Acting Archives Review
RIVISTA DI STUDI SULL'ATTORE E LA RECITAZIONE
Anno I, numero 2 – Novembre 2011

Ermanna Montanari

Voce guida dell'itinerario 'alchemico' delle Albe*

Intervista e nota introduttiva di Daniela Visone

Ermanna Montanari è guida carismatica di quella famiglia d'arte che è il Teatro delle Albe di Ravenna, con cui lavora e vive in simbiosi da quasi trent'anni. Pertanto, il suo universo poetico si declina in un linguaggio altamente suggestivo, che presuppone lunghe riflessioni in coppia (con Marco Martinelli), e in comune con il gruppo, oltre a una grande consapevolezza del proprio percorso artistico.
A vent'anni la Montanari decide di lasciare Campiano, il suo paese nativo in provincia di Ravenna, e di abbandonare la sua famiglia. In realtà, lei parla di una vera e propria fuga dalla campagna, da un mondo patriarcale e asfittico, fuga che la porterà verso la città, verso il teatro. É il 1977 quando insieme a Marco Martinelli fonda a Ravenna un primo gruppo, il Teatro d'Arte Maranathà.
Negli anni in cui si viveva una sorta di «amnesia collettiva, di rifugio nella stupidità e nel conto in banca», la Montanari comincia a fare teatro mossa più da «un'insoddisfazione etica e politica», che da una consapevolezza estetica, che invece «è venuta successivamente».[1] Dal 1977 al 1983 insieme a Marco Martinelli fonda diversi gruppi, inserendosi così in un più ampio movimento teatrale che si sviluppa a Ravenna: Teatro dell'Arte Maranathà, Teatro del Cuscino, Teatro della Notte, Linea Maginot sono tutte «realtà che si uniscono, si dividono, si ritrovano, alcune spariscono, altre emigrano, tutte inseguendo utopie sacre e/o politiche, tensioni espressive individuali e di gruppo».[2] Come racconta lo stesso Martinelli, il fenomeno si inscrive nel più ampio contesto nazionale, ed è contrassegnato da una serie di tappe molto significative che portano al profilarsi di una nuova idea di cultura e di teatro:

> a Casciana terme nel 1976, a Santarcangelo dal 1978, sulla scia di Grotowski, dell'Odin, del Living, quello che si richiedeva non era una nuova 'forma' teatrale: le domande colpivano altrove. Le domande

---

* Se non altrimenti indicato, le dichiarazioni di Ermanna Montanari contenute nella nota introduttiva e nell'intervista che segue sono il frutto di una conversazione che si è tenuta presso il Teatro Rasi di Ravenna il 21 luglio 2011.

[1] E. Montanari, *Teatro polittttttttico*, in *Donne a teatro e cultura delle (r)esistenza*, a cura di Maria Ficara, Roma, Editoria e spettacolo, 2005, p. 184.

[2] M. Martinelli, *L'ecologia teatrale 1984*, in «Ardis Monthly», n. 1, luglio 2002, pp. 17-18, www.fannyalexander.org/monthly/01.pdf (09/2011).

> vertevano su una 'nuova cultura', una nuova sensibilità, relazioni diverse tra gli uomini che producono teatro, e quindi, di conseguenza, modalità diverse di produrre la scena.[3]

