

[Titolo](#) || [Intervista ad Ermanna Montanari](#)

[Autore](#) || [Leili Galehdaran](#)

[Pubblicato](#) || «Sciami» - [nuovoteatromadeinitaly.sciami.com](#), 2016 || [Leili Galehdaran](#), *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 1 di 8

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

## Intervista ad Ermanna Montanari

Vicenza, 24 novembre 2011

di *Leili Galehdaran*

### LEILI

*Comincio con l'argomento della memoria. Vorrei approfondire questo argomento che divido in tre settori:*

- *La memoria collettiva vocale dell'attore: "Alcina" è un testo intertestuale, ci sono dei riferimenti alle favole, ai miti ed in particolare all'"Orlando furioso". La voce di Ermanna porta con sé il contesto dei tempi lontani, una voce arcaica, la voce del mito, la voce di una strega dove la sua magia è proprio la sua voce.*
- *La memoria individuale vocale: Lei in un'intervista del 2008 indica che in "Alcina", sentiva la voce e la gestualità di sua nonna.*
- *La memoria della recitazione: una delle sue capacità artistiche come attrice è memorizzare tutte le voci che rapidamente cambiano o si dissolvono: una voce che poi in una scena precedente appare per istinto ma non casualmente.*

### ERMANNA

Diciamo che la drammaturgia de "L'isola di Alcina" si riferisce (lei dice "mitica" n.d.r.) a due drammaturgie che si intrecciano. Abbiamo usato le stanze dell'Ariosto proprio dell'isola di Alcina, della figura di Alcina quindi, un portato antico, classico, di una lingua cristallina come quella di Ariosto e abbiamo precipitato questo mito di Alcina all'interno della campagna romagnola; ma all'interno di una vita reale, perché la "Alcina" che abbiamo creato noi, quella romagnola, è una persona tutt'ora viva, queste due sorelle sono tutt'ora vive. Erano per me un emblema della donna, diciamo della bellezza in quella campagna così malinconica, devastata, "sudorosa" che è la campagna romagnola, dove le donne in genere sono figure anche sottomesse: ha un portato patriarcale. Queste due donne che hanno dei nomi veri e noi le abbiamo chiamate appunto "Alcina" e "la Principessa" invece erano figure completamente sganciate da una realtà: vivevano in questa casa sempre chiusa, erano guardiani di cani, appunto innamorate dello stesso uomo straniero quindi, c'è una costruzione e un'invenzione drammaturgica intorno a loro e questo è stato un gancio perfetto per noi con l'"Ariosto".

La voce spesso volte viene intesa come un qualcosa molto specifico, come se fosse una parte di un tutto, mentre, attraverso la voce si può avere l'intero, la voce apre all'intero: è un canale per aprire tutte le questioni se si passa attraverso la voce quindi, la questione della drammaturgia è la questione della visione. La voce può far vedere, il suono può far vedere. E' una visione precisa. Quindi, in questa "Isola di Alcina" il precipitare la classicità di Ariosto in questa campagna romagnola ha fatto esplodere quello che poi è il portato vocale e musicale. In realtà "l'isola di Alcina" è un combattimento vocale, musicale. Entrambe la musica e la voce evocano una memoria che è del presente ma anche, come dire, ha una sostanza di un calderone.

### LEILI

*Lei come ha trovato le sue voci?*

### ERMANNA

È la voce che è venuta, io non trovo niente in realtà. E' qualcosa che esiste prima di me, prima di noi. Ad un certo punto quando qualcosa così concreto si lega, per forza, esce fuori spontaneamente

C'è sicuramente un cammino raddomantico: si parte come una piccola fiammella, si individua quella questione; quella questione la si individua e poi la si perde nel cammino e poi sparisce, poi ritorna fuori. Importante è avere fede. Pochissime volte accade che un attore riesce a farci ascoltare una voce che non è della nostra epoca, anche se la lingua è contemporanea, ma la qualità della voce, indipendentemente dalla lingua, ci porta nei tempi antichi.

La voce è una sonda psichica quindi, essendo una sonda psichica, là dove arriva, là dove risuona quindi allo spettatore, colui che sente, che guarda, là dove arriva vuol dire che c'è una oggettività.

La voce crea una oggettività quindi una concretezza, qualcosa di solido, che si può toccare, che si può vedere, che risuona dal corpo dell'attore al corpo dello spettatore e quindi, è proprio questa sonda psichica. Allora sicuramente c'è, da parte mia, un ascolto di quello che è una "larghezza vocale"; quelle che sono le voci dei muri, intendo le voci delle cattedrali. Facciamo un esempio, nelle cattedrali, nelle chiese, nei luoghi dove la comunità si raccoglie quindi, dico le cattedrali: posso anche dire nelle piazze, posso anche dire nei teatri, là dove le comunità si raccolgono i muri assorbono: sono le spugne delle voci, sono spugne dei corpi, sono spugne di queste presenze e mantengono queste presenze; e queste presenze, se solo le si sanno ascoltare, risuonano, attraversano come le frecce di San Sebastiano, ci colpiscono. Fanno uscire il sangue dalle ferite e queste ferite rifioriscono, rifioriscono come sangue, quindi come linfa, rifioriscono come suono, rifioriscono come voce. In me questi muri, luoghi di comunità parlanti, queste assemblee, rifioriscono nella voce e attraverso la voce io posso indicare una "oggettività di comunità"; e la "oggettività della comunità" può essere anche solo una piccolissima tremolante voce di una figurina. Nel caso di "Isola di Alcina", Alcina è proprio una figurina, ma diventa in un qualche modo una icona: c'è una costruzione di una icona vocale che combatte con una musica prepotente, con un ambiente prepotente. Infatti, noi abbiamo lavorato per un anno con il compositore. Il compositore ha creato uno spazio sonoro che è tutto il teatro all'interno del quale,

