del libro *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento* di Laura Mariani, Bologna, febbraio 1998

T'am ei dia di chilz, Laura
coma sa fos una sumara.

Pênsa, t'am givta, pênsa.
Sêl mai una dona? Eh?
Sêl mai una dona?
A ne so, a ne so,
sut ca sêipa, ai dgeva.
E lì, d'arnôv, cun i su chilz.
Pênsa, pênsa, sêl mai una dona, eh?
Sê mai un'attrice?
È la li cl'at fa môvar?
E la tu vosa, din do d'vènla?
At sit mai travistida?
Dimal, dimal, ca io da scrivar
unlivar sora e teatar!
Mo me sa jetri? Am dgeva, pianì,
an capeva,
come sa fos una sumara.
E la Laura l'am chilzêva,
l'am chilzêva.
L'am daseva un fastigi!
C'a l'a j avrep inciudêda in t'la crosa.
Accè la sarep stiada ferma... e zeta.
A j o det dô paruâl parché la s'invies,
l'è bastiâ pôc:
«EKPUMENEKMARUTUVAIA-EKPUMENEKMARUTUVAIA.
Tutto, tutto ciò che è profondo, ama la maschera».
A j o det nec quel jatar, mo adês
a n'um arcôrd.
Lì la s'è inviâda.
E pu, sala fat?
La j à scret e livar e l'am j à mes
dentar, dgend ca so una sumara.
Vigliaca d'la miseria, la j aveva
rasôn! La j aveva rasôn!
E adês a so qué, e un um vé
fura gnânca una parôla
parché a j o lasiâ in t'la stala
la sumara, lighiâda.
Lì, cl'è l'onica cl'a putrep scorar.

Mi hai dato dei calci, Laura
come se fossi una somara.
Pensa, mi dicevi, pensa.
Cos'è una donna? Eh?
Cos'è una donna?
Non lo so, non lo so, cosa vuoi che sappia, rispondevo.
E lei, di nuovo, con i suoi calci.
Pensa, pensa, cos'è una donna, eh? Cos'è un'attrice?
È il tuo essere donna che ti fa muovere?
E la tua voce, dimmi, da dove viene?
Ti sei mai travestita?
Dimmelo, dimmelo, che devo scrivere
un libro sull'arte del travestimento!
Ma io cosa c'entro? Mi dicevo, piano,
e non capivo,
come se fossi una somara.
E Laura mi calciava,
mi calciava.
Mi dava un fastidio!
che l'avrei inchiodata sulla croce,
così sarebbe stata ferma. E zitta.
Le ho detto due cose, perché se ne andasse,
è bastato poco:
«EKPUMENEKMARUTUVAIA-EKPUMENEKMARUTUVAIA.
Tutto, tutto ciò che è profondo, ama la maschera».
Devo aver detto anche un mucchio di altre sciocchezze
che ora non ricordo più.
Lei se n'è andata.
E poi cos'ha fatto?
Ha scritto il libro e mi ha messo
dentro, dicendo che sono una somara.
Vigliacca ad cla miseria, aveva ragione! Aveva ragione!
E adesso sono qui, e non mi viene
fuori neanche una parola
perché ho lasciato nella stalla la somara, legata,
lei, che è la sola che potrebbe parlare.