L'utopia di realizzare una 'nuova cultura' partendo da una trasformazione radicale delle modalità produttive del teatro costituisce, dunque, il fondamento etico del Teatro delle Albe, che la Montanari e Martinelli fondano nel 1983, insieme a Luigi Dadina e a Marcella Nonni. Contemporaneamente, la Montanari si laurea in drammaturgia con una tesi sull'asino cillenico nei *Dialoghi Filosofici* di Giordano Bruno, seguita da Claudio Meldolesi. Il pensiero di Bruno costituisce l'*incipit* di quella ricerca 'asinina', che da sempre anima l'artista e il gruppo: l'asino diventa l'icona della compagnia appena nata e, allo stesso tempo, ne indica tutto il percorso futuro, perché è lungo la sua traccia che si svilupperà la consapevolezza «che non si può saper nulla e non si sa nulla».[4] Essere asini, nel lessico del gruppo, significa rifiutare ogni parametro prefissato di conoscenza.
L''asinità', oltre a diventare una metodologia di ricerca e di lavoro, segna, dunque, storicamente il percorso del gruppo, che fin dai suoi esordi è portato ad uscire «al di fuori di certe tendenze» e a non allinearsi, configurandosi «come una sorta di polo altro nella singolar tenzone degli anni Ottanta tra i terzoteatristi imbevuti d'Oriente, teatro povero e rituale e i postavanguardisti rigorosamente metropolitani, informatizzati e trasgressivi».[5]
Come sostiene Renata Molinari, il loro è «un progetto guidato dalla forza delle visioni».[6] La 'visionarietà' del gruppo è frutto innanzitutto di quella scelta 'utopica' che si definisce verso la fine degli anni Ottanta, quando durante il convegno *Teatro e Politica*, organizzato a Narni da Giuseppe Bartolucci, la coppia Montanari- Martinelli esprime in uno scritto teorico la necessità di realizzare un tipo di 'teatro polittttttttttico' con sette 't': 'teatro polittttttico' per le Albe è da una parte 'teatro di carne', che presuppone l'uso dell'attore integrale come presenza viva con un forte impatto emotivo con lo spettatore, dall'altro 'teatro di scrittura' perché la parola ha un ruolo fondamentale, e, infine, un teatro che necessita di un rinnovato rapporto con la *polis*, con il pubblico. Quasi contemporaneamente

---

[3] M. Martinelli, *L'ecologia teatrale 1984*, cit.
[4] G. Bruno, *Cabala del cavallo Pegaseo con l'aggiunta dell'Asino Cillenico*, Milano, Bur, 2004, www.teatrodellealbe.com/ita/index2.html (09/2011).
[5] S. Chinzari, P. Ruffini, *Nuova Scena Italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000, p. 37.
[6] R. Molinari, *Alla maniera di una famiglia d'arte*, in *Jarry 2000: ricerche, scoperte, invenzioni da Perhinderion a I Polacchi*, a cura di Marco Martinelli e Ermanna Montanari, Milano, Ubulibri, 2000, p. 131.

avviene una scoperta chiave per la compagnia: la tesi del prof. Franco Ricci Lucchi, docente di geologia dell'Università di Bologna, secondo cui «la Romagna è Africa». Secondo quest'ipotesi, che si fonda sulla teoria della deriva dei continenti di Wegener, quando ormai Europa e Africa erano arrivate al loro disegno attuale, un pezzo di Africa si è staccato dal continente madre e attraverso il Mar Mediterraneo si è andato ad incastonare alle foci del Po, dando vita alla Romagna. Dice la Montanari: «in questo modo la nostra leggenda, il nostro mito era creato. La Romagna è africana, gli africani che tornano sono i nostri nonni».[7] La definizione di 'teatro polittttttttico' e la teoria della 'Romagna africana' sono i due aspetti principali di quella 'visionarietà' delle Albe che si delinea tra gli anni Ottanta e Novanta.
Nei primi spettacoli, da *Rumore di acque* (1985) a *Confine* (1986), a *I Brandelli della Cina che abbiamo in testa* (1987), i lavori teatrali della compagnia già guardavano all'Europa con gli occhi dell'Africa, degli emigrati neri, degli emarginati, intrecciando ecologia, fantascienza e fiction. *Ruh, Romagna più Africa uguale* del 1988 inaugura, invece, quel fertilissimo meticciato artistico e umano che porterà alla nascita delle cosiddette 'Albe afro-romagnole'. Lo spettacolo, infatti, viene realizzato a stretto contatto con la comunità di don Ulisse Frascali, un prete ravennate che in quel periodo offriva residenza ai senegalesi che stavano invadendo le coste dell'est: tre ragazzi della comunità, giovani venditori ambulanti, che però erano dei *griots*, entrano a far parte dello spettacolo e poi della compagnia – si tratta di Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang, El Hadij Niang. In *Ruh*, come negli spettacoli successivi caratterizzati da una coralità, tra la Montanari e gli attori si determina un vero e proprio «rapporto musicale», come vedremo meglio in seguito.
La Montanari è un artista poliedrica che del teatro fa una scrittura totale: la sua 'visione' figurativa la porta a concentrarsi sulla «composizione» della materia drammaturgica, attraversando parallelamente tutte le questioni che conducono alla realizzazione di un'opera teatrale, dall'ideazione teorica, alla scrittura del testo, alla creazione di un corpo-voce, alla progettazione dello spazio. Quando si misura con la regia, mettendo in scena alcuni testi di cui è anche autrice – *Cenci* (1993) e *Ippolito* (1995) –, emerge in pieno la sua 'visione' figurativa che è di tipo medievale e che, pertanto, nella scrittura della scena la porta ad affrontare «la questione della bidimensionalità», questione che per l'attrice-artista rimane tuttora

