La furiosa "misura" del Teatro delle Albe
di Lea Melandri

Qualcuno mi ha spiegato una volta che "ossimoro" è una figura retorica risultante dall'accostamento di due parole che dicono l'opposto. Non mi ero accorta fino allora di averne fatto un uso così frequente e così inconsapevole, a partire dall'esaltante binomio con cui avevo titolato uno dei miei primi scritti, negli anni Settanta, sulla rivista "L'erba voglio": *Una barbarie intelligente.*

Quando ho conosciuto il Teatro delle Albe, ho pensato che la loro ostinata orgogliosa pretesa di tenere insieme elementi che si sono fatti storicamente la guerra fosse, tra noi, il segno di una parentela che aveva a che fare con le comuni origini romagnole, contadine, con il bilinguismo di chi, come me e Ermanna Montanari, aveva parlato come prima lingua il dialetto, di chi aveva creduto, fuggendo dal paese, di essersi lasciata alle spalle una fastidiosa "memoria asinina", per trovarsela poi compagna in ogni gesto, ogni parola, ogni respiro. "Ossimori viventi", mi verrebbe da dire, trafitti da Dioniso e da Apollo, ossessionati dalla furia dei Senza-parola e dalla "misura" sublime della lingua d'arte degli studi liceali, tenuta a sospettosa distanza per paura di dimenticare o di tradire.

Ma non è la stessa cosa essere riusciti a "rendere luminosi gli antenati", a "cantare" un dialetto terroso e incomprensibile, e aver invece dovuto mascherare dietro la sapiente dialettica di discipline cólte radici altrimenti impresentabili. Origine e storia, natura e cultura, corpo e mente, madre e figlio, famiglia e società, sono i due poli di un dualismo astratto che ancora cercano, nel mio lungo percorso di studio e di scritture, i volti antichi di cui hanno preso il posto. Se l'invidia può trasformarsi nello stupore riconoscente di una spettatrice-attrice per interposta persona, questo è il sentimento che mi lega da anni al Teatro delle Albe, la sorpresa di scoprirmi ogni volta capace di quell'abbandono al piacere che si prova solo da bambini. Nelle sorprendenti "alchimie" dei loro spettacoli la memoria del corpo, da me sempre invocata come riserva preziosa

di "oggetti seppelliti", di cose non ancora nominate, cessa finalmente di essere il "fuori tema" di una sterile cultura scolastica, e può così inventare il suo alfabeto e le sue grammatiche, scoprire legami imprevisti con le lingue da cui è stata esclusa.

Il meticciato, la contaminazione tra regista e attori, tra teatro e polis, tra testo e improvvisazione, tra pensiero e "brividi fisici", è la *furiosa misura* che fa di Ermanna Montanari e Marco Martinelli una coppia, nella vita e nell'arte, assolutamente originale. "Come si può essere – si chiede Marco – al tempo stesso tecnico e baccante?", come si possono tenere insieme, in un eccesso di vita che è anche artificio, costruzione meticolosa, il "furore" e la "quiete"? Dalle riflessioni con cui Marco accompagna da sempre i suoi lavori, sembra di poter concludere che la saldatura è per lui la musica: tutta l'"impurità" – dei corpi, dei gesti, dei suoni, delle lingue diverse – va a disporsi nelle linee sonore, armoniose, di una "partitura". Il dialetto romagnolo, che gli ha portato in dote Ermanna da Campiano, il villaggio dove è nata, è fatto "di terra e di suoni gutturali", vincolo ruvido con la crudezza delle cose, ma diventa "musica vibrante" nella voce della donna che magicamente ha fatto di una "natura barbara" un "canto". Il raglio, la lingua che si inceppa e si arrotola sui denti, il "buco nero" da cui affiorano "i drammi della storia e le tempeste dell'anima", per chi è capace di sopportare l'orrore e la propria impotenza, possono prendere strade sorprendenti, vibrare alto come "i differenti strumenti di un'unica orchestra".