[Titolo](#) || Intervista ad Ermanna Montanari

[Autore](#) || Leili Galehdaran

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 2 di 8

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

la voce, le voci, perché anche la sorella, quella risata, ad un certo punto interviene una risata, interviene un canto, dove queste voci potessero risuonare, avere il loro luogo specifico, quindi il loro combattimento.

Poi, c'è anche un "portato biologico", ma questo fa parte della vita dell'attore. Io dico, la mia nonna, le mie nonne, perché ho vissuto con loro, persone che non conoscevano l'italiano quindi con loro solo parlavo in dialetto e questo dialetto ad un certo punto per me è diventato una condizione estetica precisa. Volevo tanto abbandonarlo ma lo spazio di questa lingua ogni volta prepotentemente si mischiava nella mia lingua, nel mio spazio biologico, nel mio fare teatro. Quindi anche lì c'è un combattimento, quindi anche questo probabilmente è un luogo della memoria.

Luogo di queste donne trasparenti al mondo, non viste, che non hanno preso aria, che non hanno avuto la possibilità di mostrare il loro portato appunto di donne antiche, di donne con unica lingua, di donne in un qualche modo per me mitiche, perché da campagnola sono diventata cittadina, quindi c'è stato come "saltare da un fosso".

### **LEILI**

*Ho letto di lei che diceva che per lei "la voce, le parole sono aria". Quindi posso dire che lei "respira" la voce, inspirare invece di ascoltare le voci? C'è ispirazione ed espirazione della voci sentite?*

### **ERMANNA**

Si, come una "ahh". E' come quando si nasce, respiri, rapisci. Fai largo per ricevere l'anima, per ricevere la voce, l'aria. Prima ho detto "spugna": i muri sono le spugne. Io mi sento una spugna. Inspiro.

### **LEILI**

*Si può dire che la voce nell'aria non muore mai. Rimane sempre nella memoria dell'aria che lei trova e le ispira e le espira nelle sue recitazioni?*

### **ERMANNA**

Si, come una risonanza.

### **LEILI**

*Quindi lei ha un ascolto particolare. Una voce elastica, mobile e mutabile, una voce direi "di gomma". Sicuramente richiede un udito e ascolto diverso, un ascolto extra quotidiano. Vorrei sapere Ermanna Montanari come sente le voci, rumori, suoni e specialmente le parole. Che rapporto come attrice ha con ascolto?*

### **ERMANNA**

Ha detto una cosa molto giusta: che l'ascolto è "extra quotidiano". Io non so vivere il quotidiano, ho una difficoltà, proprio una difficoltà estrema di relazione con il quotidiano. Dalla chiacchiera quotidiana di "come stai... come va... che bello fuori...": come se avessi un muro per queste parole, invece saltano fuori le altre parole.

### **LEILI**

*Quindi una specie di montaggio: lei decide che cosa ascolta, lei riesce a non ascoltare? Perché l'ascolto non è un senso sul quale si possa decidere. Come può distinguere quello da ascoltare da quello da non ascoltare?*

### **ERMANNA**

È il mio ascolto che lo decide, non c'entro io.

### **LEILI**

*O vuol dire come un orecchio di un musicista?*

### **ERMANNA**

Si, questo orecchio filtra: ad un certo punto decide che di quelle parole che si dicono c'è un senso che deve essere colto, quindi quel senso tante volte è proprio il senso, diciamo, del corpo, del volume, di tutto il volume di quella persona. Una persona ha un volume, crea un volume. In relazione al mio volume a quell'altro volume, ognuno di noi crea un volume nell'aria e ci si adagia e ci si addomestica o si combatte con questi volumi e questo volume è un volume sonoro, è un volume pieno, è un volume di parole, è un volume di senso, di senso enorme. Appunto, questi muri per me non sono muri parlanti, ma sono muri sonori, ogni luogo ha... vive di presenze, di presenze proprio scultoree, ma non di pietra, presenze vive. C'è una "vivezza". Ogni luogo ha la sua vivezza.

Ogni luogo mi chiede come relazionarmi a questo luogo e l'ascolto decide se adagiarsi, addomesticarsi, intonarsi, stonarsi, combattere, ricevere ed essere continuamente in allerta.