[7] Ermanna Montanari, scritto senza titolo, a cura di Elio Grazioli , *Il Punto*, Atti della II edizione della Manifestazione, esposizione e incontro (San Gimignano, 28 e 29 giugno 1997), San Gimignano, Galleria Continua, 1998, p. 76.

«irrisolta». L'*Ippolito* presenta una configurazione spaziale proprio di tipo medievale:

> Io adotto una struttura di tipo medievale a livello figurativo. In un quadro medievale c'è una grande figura in primo piano, poi due figurine più piccole, poi una casetta là… Questo è il mio immaginario e il mio tipo di composizione. L'*Ippolito* è nato così: c'era un cavallo in lontananza, Ippolito nudo sullo sfondo, e davanti Fedra. Quindi, una composizione molto soggettiva e difficoltosa da rendere oggettiva e anche da trasferire agli altri. Per questo, mi sono accorta subito che la regia in quanto visione oggettiva per una compagnia non è la mia questione.

La difficoltà di immettere gli altri attori all'interno di una 'visione' figurativa così originale costituisce, dunque, il motivo per cui la Montanari decide di abbandonare presto la regia.
La coralità, infatti, è uno dei fondamenti principali del teatro delle Albe. Nella prima fase del loro lavoro, tra gli anni Ottanta e Novanta, il testo nasce direttamente in scena, in quanto l'autore-regista Marco Martinelli

> «distilla dalla 'carne' dell'attore una scrittura drammatica che abita la scena ed è al contempo testo. La sua eresia è l'aver riscoperto il gesto antico che ricava congiuntamente il dramma e lo spettacolo dalle molteplici relazioni che connettono l'autore ai suoi compagni in cerca».[8]

Nella drammaturgia scenica di Martinelli, dunque, l'attore non funziona da semplice esecutore, ma è come una «musa ispiratrice»[9] per l'autore, autore lui stesso. In altre parole, il drammaturgo non lavora su concetti astratti, ma con la materia viva offerta dai suoi attori. L'attore, dunque, ispira il dettato autoriale, ma poi lo tradisce, perché non deve ridursi a essere funzionale alla storia raccontata, in quanto «è esso stesso una storia, uno sguardo e voce e nervi, il buco nero che allude ad altro, che precede la narrazione, l'organismo che precede il linguaggio».[10] L'attrice-autrice Montanari, allora, scrive le proprie 'figure' lavorando dove Martinelli «non può arrivare con la penna: un terreno spesso arido e irraccontabile».[11] In questo senso, dunque, «tutti i fantocci» che scrivono in questo periodo, dalla Daura di *Bonifica* (1989), alla Daura de *I Refrattari* (1992) e di *Perhinderion* (1998), da Fatima di *Siamo Asini o pedanti* (1989), a Spinetta de *I*