Musica e racconto sono, per Marco, le membra vive di attori-coautori, muse ispiratrici per un regista particolare, capace di farsi "vaso vuoto" nell'attesa di ospiti di eccezione, di essere "io e noi", adolescente e anziano, maschio e femmina. "La felicità del corpo vivo, la corsa, le cadute, la terra sotto i piedi, il sole, i corpi accaldati dei compagni, l'essere insieme, orda, squadra, coro, comunità, la sfera-mondo che volteggia e per magia finisce dentro la rete. La *non-scuola* è il campo di calcio dove si gioca per puro, eterno piacere, ignorando il denaro e la gloria".

Raramente arte, cultura e politica si sono rivelate così prossime alla materia da cui traggono origine, ma che come ogni inizio, nella storia che conosciamo, ha finito per inabissarsi o per essere dichiaratamente cancellato. La "vita" che entra con prepotenza a incarnare le maschere di scena ha le forme molteplici e caotiche con cui entra nella quotidianità e nel vissuto di ogni individuo: sono i "molti", i "diversi", i "barbari" che abitano la città-mondo; sono i saperi e i dialetti che vi si intrecciano, le brutture, le ferite, le solidarietà inattese che l'attraversano; sono la puzza, i gesti sgraziati, i riti selvatici della campagna in cui si è cresciuti; è l'irrequietezza che rende così simili gli adolescenti di un quartiere napoletano, Scampia, di un villaggio senegalese, di una metropoli americana come Chicago.

Perché la letteratura non resti nelle mani del drammaturgo un esercizio sterile e pedante, c'è bisogno di reimmergersi ogni volta nella "selvatichezza" di una *non-scuola*, di abbattere monumenti, decantare gerarchie di valori, deprimere il volto autoritario della Tradizione, strappare ai testi il loro "segreto", l'energia vitale da cui nascono. Un "amorevole massacro" è quello a cui vengono sottoposti i testi antichi: fatti a pezzi, disossati, in modo che si possa guardare "sotto le parole", portare allo scoperto il "rovello" che li ha generati, rimetterli nell'unica forma in cui possano parlare a ogni tempo e luogo. L'abbraccio con la Tradizione sembra essere possibile solo attraverso un rito barbarico che distrugge per salvare, che dà in pasto il "sublime" a un "volgare" banchetto, affinché si faccia nutrimento per molti. Con un'immagine rubata al libro di Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*[1] – una "mineralogia del pensiero" – ho indicato spesso il procedimento analogo con cui, fin dai miei primi scritti, negli anni Settanta, ho creduto di poter strappare frammenti di testo ai loro autori, per *riscriverli*, forzarli a dire verità inesplorate sull'esperienza degli uomini e delle donne, sul destino inspiegabile che li lega da millenni nell'amore e nell'odio.

Non so se anche questa parentela sia dovuta alla terra un tempo paludosa che ci accomuna, e che ci piace pensare sia un pezzo d'Africa risalito alla deriva lungo il nostro mare, e se è invece la strada che affascina ogni pensiero innamorato delle sue radici, dei suoi resti notturni, dei racconti che il corpo gli nasconde, di quella lingua dell'infanzia che non ha mai smesso di rumoreggiare in sottofondo, fattore molesto ma anche energia non riconosciuta di ogni altro apprendimento. Il "volgo" che invade il tempio, dentro e fuori la scena, è lì a ricordare lo strappo originario che ha opposto il corpo al linguaggio, un femminile-natura a una comunità storica di uomini, una terra fertile ma insignificante a un cielo di idee, principio immateriale di ogni cosa.

Il felice impasto tra cultura alta e vita quotidiana, grammatiche colte e corpi sgrammaticati, virtuosismi sonori e balbettamenti, non manca di padri illustri e numi tutelari, come Aristofane e Alfred Jarry, e trova in *Ubu re* il terreno più fertile per "mettere in vita" nei paesi più lontani del mondo, da Ravenna all'Africa, all'America all'Iran, la maschera universale del potere e del popolo ribelle, sfottente, creativo, che ogni volta lo innalza e lo svilisce. *Palotini* (paladini) locali e pluslocali sono la materia viva – di corpi, passioni, lingue, abitudini – con cui una bizzarra, spericolata e misuratissima compagnia teatrale sempre si rigenera, sfidando confini, abbattendo steccati identitari e pregiudizi antichi.