### **LEILI**

[Titolo](#) || Intervista ad Ermanna Montanari

[Autore](#) || Leili Galehdaran

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 3 di 8

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

*E poi ricorda quello che ha assorbito?*

### **ERMANNA**

Ricorda il corpo. Il corpo è il più grande bacino di memoria che possa esistere. Il corpo è tremendamente intelligente. Ha un'intelligenza che è data. Noi possiamo educarlo, possiamo dargli una disciplina: è proprio un enorme vaso vuoto che accoglie continuamente ed è il bacino della memoria, non è il nostro cervello. Quando si dice "intelligenza" pensiamo sempre al cervello, alla materia grigia. Il cervello è tutto un'interezza. Gli attori che lavorano con la voce... diciamo che la voce è un'immagine guida, il veicolo attraverso cui, l'intero passa il senso, passa la concretezza, passa propria la materia poetica, quindi le orecchie dell'attore sono orecchie del musicista, anche se non sa suonare uno strumento musicale, ma se devo accordare un corno, come nell'Alcina...

### **LEILI**

*Alcuni suoni che escono dalla sua laringe sembrano delle note musicali che escono da uno strumento, ma non da un corpo umano. Lei in un'intervista parla di "opposizione". Lei dice "Io sono costretta a cercare tutto quello che non fa parola, la carne di quella parola". Vorrei approfondire ancora di più questa "opposizione". Alle volte le parole non hanno lo scopo di esprimere, spiegare e chiarire, tutt'altro. Alle volte le parole cercano di nascondere altre parole, oscurare e mascherare altre parole. "Alcina" di Ermanna Montanari è così, oscura la storia, mette nel dubbio la vera storia, perché le parole mascherano altre parole.*

### **ERMANNA**

È così. Per svelare, per dare la luce alle parole, tante volte bisogna cercare il senso, profondo, della parola e a volte, bisogna velarla. Ogni parola ha un suo senso: è la parola che lo rivela. Se noi dobbiamo andare a cercarla da una parte non si trova: bisogna stare nella parola. La parola ha senso, ma il senso è sempre poetico e non è un senso di chiarificazione, non è un senso di spiegazione, non è un senso di messaggio. Se io volessi dare un messaggio non mi metterei sul palcoscenico, mi metterei in una piazza e faccio il mio comizio. Quello è un messaggio.

### **LEILI**

*Leggendo il testo di "Alcina", la parola dichiara, anche se l'ambiguità che ci dà è una cosa normale e accade in ogni testo scritto; ma sentendo "Alcina" con la sua voce, aumenta l'ambiguità del testo, si mascherano le parole, specialmente nella scena dell'amore. Non si capisce bene. Primo, quella voce di chi è? Forse è della sorella, di un'altra donna o forse lo sta dicendo di proposito: non sta raccontando la verità, mette in dubbio la verità. La voce crea tutti questi dubbi che nel testo non esistono.*

### **ERMANNA**

Io mi sgancio da me stessa, non è più "Ermanna". Ermanna non è interessante, è Alcina. La domanda è che cosa è Alcina. Quindi, non è Ermanna - Alcina. Io sono sganciata, non è del tutto il mio corpo, ma il mio corpo moltiplicato, oppure la sostanza del mio corpo è moltiplicata; quindi quella carne - quando dico la carne delle parole - è perché la parola non ha la concretezza della carne. Non sono delle parole, non sono le parole scritte: le parole scritte, sono scritte; le parole recitate, sono parole recitate. La voce è un'altra cosa dalla parola scritta; quindi questo passaggio dovrebbe essere un passaggio paradossale, enorme. Non posso solo leggere, riportare o mettere l'accento o fare un personaggio, non è questo. E' proprio attenersi alla parola, questa sostanza, la sua carne. Per me nell' "Alcina" - specifico - è scollegarsi con Ermanna. Ermanna deve diventare mille. E di quelle mille voci per fare l'amore di Alcina. Quelle mille voci si sovrappongono e mettono fuori sesto, diciamo in disequilibrio, sia me stessa che chi ascolta o vede.

### **LEILI**

*Nella scena dell'amore per l'unica volta sentiamo due voci che raccontano: era una scelta sua o del regista?*

### **ERMANNA**

Io, Marco e Ceccarelli - il compositore che aveva una figura fondamentale - abbiamo lavorato per un anno su questa partitura, musicale, poetica e scenica, con inciampi continui. La scena decisiva è stata completamente buttata via, buttata ed è stata scelta un'altra scena. Proprio un altro spazio scenico: gli abiti, i costumi, la postura, le musiche. Il primo pezzo che si sente ora nell' "Alcina" sarebbe stato l'ultimo pezzo. Abbiamo composto per un anno inseguendo, ognuno di noi tre, un barlume. Questo barlume ogni volta veniva scassato per poi rimetterlo in forma. Continuamente un aprire, chiudere, aprire, chiudere per questa forma che alla fine per noi è diventata plausibile, quello che poi era lo spettacolo di Alcina. Ma c'era anche Spadoni al quale è stata commissionata la questione perché lui ha preso quel raccontino che gli è stato dato proprio della mia infanzia e aveva l'Ariosto. Quindi c'è stata una composizione. Nevio Spadoni ha collaborato con me e Marco; poi io ho lavorato con Ceccarelli, tante volte anche al telefono: lui mi faceva sentire i suoni e io gli facevo sentire i miei, poi ci spedivamo il tutto via e-mail: lui mi spediva la musica, io registravo sulla questa musica la mia voce e poi la rispedito; poi ci