[8] G. Guccini, *Martinelli autore e il multidramma delle Albe*, in *Monade e coro. Conversazioni con Marco Martinelli*, a cura di Francesca Montanino, Roma Editoria & Spettacolo, 2006, p. 70.
[9] E. Montanari, *Teatro polittttttttico*, cit., p. 185.
[10] *Ibidem*
[11] *Ibidem*

ventidue infortuni di Mor Arlecchino (1993), nascono da una sorta di «magma comune».[12] Inoltre, questi spettacoli, scritti in dialetto romagnolo, mettono in contatto la Montanari con l'immaginario contadino legato alla sua terra, Campiano. In particolare, per la figura della madre, che ritorna nella maggior parte degli spettacoli di questi anni, dalla Madre Terra di *Ruh* a Daura di *Bonifica*, de *I Refrattari* e di *Perhinderion*, la Montanari si ispira alla figura della nonna paterna, molto corpulenta, da cui, dice l'attrice, «ha imparato a stare in scena, fingendo un'altezza e un'imponenza»[13] che sentiva di non avere.
Nel suo immaginario poetico, la sua terra d'origine diventa un luogo mitico dove contemplare «la larghezza dei campi, il canto ovattato che aleggia nella solida nebbia romagnola». Nella realtà dei fatti, la Montanari ha sempre avuto un rapporto controverso con le sue radici e in particolare con il dialetto che è quello duro e gutturale delle Ville Unite; «un dialetto di ferro»,[14] che ha cercato in tutti i modi di cancellare dal suo intercalare, non riuscendoci, perché poi ad un certo punto, «quando il teatro è diventato una questione molto seria», sembrava quasi che «scaturisse da sé. Così è diventato lingua di scena, un atto estetico puro, un veicolo importantissimo insieme alla voce».
Se il dialetto comincia a rappresentare un elemento fondamentale della 'visionarietà' della Montanari, contemporaneamente «l'immagine dell'attrice immobile e assorta in un monologare che veicola i contenuti semantici attraverso la magia della *phoné*»,[15] diventa un'icona della regia di Martinelli. Secondo Guccini, infatti, gli spettacoli affidati ai versi del poeta dialettale Nevio Spadoni, da *Lus* (1995), alla terza Anta del 'trittico peregrinante' *Perhinderion* (1998) a *L'isola di Alcina* (2000), che sfruttano quest'icona dell'immobilità, costituiscono una sorta di «poema teatrale suddiviso in eventi indipendenti, ma reciprocamente connessi dal fatto che ciascuno di essi riprende, varia e porta a compimento espressivo, la presenza, il linguaggio e i fantasmi psichici dell'interprete scenica, l'attrice Ermanna Montanari».[16] In particolare, *Lus* – diretto dalla Montanari stessa – è un vero e proprio 'ritratto in versi' del suo duro dialetto, e amplia «l'immagine guida dell'attrice immobile fino a farne il contenuto psichico e corporeo dell'intera rappresentazione».[17] La Belda della Montanari, infatti, impugna un pennato, arma contadina che serve a sfrondare i rami, ed indossa una leggera veste di pizzo

[12] *Ibidem*
[13] E. Montanari, *Per Rosvita*, Ravenna, Edizioni Essegi, 1992, p. 17.
[14] E. Montanari, *Dialetto di ferro*, in *Ravenna africana*, a cura di Marco Martinelli, Ravenna, Essegi, 1988, p. 24.
[15] G. Guccini, *Martinelli autore e il multidramma delle Albe*, cit., p. 75.
[16] Ivi, p. 74.
[17] Ivi, p. 78.