Che cosa ha permesso a Ermanna di non lasciarsi intimidire dalla di-

[1] Alberto Asor Rosa, *L'ultimo paradosso*, Torino, Einaudi, 1986, p. 86.

sapprovazione di un temuto nonno contadino? – "L'è 'na zènghna!" (è una zingara!). Forse è aver potuto portarlo con sé, aver trovato nella sua creatività di artista il modo per far ricomparire, insieme ai fantasmi degli antenati, le emozioni incancellabili che li accompagnano, il "per sempre e mai più" degli accadimenti dell'infanzia. Della "coppia alchemica" da cui è nato il Teatro delle Albe, Ermanna è senz'altro il vincolo più forte con la terra di Romagna, con il suo dialetto, le sue donne violente, "decerebrate", "furiose e imperturbabili", con le sue madri e i suoi figli stretti nell'abbraccio mortifero di un "amore assoluto", come Daura e Arterio (*Bonifica*[1]), Varia e Emmanuel (*Perhindérion*[2]), Fedra e Ippolito (*Ippolito*[3]).

Se il "teatro impuro" vuole "scrivere con la penna e con la carne", è Ermanna a "spingersi là dove Marco non può arrivare con la penna", è lei a scavare nel pozzo della memoria e dei segreti del corpo, per rendere luminose le radici e altisonante una "lingua di morti", quale è ormai il suo dialetto. Da una drammaturgia famigliare, che si staglia con ruvidezza contadina sullo sfondo dei teloni verdi che proteggevano il raccolto dalla pioggia, il corpo in scena attinge parole, suoni, gesti che già lo abitano a sua insaputa. "Campiano mi ha attanagliata ogni volta che soffiavo una parola, che facevo un gesto, e con questo fastidio sono iniziati i miei lavori (...). Campiano era per me la puzza, la bruttezza, la famiglia patriarcale, il villaggio, la chiacchiera, il costume che diventa legge. Ho messo una saracinesca: non volevo più dire una parola in dialetto. Nel momento in cui ho cominciato come attrice, mi sono trovata nel corpo *quel* linguaggio: il dialetto scaturiva così, in forma poetica; vuol dire che ne ero invasata, che il mio corpo era *quella* cosa. I gesti venivano da soli, erano i gesti di mia nonna già vecchia, quel movimento del collo (...). La cosa meravigliosa che mi accadeva era di essere parlata da dentro. Le figure inventate, incarnate sulla scena, erano anche persone reali, nonne a cui devo molto, perché è come se mi avessero donato i loro gesti. Io nel corpo sono tremendamente 'etnica'. Ogni volta che inizio, nel palcoscenico vuoto, quello che mi salta addosso è la mia lingua, il dialetto".

Marco ha parlato spesso di Ermanna come di una "voce-corpo". E in effetti è nella sua "lingua di carne" che si realizza l'alchimia tra parola, suoni, gesti, memoria e senso. È dal suo incomprensibile "dialetto di ferro" che scaturisce il canto. "Ermanna *canta* il dialetto come una regina (...) quando *suona* quella lingua è come se fosse un pezzo di terra che prende

[1] *Bonifica. Polittico in sette quadri*, di Marco Martinelli, spettacolo del Teatro delle Albe, 1989, ndr. Il testo è pubblicato in Marco Martinelli, *Teatro impuro*, cit.

[2] Cfr n. 1, p. 12, ndr.

[3] *Ippolito*, di Ermanna Montanari da Euripide e Marina Cvetaeva, spettacolo del Teatro delle Albe, 1995, ndr.

voce, quella terra della nostra pianura che nasconde la palude".