Titolo || Intervista ad Ermanna Montanari

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 4 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

incontravamo o a Roma o a Ravenna, per lavorare sui toni gravi. Quindi c'era un lavoro da una parte tecnico freddo – proprio gelo - e dall'altra parte una paradossale questione, un muro emotivo da parte di ognuno di noi per questa fiammella e che ognuno di noi vedeva nella propria singola persona - o intelligenza poetica - per poi riuscire in modo alchemico, a rendere quella forma che poi è diventata più plausibile.

Chiaramente Marco aveva, come dire, la visione complessiva e generale di tutte queste autorialità, perché un compositore musicale ha di se stesso una sapienza, sia registica che spaziale, che uditiva, che visiva, che poetica pure. Io pure e Marco ha tenuto tutto insieme queste questioni per un anno, dopo quell'atto di amore dell'Alcina che dura - ha una durata di dieci minuti, ed era uno dei pezzi più lunghi. E' un pezzo fatto quasi tutto sulla stessa nota insensibile: cioè per me è Alcina che confessa un amore, un amore inconfessabile, tra l'altro inconfessabile perché lei è stata abbandonata. Quindi confessare un abbandono, confessare un "no" è terribile. Doveva essere una voce solo di sostanza senza il corpo – diciamo paradossalmente. Quindi insensibile, quindi una voce sonda, una voce di un organo interno... forse il polmone? Quindi il suo soffio, per tutto quello che il polmone - sia organo fisico ma anche un organo di visione mentale - questa "pneuma", uhuuu... Un vento celestiale ma al quel tempo anche terrifico. A quel punto lavorando con il compositore, mettiamo il pubblico quello spazio in qui si possa ascoltare questo vento. Fare questa voce è un doppio, triplo, quadruplo vento. Per cui il microfono sonda, il microfono come sonda e usando la musica, perché quella musica è un loop con piccolissime varianti, come se fosse una nota sola, con all'interno piccolissime varianti che però, per ognuno di noi, e prima per me come attrice non mi desse puntelli, io non la riconoscessi a livello melodico. Come ad avere scelto un'ipnosi.

### **LEILI**

*Come il funzionamento della musica minimalista.*

### **ERMANNA**

È così. Quindi Ceccarelli ha fatto questo: ha creato una struttura architetto-sonora: lui ha portato questa idea, questo concetto di moltiplicazione e noi abbiamo seguito questo.

### **LEILI**

*Sentendo due voci nella scena dell'amore, si ha l'idea che tutte e due le sorelle avevano la stessa storia, o la seconda voce sia di un'altra donna! Così, tutte le donne hanno la stessa storia dove anche il cavaliere diventa pure un uomo generale, ed alla fine quel racconto diventa un racconto di un amore generale.*

### **ERMANNA**

Questa era la nostra intenzione: l'intenzione della moltiplicazione. Quando si pensa alle moltiplicazioni, che potrebbe essere di Alcina ma anche della sorella, ma anche di tutte le donne, anche di tutte quelle che non possono confessare... quindi tutto ciò che non è confessabile crea un terremoto, crea una guerra quindi, è uno stato di guerra. Vivere l'amore è uno stato di guerra, sia concreto, perché nello stato di guerra si è in allerta dove non tutto si può dire o fare, ma lo stato di guerra lo possiamo vivere anche io e te se non riusciamo ad addomesticarci, no? O far passare in noi un flusso che ci faccia riconoscere in quello che diciamo. Ma poteva essere che non potevamo conoscerci, poteva essere che la tua lingua fosse così diversa dalla mia. Quindi questo stato è uno stato che ci mette fuori sesto, che è stonato. Questa questione è proprio stonata. "Alcina" è un'opera stonata. Stonata intesa proprio nel senso che non è conforme, riesce a stonarsi, non riesce a comprendere, come se fosse un'anguilla, una morena. Più tenti di interpretarla più tenti di prenderla, di capire com'è; lei sfugge, scivola. Quindi "Alcina" è un lavoro per quanto è pieno di perimetri, ma anche è molto e molto "angoloso", c'è una gabbia dove le sorelle sono ferme, perché è tutto quello che vibra nella voce; ma da un altro lato è un lavoro estesamente aperto. Un personaggio che poi diventa due, poi tre, poi mille.