bianco e tulle di seta; è sospesa a 60 cm da terra su un deambulatorio e per tutto lo spettacolo muove soltanto braccia e testa, cantando «sugli inguini per 40 minuti ora con voce di scimmia, ora di corvo, ora di lupo, trascinata dalla bellezza della lingua romagnola».[18]
L'alternarsi di immobilità e di movimento frenetico – la danza vorticosa di Madre Ubu e di Isis rispettivamente ne *I Polacchi* (1998) e ne *La mano* (2005) – è il principio su cui si fonda la danza butoh che l'attrice-artista pratica per poi applicare alle sue performance. Questa alternanza determina la sottrazione del gesto e dell'azione e conduce all'annullamento del corpo dalla scena, per cui come dice la Montanari:

> Anch'io come Belda, non ci sono mai tutta. Mi manca sempre un pezzo. Non mi vedo mai in scena, non ho immagine di me se non a pezzi.[19]

In questa sorta di dissociazione fisica, è la voce che fa «percepire l'intero»,[20] facendosi corpo, «carne»,[21] cioè recuperando il suo originario potere di incantazione legato alla sua matericità sonora. Questo corpo-voce, allora, assorbe l'intera corporeità nei suoi diversi registri sonori e diventa una guida nella 'visione' creativa.

> Succede a volte, forse per pigrizia, che il corpo mi abbandoni e si comporti come un soldatino che richiede comandi e si sottoponga, inetto, alla volontà caporalesca del cervello. Allora sarà la voce a farsi guida e a muovere il tutto. La mia voce non è un soldatino.[22]

Attraverso le sue performance vocali, le sue letture-concerto – *Rosvita* (2008) e *Ouverture Alcina* (2009) – la Montanari arriva poi a quello stato di grazia in cui, come sostiene Carmelo Bene – riferimento costante nella sua ricerca vocale –, «ci si lascia invadere dall'originario, cade il soggetto»; in questo stato di grazia, allora, «si è stranieri a casa propria, il che consente di essere intesi da tutti, grazie all'avvento di una lingua musicale che non deve essere virtuosismo».[23] Nell'allestimento di *Rosvita* del 2008, l'attrice legge da

---

[18] E. Montanari, *Gli inguini di Belda*, in Laura Mariani (a cura di) *Un percorso attraverso gli scritti di Ermanna Montanari (1993-2010)*, in «Culture Teatrali», n. 20, giugno 2011, p. 168.
[19] E. Montanari, *Mi sono ridotta a credere di non esserci neanche tutta*, in *Il puro e l'impuro*, a cura di Franca Angelini, Roma, Bulzoni, p. 275.
[20] E. Montanari, *Il corpo a pezzi*, in Laura Mariani (a cura di) *Un percorso attraverso gli scritti di Ermanna Montanari (1993-2010)*, cit., p. 166.
[21] E. Montanari, *Gli inguini di Belda*, in Laura Mariani (a cura di) *Un percorso attraverso gli scritti di Ermanna Montanari (1993-2010)*, cit., p. 169.
[22] *Ibidem*
[23] U. Artioli, C. Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, Milano, Medusa, 2006, pp. 124-126.

un leggio arrugginito, isolata in una zattera di luci che crea una visione strabica tale da renderne evanescente la figura. In questo modo, a diventare protagonista unica dello spettacolo è la parola, la *phonè*, che ripercorre le storie di Maria, del monaco Pafnuzio e della prostituta Taide, di Drusiana, che chiede a Dio di morire per non cedere a Callimaco, del governatore Dulcizio innamorato di tre vergini, del supplizio delle fanciulle Fede, Speranza e Carità, seviziate e fatte uccidere dall'imperatore Adriano. La *phonè* è veicolo di senso e, al contempo, frammento di suono in una partitura musicale che utilizza tutte le estensioni vocali, i timbri, l'altezza e l'intensità possibili, dal nasale al gutturale, dall'acuto al grave, dal debole al forte.