Nella voce, una lingua che sale dagli abissi della terra e dell'organismo, si fa "lingua d'arte" senza perdere la sua forza materica. Il corpo, pensato come "femminile", sedimento di tutti i gesti inutili, abitudinari, imposti alle donne, Ermanna ha detto e scritto più volte di non averlo mai amato, di non essere mai riuscita a rappresentarselo se non "a pezzi". Stretto dentro contorni misurabili, finito e immobile, anche se scosso da viscere inquiete, come un vulcano sempre sul punto di esplodere, è facile che il corpo ti possa abbandonare o che abbia bisogno, come "un soldatino" di essere piegato all'obbedienza. Non è così per la voce, a cui "nulla si può insegnare come se appartenesse alla semplice legge delle zolle": materia scenica incandescente, smisurata, la voce è libertà, sconfinamento, dilatazione del corpo fino a farlo diventare "altro" – animale, fiore, antenati. È lei che fa da "guida", che scuote e fa vibrare un corpo immobile. Selvaggia, anarchica, invasiva, terribilmente carnale, eppure leggera come l'aria e malleabile all'infinito, la voce-corpo è per Ermanna ciò che per Marco è la musica: il luogo dove la contaminazione tra i diversi, gli opposti, si fa "misura", stile inconfondibile, stupore creativo. "La voce è selvaggia, anarchica, estremamente mobile. È lei che fa da guida, è lei la mia disciplina. Lei sa cantare. Ne parlo in terza persona perché, se la pensassi come mio possedimento sarei già in gabbia. Perciò cerco di non tarparle mai le ali. È così: qualcosa che mi vola dentro. Credo sia un dono e le sono molto grata".

Ma non è stato sempre così. Penso a *Rosvita*[1], lo spettacolo per cui ho conosciuto Ermanna e dal quale ha preso avvio l'appassionata discussione del laboratorio ravennate "Il linguaggio della dea", nel maggio 1995. Ad attrarmi è stato allora il legame esplicito tra vita, autobiografia e teatro, la riflessione sull'essere attrice, la scelta di una figura femminile "eroica", lontana dal comune destino delle donne. Ma, soprattutto, mi aveva colpito l'interpretazione tutta terrena e dissacrante che lei ne aveva dato. In *Rosvita*, il dualismo antico tra terra e cielo, materia e spirito, non sembra avere ancora trovato la sua composizione. Sulla scena si combattono il corpo e la "misura" che lo ha storicamente imprigionato: la parola scritta. Facendo il confronto con altre attrici, a cui avevo chiesto di scrivere del loro lavoro sulla rivista "Lapis", mi ero chiesta allora che cosa significasse la predilezione del teatro femminile per le vergini guerriere, le ascete, perché avesse ancora tanto fascino l'immolazione di sé come individualità concreta nella speranza di una grandiosa "rinascita": incarnare un'idea per poi rigenerarsi, disincarnandosi, attraverso di essa.

[1] *Rosvita*, di Ermanna Montanari, da Rosvita di Gandersheim, spettacolo del Teatro delle Albe, 1991, ndr. Il testo è pubblicato in Ermanna Montanari, *Rosvita*, Ravenna, Essegi, 1992.

Ero rimasta affascinata, tuttavia, dal modo del tutto originale con cui Ermanna aveva fatto propria la simpatia, diffusa in quegli anni anche in una parte del femminismo, per le dee madri. *Rosvita* avrebbe dovuto essere l'ideale ricomposizione tra carnalità e spiritualità, "ascolto del proprio profondo" e confronto col sacro, fuori di sé. Agli "orfani della storia", "a chi non è sorto, chi non ha lasciato visibile traccia, i senza nome, quelli che fecondano in ombra" – tema che diventerà ricorrente nel Teatro delle Albe – viene riconosciuto il risarcimento massimo: l'appartenenza a una religione. Ma *Rosvita*, combattuta tra "passioni di sangue e di terra" e "visioni celestiali" è, come scrissi allora, una "felice ascesi mancata". Se da un lato affiorano dalle macerie della civiltà dell'uomo mitiche figure di donne "creative", dall'altro a scuotere il corpo è il linguaggio muto di nonne e madri, il "balbettare" e inciampare di chi si muove in un "vuoto d'amore". La scrittura e l'azione teatrale giocano ancora due parti diverse: se l'una induce alla scorporazione, all'ascesi, l'altra, al contrario, permette di sciogliere lacci, diventa luogo di una liberatoria dissacrazione.