### **LEILI**

*Parliamo della caratterizzazione di Alcina: lei crea una società vocale per il testo di Alcina. Nell' "Alcina" si sentono le voci diverse di vari personaggi quando nel testo scritto non esistono loro dialoghi specifici. Sentiamo solo i loro nomi, ma non parlano mai. Ma lei come attrice ci fa sentire la loro voce, per esempio la voce di Suor Andreina: si sente la sua voce, lei la imita o parla dalla sua bocca. Anche le voci di altri nomi come Maria, Giulietta, Giuseppina. Adirittura la voce degli uomini, la sua voce sembra essere in alcuni momenti "trans gender".*

### **ERMANNA**

È giusto, c'è una società vocale. Da una parte sicuramente questa voce è qualcosa che mi è stata data. Quindi è uno strumento musicale col quale lavoro. Una volta l'ho avuto nella coscienza, ho un grandissimo divertimento nel collaborare con questo strumento, fino a diventare una mia ossessione, questo strumento. Un'ossessione nel senso che posso effettivamente – estremamente malleabile - posso indurre la voce; poi è lei che induce me a cercare dei gradini bassissimi, quindi proprio baritonali, da basso maschile, fino a voci angeliche, come quelle degli adolescenti e con passaggi repentini

Titolo || Intervista ad Ermanna Montanari

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 5 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

senza che io riesca a fare gli scalini intermedi: posso passare da una voce ad un'altra senza educare l'intermedio. E questo è molto divertente, è molto potente anche per me.

La mia voce me lo permette. Io faccio in modo da creare uno spazio; posso dire una cosa, che questa consapevolezza così profonda l'ho avuta lavorando con Grotowski e lì ho capito l'importanza della vibrazione. Quindi Grotowski metteva l'accento proprio sul corpo, sulla sostanza che vibra, proprio il vibrare qualcosa che aleggia di estremamente piccolo, raffinato che però risuona lontanissimo. Ed io l'ho percepito lì con estrema chiarezza, lavorando con lui in questo laboratorio faticoso ma anche pieno di grazia. Prima era come se vivessi in qualche modo in un bozzolo, più chiuso, dove la parola per me stata molto importante, la voce è molto importante.

Ma le due cose camminavano insieme e parallele. Dopo queste due cose in qualche modo esplose: bastava come un piccolo "clic", spostare un piccolo "clic" e subito si apriva la ferita che sgorgava e che faceva sgorgare un mondo enorme, un pieno enorme. Posso dire che deriva da Grotowski una gran parte del mio lavoro successivo. Poi devo anche dire che artisti come Gru, senegalesi che ad un certo punto sono entrati in compagnia. Dal loro dialetto, alla loro lingua gutturale, simile al dialetto romagnolo. A loro interessava tutto ciò che era percussivo, quindi a ritmo, abbandonando tutto quello che era melodico, e il loro usare la memoria in senso meccanico e il dividere la parola, e le parole imparate a memoria in senso percussivo, dando le altre pause che non erano le mie. Mi sono intonata a questo. Questa è stata una portata enorme. Io lavoravo in realtà con dei musicisti, perché mi davano un'altra lingua, un'altra modalità; mi davano quello scuro di cui io ero ghiotta, ingorda.

Poi un altro portato è stato tutti quegli adolescenti di una scuola quando abbiamo lavorato con i polacchi. Tutti queste voci erano tutte voci maschili, di ragazzi di diciassette, diciotto anni, non formate, fuori forma, che ancora potevano diventare qualsiasi cosa. Quindi questa acerbità, quei toni così sgradevoli ma pieni di grazia: quei toni senza sapienza, ma con la sapienza del proprio sentirsi immortali. Quindi anche lì, io ho un'ingordigia per i suoni, per le voci, soprattutto quando sono dense, sono voci plotoniche. Quindi ero un "plotone di palotini", di dodici "pa pa pa papaa" così che mi colpivano. Così come gli attori senegalesi, loro e i loro tamburi, i bambini. Tutti questi in un modo come fosse una danza di Tahichi: mi faceva cava, vuota per ricevere questo, poi mi sgorga. Non posso dire che non c'era disciplina, direi una bugia, no? È una menzogna. C'è molta disciplina, ma anche c'è l'abbandono a far fluire quello che entra. L'abbandono, vuol dire, non forzare mai. C'è l'abbandono e matematica insieme. A volte succede ma non sempre. A volte succede un'alchimia, a volte non succede; ma per me l'abbandono è molto molto potente. Quindi abbandonarsi a quello che arriva per poi, appunto, fare le formule matematiche. Ma abbandonarsi a ciò che arriva. Infatti, c'è anche la lentezza - a volte io devo sostare, devo ascoltare, devo essere pigra, come quando le braccia si lasciano. Lasciare. Prima lei ha usato i termini "gomma", "elastica". Sono i termini giusti. Tanto elastico è lo strumento, vibra. La gomma può ottenere qualsiasi forma. In genere sono forme morbide, a onda.

### **LEILI**

*Vuol dire che per lei c'è un silenzio prima di dizione, come l'opposizione o la tecnica "Otkaz" (rifiuto) di Meyerhold? Un silenzio o opposizione di dire per dare maggior energia a quelle parole?*

### **ERMANNA**

Si, proprio come quello che si usa nei arti marziali. Io ho fatto per tanto tempo Tahichi.