1. Rosvita *(2008). Regia di Marco Martinelli. Foto di Fabio Cito.*

La Montanari scrive così lo spazio attraverso la voce, alla quale assegna sempre un nome nei suoi quaderni: ora è una voce 'nasale', ora è una voce 'che sviene', ora è una voce 'cristallina', ora è una voce 'di ceramica', ora è una voce 'di gufo', 'di corvo', 'di lupo' e così via. In realtà, la voce viene adescata attraverso la 'visione' di un colore-immagine. Nel caso della creazione di Madre Ubu, protagonista della riscrittura de *I Polacchi* (1998), è il bianco. Il colore, dunque, le suggerisce la qualità della voce principale della sua 'figura', il suo tono e il suo timbro. In questo caso, il biancore le «ha donato l'idea di una 'voce di ceramica'», ai limiti dell'udibile. Da questa voce principale, poi, crea le sue variazioni vocali secondo il criterio assolutamente musicale dell'intonazione. In alcuni casi, quando la voce non arriva subito, ed esiste solo un'immagine iniziale, può essere il costume o un altro elemento scenico ad aprire un varco nella creazione. É il caso della costruzione della figura di Titania, la regina delle fate, nel *Sogno di una notte di mezz'estate* (2002). La Montanari racconta che all'inizio sapeva soltanto che Titania «dovesse avere una luminescenza»: quando ha trovato e indossato un costume «anni Settanta, da rock star, di colore violetto con tutti i ricami argentei» è arrivata anche la voce, perchè «il costume ha messo la pelle in condizione di parlare alla voce».

La voce, poi, viene «armata»[24] dall'amplificazione, perché l'uso del microfono permette soprattutto di sondare e di esaltare tutti i suoni esprimibili dalla vasta gamma dell'attrice, fino all'afonia di Arpagone ne *L'Avaro* (2010):

> Arpagone è la sua cassetta e quindi è il buio di quella cassetta, il suo rumore. Nel buio di quella cassetta, piena di denari, ho trovato la voce di Arpagone: è il rumore di quei denari, è una voce quasi afona. Il microfono è una sonda. Ora non potrei farne a meno, è lo strumento che più mi appaga e corrisponde. Se per Arpagone non avessi avuto il microfono non avrei potuto fare la 'voce del buio'.

La Montanari, dunque, scrive le sue 'figure' distanziandosi completamente dalla psicologia e dalle indicazioni scritte del personaggio. Avendo una visione totale della «composizione», è come se estrapolasse ogni volta le sue 'figure' da un quadro (mentale) e le inserisse in un altro quadro, quello scenico, definendone il volume, l'«aria», attraverso la scrittura del suo corpo-voce in relazione agli altri volumi, ovvero agli altri attori, anch'essi corpi-voce, dando vita così a una vera e propria «partitura musicale», una sorta di «sinfonia» dello spazio. La voce è la guida principale, dunque, ma tutti gli altri elementi, dal trucco – la biacca bianca con cui si tinge il viso –, al costume, all'utilizzo della parrucca, concorrono 'alchemicamente' alla trasformazione dell'attrice in una vera e propria 'macchina attoriale'.

2. L'Avaro *(2010). Regia di Marco Martinelli. Foto di Claire Pasquier.*

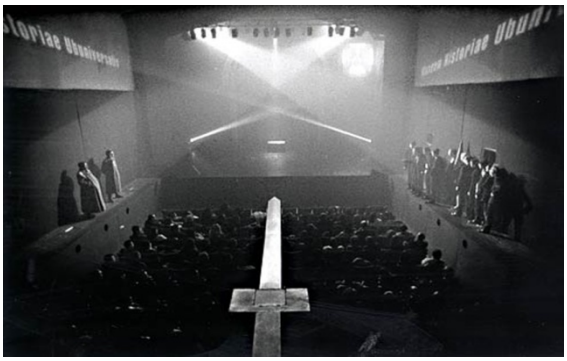
Potremmo dire, dunque, che quando la Montanari crea una sua 'figura' compie una scrittura totale dell'evento teatrale mediante un doppio procedimento 'alchemico', uno verticale, attraverso il quale giunge alla scrittura di un corpo-voce, l'altro orizzontale, attraverso cui, invece, inscrive il suo corpo-voce nella drammaturgia del testo, del suono, dello spazio e delle luci. Questo