Se è un "percorso verso il padre", il "desiderio di sradicarsi", di "bruciare" dentro le parole misurate di un vecchio patriarca, a muovere l'ispirazione dell'attrice, a dare brividi fisici sono invece i gesti, le azioni di nonne e madri, che il dialetto rimanda inalterate, scolpite per sempre nella memoria del corpo. "Il dialetto era la lingua di famiglia. In dialetto si davano gli ordini, si prendevano decisioni, si raccontavano i fatti (...). Quando ho cominciato a fare teatro non avevo parole e le cercavo. Così sono tornata al punto di partenza, al nonno, alla campagna (...). Mio nonno paterno era il grande patriarca (...) aveva un'ossessione per le parole: che fossero quelle. Le scandiva e le pronunciava lentamente, quando uscivano erano macigni. Su quel suono ho modellato la mia voce". "Verginità, Martirio, Santità. Mi sto mangiando il corpo, tutto è in onda". "La piccola Maria seguì il vecchio Abramo, per diventare anche lei un angelo di Dio (...). Ma come posso io, con questi polmoni, queste reni, questi ginocchi?".

La ricomposizione, che Ermanna è riuscita a realizzare nella sua inconfondibile voce-corpo, tra le profondità magmatiche dell'organismo, della psiche, e l'aria leggera del canto, lascia tuttavia aperto un interrogativo che sono tornata a porle recentemente, in occasione di un nostro incontro a Ravenna. Dagli "Appunti a *Rosvita*", mi sono rimaste impresse alcune notazioni su cosa significhi essere attore: "Essere attore è vivere in un tempo brevissimo contemporaneamente la vita e la morte. Condizioni eccessive. Spasimare. Bruciare. Tessere la vita di un essere invisibile che tra poco morirà (...). Essere attore è una mancanza. È carne riempita e paurosa. Gioca con la paura, con la rovina. L'attore è terrorizzato, è un terremotato nel corpo (...). Fare del proprio corpo una croce. Corpo a pezzi. Corpo misurato".

Quanto ha a che fare l'immagine di un corpo terremotato, costretto a "svuotarsi", a "purificarsi" per mettere in vita un fantasma, con l'esperienza di essere donna, oltre che attrice? Chi ha riempito il Vaso di Pandora? Con visionaria lucidità, Agnese Seranis nel suo libro, *Smarrirsi in pensieri lunari*, scrive: "Mi sembrava di non donare nulla se non il mio corpo a cui essi davano forma a cui essi davano pensieri a cui essi prestavano immagini io l'avevo capito che essi volevano solo dialogare con se stessi (...) mi stavo giocando la mia sanità mentale ché non era facile dire io non sono quella vergine io non sono quella tua dolce compagna perché in qualche modo nella mia vita lo ero anche stata e allora come sciogliere questo enigma questo nodo di dire io non sono ciò che sono stata"[1].

Se non ha sciolto l'"enigma del sesso" – la contraddittoria presenza-assenza delle donne nei ruoli e nelle figure dentro cui si sono trovate a vivere – sicuramente, nel trasformare una "lucidità terrifica" in canto, la voce di Ermanna è andata vicino a una disperata, esaltante, liberatoria ricomposizione.

Nota

Ermanna e Marco mi perdoneranno se, procedendo come loro per frammentazione e contaminazione, ho fatto a pezzi i loro scritti inglobandoli nel mio discorso senza citarne la fonte, amalgandoli a tal punto che sarebbe difficile tracciare confini netti tra le loro parole e le mie.

[1] Agnese Seranis, *Smarrirsi in pensieri lunari*, Napoli, Graus editore, 2007, p. 94.