### **LEILI**

*E lei, questa tecnica corporale, la usa nella voce.*

### **ERMANNA**

Si sì, come la danza Butoh. I danzatori della Butoh parlano della sostanza del corpo. Semplicemente il perimetro della voce è un perimetro che si vede, ma non sempre si vede. Il corpo lo vediamo, lo misuriamo. Anche la voce ha i suoi perimetri, però sono molto mutevoli. Ci sorprendono i perimetri della voce.

### **LEILI**

*Spadoni ha scritto "L'isola di Alcina" specificamente per lei, conoscendo tutta la sua capacità vocale.*

### **ERMANNA**

Si. Avevamo già fatto lavori insieme, lui aveva già scritto per me.

### **LEILI**

*Come attrice che differenza sente quando lavora su un testo scritto per lei rispetto ad altri testi?*

### **ERMANNA**

C'è una differenza enorme. Allora, un testo scritto specificatamente per me è sempre accaduto, perché Marco ha sempre scritto con i suoi attori. All'inizio proprio per me e per Luigi Ladina. Quindi c'è una autorialità, cioè l'attore è anche un autore.

Titolo || Intervista ad Ermanna Montanari

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 6 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

Non diciamo proprio dell'architettura del testo, ma c'è anche una continua verifica tra la vivezza delle parole scritte e la vivezza della parola in scena. Quindi ogni volta, decidere la plausibilità di questo testo scritto apposta. Il testo scritto "apposta" non è semplicemente un testo ma è una drammaturgia che riguarda lo spazio, le luci, i costumi, i movimenti, tutti. Non è mai solo un testo scritto; se ci riferiamo a "L'avarò" (che vede stasera) è completamente un altro mondo. Quindi è una richiesta continua di vivezza della parola.

Un testo antico con una potenza incredibile, sia a livello dell'architettura del testo - così anche è sorpassato oggi, c'è un intreccio familiare, ci sono dei personaggi precisi. Quindi c'è stato tutto un lavoro di ideazione di me e Marco per smontare questo: smontando, si smonta, tenendo montata l'architettura, quindi è, come se ci fosse un accompagnamento continuo di un lavoro in lato oscuro dell'architettura testuale. E' un accompagnamento di un lato oscuro delle parole e della voce. Per il personaggio di Arpagone, che ad un certo punto si rivela, ho dovuto lavorare in un disagio enorme, ma il disagio è una forza. Per un mese pensavo di non potere, ogni volta dicevo che non ci siamo, io non ci sono. Non lo sto prendendo, non lo sto vedendo. Io devo vedere, anche se un piccolo lumino e la cosa che mi appariva era questa. Non deve apparire Arpagone, deve apparire l'attore. Deve apparire qualcuno, deve l'Arpagone, il personaggio deve mettersi in un contesto. Ad un certo punto entra una figura che fa le prove foniche, testa: è un microfono.

### **LEILI**

*Per lei come attrice che differenza c'è tra lavorare su un testo poetico o un testo scritto con solo monologhi, con un testo classico come l'Avaro?*

### **ERMANNA**

L'Avaro è la difficoltà della macchina teatrale. L'Avaro architettonicamente è una macchina. Una macchina intanto conosciuta, anche se solo nell'immaginario; anche se uno mai ha letto "L'Avaro" di Molière in qualche modo lo sa, quindi sia ha che fare con un immaginario che è di molti, di una società, quindi non si può prescindere da questo immaginario: è una macchina e sono continui e continui i dialoghi. Il dialogo crea gli spazi precisi nel teatro, si deve avere a che fare con tante sculture corporee. Il monologo richiede tutt'altra dizione, un altro tipo di dizione, né più facile, né più difficile. Semplicemente è un altro tipo di abbandono, di obbedienza. Si obbedisce in un modo diverso da quello che è nella richiesta. Il monologo è alla richiesta di... L'Avaro è stato terrificante.

Terrificante per una questione così nodale di personaggi, di recitazione, è una domanda tutt'ora.

Ogni volta che entro in scena, me la devo porre.

### **LEILI**

*"Alcina" è scritto come ad uno solo, ma per come lei recita, il testo diventa un testo con dei dialoghi.*

### **ERMANNA**

Sì, perché la musica è l'altro.

### **LEILI**

*Come se uno dice e l'altro risponde, come fosse un rapporto tra gli strumenti musicali in un quartetto?*

### **ERMANNA**

Sì, certo, è così. Perché la musica e il monologo di "Alcina" sono creati proprio come il dialogo: nel senso che c'è un'architettura matematica micidiale all'interno. Io ho dei puntelli vocali a cui rispondo nei precisi momenti, perché il compositore lavora con me e io ho dei puntelli musicali ai quali rispondo, assolutamente rispondo. Non solo, nell'istupidimento di "Alcina" devo far passare quei suoni, altrimenti la mia voce non si sentirebbe. Io devo far passare quei suoni. Quindi è un dialogo tra me e quei suoni. Quei suoni che sono delle voci in realtà. È proprio un dialogo. Quando c'è un altro pezzo, come quello sullo straniero dove io parlo dell'invidia delle donne, io ho delle cesure precise e il compositore interviene dal vivo sul computer facendo il tonfi; proprio dei tonfi del corno in partitura e deve farne quattro, e se ne fa cinque? Sono cose matematiche, è una questione matematica. Ma con tutto abbiamo anche l'abbandono, almeno io come attrice ho il mio abbandono, il motivo.