[24] E. Montanari, *Il combattimento di Alcina*, in Laura Mariani (a cura di) *Un percorso attraverso gli scritti di Ermanna Montanari (1993-2010)*, cit., p. 169.

modo di procedere si definisce meglio tra la fine degli anni Novanta e il Duemila, quando il *Cantiere Orlando* inaugura una nuova fase per la compagnia, quella della cosiddetta 'messa in vita' dei testi classici. A fare da *trait d'union* tra la prima e la seconda fase è, da un lato, l'ideologia filosofico-politica che sostanzia tutta l'operazione artistica e costituisce la direttrice-guida del processo creativo delle Albe; dall'altro, quella 'visionarietà' del progetto artistico, che per la Montanari ora si traduce in una vera e propria aspirazione ad una scrittura totale del teatro.
Se il procedimento alchemico verticale concerne la scrittura scenica del corpo-voce, quello orizzontale riguarda la scrittura scenica dell'opera, che avviene attraverso una logica di contaminazione dei diversi piani drammaturgici – quello del testo, quello del suono, quello dello spazio e delle luci. La drammaturgia del testo e la drammaturgia del suono nascono contemporaneamente: Luigi Ceccarelli, compositore di musica elettroacustica e collaboratore storico del gruppo, crea la partitura sonora relazionandosi alla parola poetica. Di pari passo, avviene anche la creazione della drammaturgia spaziale, ad opera della Montanari stessa. Lo spazio, dunque, non è pensato preventivamente, ma si definisce *in fieri*, in relazione al farsi dell'opera. Anche per la creazione della drammaturgia spaziale, infatti, a guidarla è ancora una volta la sua capacità 'visionaria', come sostiene Martinelli:

> Ermanna è fondamentale, perché ha un istinto sicuro della visione e della scena. [25]

Così, per *I Polacchi* (1998), che è un'opera corale, la cui chiave d'accesso è data dal 'gioco', la Montanari crea una scena che comprende anche il pubblico, allungando il palcoscenico fin dentro la platea, attraverso la costruzione di due ali praticabili che formano una 'U' nera rovesciata, un ferro di cavallo – come per suggerire l'idea che gli spettatori sono racchiusi nella pancia



3. I Polacchi *(1998). Regia di Marco Martinelli. Foto di Silvia Lelli.*

[25] M. Martinelli, in *Monade e coro. Conversazioni con Marco Martinelli*, cura di Francesca Montanino, cit., p. 37.

e nel mondo di Padre Ubu –, e una passerella a forma di spada-croce, all'altezza delle poltrone, che taglia nel mezzo la platea; mentre, per *L'Isola di Alcina* (2000), che è una storia vera della sua infanzia, poi affidata ai versi del poeta Nevio Spadoni, lo spazio è segnato da «un perimetro precisissimo» che immobilizza su un divano le due sorelle, Alcina – che porta lo stesso nome della maga incantatrice di Ariosto, capace di ammaliare e di trasformare gli uomini – e Principessa, entrambe sedotte e abbandonate da uno straniero. In questo caso, dunque, lo spazio riflette quella «nudità», che, secondo la Montanari, rappresenta il nucleo poetico dell'opera e, al contempo, determina una sorta di «inabissamento psichico». Lo spazio, poi, si definisce ulteriormente attraverso la drammaturgia delle luci, che innanzitutto ha la funzione di 'scontornare' le 'figure' e gli oggetti scenici, ovvero di far emergere i 'volumi' dallo spazio, come in un bassorilievo.