### **LEILI**

*Sentendo Alcina, a me dà l'idea che lei usa la voce come una maschera. Cambiare la voce se come cambiasse la maschera.*

### **ERMANNA**

Sì, è così. È anche se è musica, c'è lo spazio. Perché con la musica lo spazio muta, la voce muta, si reagisce. Continuamente c'è un reagire, reagire è intonarsi, stonarsi, collegarsi o scollegarsi. Dopo è chiaro che con la regia, Marco fa

Titolo || Intervista ad Ermanna Montanari

Autore || Leili Galehdaran

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 7 di 8

Lingua || ITA

DOI ||

sua composizione finale. Ogni volta si reagisce, quindi non possono reagire se la musica cambia oppure, se io cambio, la musica reagisce. Quindi, questo è tutto il percorso per arrivare alla composizione de L'Isola di Alcina".

### **LEILI**

*Come ci si ritrova, uno, davanti ad un testo scritto in dialetto; due, con un testo non scritto in dialetto che però si recita in dialetto e tre con un testo scritto senza dialetto.*

### **ERMANNA**

Il dialetto, essendo la mia lingua madre è qualcosa molto leggero, naturale, scaturisce da solo.

Quindi non implica il filtro del pensiero. E' qualcosa che scivola. E' vero che quando si deve dare la forma al testo dialettale sulla scena, deve intervenire la forma, per renderla lingua di scena, quindi deve passare da un artificio, per cui non è quella lingua madre, quella lingua che è la mia lingua d'infanzia e della mia adolescenza, quindi subisce un passaggio per diventare la lingua di scena.

Molte volte quando c'è un testo italiano che poi devo tradurre in dialetto, attraverso questa traduzione mi si aprono sensi molteplici. Attraverso la traduzione si aprono nuovi mondi; quindi è un nuovo mondo. È il passaggio da un testo scritto in italiano che io traduco in dialetto, è un fiorire di sensi. Quando il testo è unicamente italiano, io ho una predisposizione subitanea a ciò che è poesia, più che una questione di prosa. Se devo recitare le "stanze" dell'Ariosto, diversi di Ariosto, in qualche modo come se prima di me, dentro di me, lo conoscesse, quindi vanno e vengono con il loro senso. Una volta decisi di mettere i pezzi ne "L'Isola di Alcina", quelli erano, quelli erano dal primo momento. Se mi devo relazionare a "L'Avaro", ho bisogno di molto, molto silenzio per rendere vive quelle parole. E' passare attraverso un proprio deserto e qui la voce di Arpagone è un deserto. Le prime parole che dice Arpagone sono parole afone. Non lo sapevo e lei non veniva; ad un certo punto è venuta e l'ho tenuto perché era quella. Quindi la parola, la prosaica richiede a me uno sforzo maggiore. Richiedendo uno sforzo, non essendo una persona che va alla potenza del muscolo, devo sostare e farmi molto più spazio, molto più vuoto, molto più cavo.

### **LEILI**

*Lei con il suo montaggio vocale ha creato un testo totalmente femminile, ciò che il testo di per sé non è - anche se Lei in una intervista diceva che per Lei la voce è maschile).*

### **ERMANNA**

Sicuramente Marco ha fatto un enorme lavoro con il poeta Spadoni. Addirittura mutando delle cose fondamentali, c'è tutta la parte contro gli uomini. Spadoni l'ha scritta contro delle donne e Marco l'ha cambiata, ha chiesto di cambiare.

### **LEILI**

*Anche con questi cambiamenti, ci sono due uomini che cambiano il testo, ma alla fine è lei che è fondamentale per cambiare il testo. Quindi è la sua drammaturgia che lo rende un testo femminile.*

*Per esempio, nella scena dell'amore, dalla descrizione si capisce che è scritto da un uomo, ma dal punto di vista di una donna.*

### **ERMANNA**

Si, perché c'è qualcosa che è presente continuamente, come se ci fosse un bollore di un vulcano, sempre lì quando lavoro. Perché per me è così evidente che le parole della storia, le parole della letteratura, le parole dell'arte hanno un portato maschile fortissimo e tante volte le donne subiscono questo. Questo modo di subire però è un modo di subire sulla carta, nella costruzione delle città, nella costruzione della storia, ma questo bollore attraverso le loro voci e le loro danze e i loro sguardi può essere completamente rigirato. Quindi noi possiamo rigirare quelle parole. L'aria che respiriamo è femminile. Io non ho dubbi su questo, poi se a qualcuno risuona come è risuonato a te.

Si può riscrivere la storia, basta pochissimo. Bisogna sapere ascoltare, non si può riscrivere come è stato fatto anche più volte, sputando sulle parole maschili. Non serve. Oppure mettendo in un testo tutte le "a" invece delle "o". Non è questo, non è che dicendo attrice o chiamando attori le attrici al femminile si muta qualcosa. Si muta se noi con la nostra voce, con la nostra aria riusciamo a rendere questo. Quindi riusciamo a mutare la carne: è una danza, a volte molto faticosa, a volte è un combattimento arduo; a volte si finisce profondamente. Ma stare su questo orlo del baratro non è poi così male.

### **LEILI**

*Come attrice come definisce la drammaturgia vocale? Per esempio, la voce di uomini che abbaiano, da l'idea che paragonando "Alcina" ad Ariosto che faceva diventare gli uomini come le piante, fa diventare gli uomini dei cani, cioè il padre ed il cavaliere non sono spariti ma sono diventati i cani.*

### **ERMANNA**

[Titolo](#) || Intervista ad Ermanna Montanari

[Autore](#) || Leili Galehdaran

[Pubblicato](#) || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016 || Leili Galehdaran, *Teatro- Vocalità: poesia in atto*, tesi dottorato di ricerca in Tecnologie digitale e metodologie per la ricerca sullo spettacolo, Facoltà di lettere e Filosofia, università di Roma "La Sapienza", aa. 2012-2013, tutor V. Valentini

[Diritti](#) || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) || pag 8 di 8

[Lingua](#) || ITA

[DOI](#) ||

I cani sono presagio della morte nella mitologia antica, quindi gli uomini sono presagio della morte alle volte. Hanno voci di cani, hanno l'atteggiamento del cane. Questa forza può essere presagio della morte. Per questo Alcina è stata in quel momento in cui c'è stato quell'abbandono.

### **LEILI**

*Io sinceramente non ho trovato l'abbandono. È stata Alcina a fare diventare cane il padre, il cavaliere.*

### **ERMANNA**

Perfetto! Ci sono tutte queste cose che aleggiano, l'una e l'altra.

### **LEILI**

*Gli elementi drammaturgici sono come dei pezzi di un puzzle, che in base a come li metti insieme, creano diversi quadri. La narrazione è mutabile, cambiare un'interpretazione crea un'altra storia. Non puoi mai essere certa della storia di Alcina.*

### **ERMANNA**

Riguardo ai cani, dovrei dire che le sorelle erano custodi di un canile al centro di un villaggio. Il fatto che questo canile fosse al centro del villaggio, questo è tra verità e costruzione. Nello spettacolo sono sotto i cani. Sotto perché, in qualche modo, nella forma scenica, sotto queste figure stavano strisciavano e non si vedevano che erano uomini, neanche si vedeva che erano cani. C'era come un pullulare terrifico, come un mondo infero in qualche modo, che dava un senso a questa oscura Alcina con questa sorella. Era il risultato di questa trasformazione. Il sotto, perché era una questione di centro: nella visione iniziale per far scrivere, per dare l'incipit a Spadoni che al centro del villaggio ci fosse questo canile e che due sorelle erano custodi di canile. Se il cuore del villaggio è un recinto di cani che abbaiano, insomma non c'è la cattedrale, c'è un'altra questione, ci sono altre voci che vengono ascoltate, c'è un luogo nei gironi infernali. Così da attraversare, da peregrinare. Sotto perché ad un certo punto questo è venuto nella forma e non era sempre visibile.

In una luce verde soffusa e queste voci che rimbombavano da sotto. In realtà si vedeva questa isola, una zattera. Questa isola in fondo non c'era l'acqua o il mare, ma erano questi cani, questi abbaia.

### **LEILI**

*Lei prima ha parlato della parola muta, la voce muta. Diceva anche che per lei il silenzio non esiste, nel silenzio sente la voce.*

### **ERMANNA**

Il silenzio serve per accogliere la voce o le voci. E sono sia voci interiori che voci, la voce dello spazio. Attraverso questo ascolto poi esce qualcosa. Delle volte esce muta. La voce muta non è necessariamente senza niente, ha insomma la sua qualità. I silenzi sono diversi, c'è anche un altro tipo di silenzio che è un silenzio invece agitato e prepotente ed è quello con il quale bisogna fare i conti, che è alla fine il nostro dialogo interiore. Quando noi parliamo, c'è qualcosa che ci accompagna in un nostro dialogo interiore. Quello delle volte si incunea per prendere molto spazio.

Alle volte lo spazio diminuisce tanto e anche qui c'è un gioco, una danza continua con il nostro orecchio, con le pulsazioni del cuore, col nostro dato affettivo quando non ci mettiamo o quando ci mettiamo in sintonia o ci addomesticiamo all'altro spazio. Delle volte per esempio il mio dialogo interiore è potentissimo fino al punto di sganciarmi, quindi si sgancia ed io mi incanto. Perdo la consapevolezza di uno stato e mi proietto in un altro stato, pur rimanendo in quello. Questo anche succede in scena, tutti questi sganciamenti, questi allontanamenti, che sono propri dal schizofrenia.

Quello che mi interessa è che cosa succede tra quella pelle e l'altra pelle.