4. L'isola di Alcina *(2000). Regia di Marco Martinelli. Foto di Silvia Lelli.*

Drammaturgia del testo, del suono, dello spazio e delle luci, allora, crescono insieme su un piano orizzontale, e, contemporaneamente, inglobano e fanno 'esplodere' il corpo-voce della Montanari. Sia nel caso di un testo classico, 'rimesso in vita', come *Sogno d'una notte di mezz'estate* (2002), *Sterminio* di Schwab (2006), *Scherzo* di Grabbe (2006), *L'Avaro* (2010) sia nel caso di un testo di un autore contemporaneo, come *La mano, de profundis rock*, scritto per lei da Luca Doninelli nel 2005, l'attrice-artista, dopo averlo imparato a memoria, entra nella materia drammaturgica attraverso le sue diverse 'lenti' o 'visioni', cioè attraverso il dialetto, la ricerca sulla voce, l'ideale 'polittttttttico', la dimensione comunitaria – dimensione da cui non può mai prescindere e che comprende l'attività della *non scuola*, ovvero dei diversi laboratori teatrali che Marco Martinelli tiene dal 1991 nelle scuole di diverse città, da Ravenna a Napoli, da Chicago a Mons. In questo modo, tutti i linguaggi della scena, entrando in relazione alchemicamente, concorrono a 'dare visione' di quel 'barlume' estetico-filosofico che è all'origine di ogni ideazione degli spettacoli delle Albe. Il processo che conduce dall'idea all'opera costituisce quello che la Montanari chiama un «attraversamento», un cammino che «si fa in ginocchio», perché richiede un atteggiamento

sempre vigile nell'attesa che si compia la trasformazione in oro della 'vile materia'.

• • •

Partiamo dall'inizio. Come e quando ha cominciato a fare teatro?

Sono un'attrice autodidatta. A vent'anni, quando frequentavamo l'Università a Bologna, Marco Martinelli e io ci siamo innamorati e ci siamo sposati. Siamo usciti di casa e poveramente abbiamo creato insieme un primo gruppo teatrale: Teatro dell'Arte Maranathà. «Maranathà» è una locuzione che si trova nell'Apocalisse e vuol dire « il Signore viene», la comunità che viene. Per noi era questo: una scelta cristiana e, al contempo, una scelta di povertà. La creatura, l'altro, la comunità, sono la radice della nostra ricerca. Questo è il magma da cui si è partiti.

Dal 1977 al 1983, insieme a Marco Martinelli ha fatto diverse esperienze teatrali, dalle azioni per strada alla creazione di diversi gruppi teatrali. Da cosa erano influenzate le vostre scelte artistiche?

All'inizio si procedeva per barlumi di visione, non eravamo pienamente consapevoli della questione estetica nella sua interezza. Eravamo guidati da una ricerca di bellezza. Bellezza che, poi, ha preso forma pian piano, negli anni, attraverso il lavoro, attraverso il confronto con la concretezza della materia. All'inizio, il nostro fare era mosso dall'esigenza di colmare il vuoto culturale e politico in cui sentivamo di vivere. Avevamo entrambi vent'anni...A quei tempi eseguivamo azioni teatrali per strada, frequentavamo alcuni teatrini parrocchiali. Successivamente c'è stato il gruppo Linea Maginot: un'esperienza breve creata insieme ad altri artisti di Ravenna. Come luogo per le nostre attività chiedemmo uno spazio all'interno del Centro di Igiene Mentale alla periferia della città.

L'esperienza universitaria ha determinato il vostro percorso teatrale?

Si, certo. Ci siamo innamorati delle opere di Beckett, di Pinter, di Büchner, che studiavamo e provavamo in scena. Poi, il prof. Claudio Meldolesi, che già seguiva il nostro lavoro, mi propose una tesi sui *Dialoghi filosofici* di Giordano Bruno. In realtà, già da tempo avrei dovuto occuparmi di una tesi sull'iconologia della croce nelle stoffe copte del Museo del Louvre, ma ciò richiedeva un grande sforzo di concentrazione perché l'attività teatrale assorbiva completamente il

mio fare quotidiano. Così abbandonai le stoffe, mi laureai con Meldolesi e l'asino cillenico di Bruno è diventato l'icona perenne della nostra compagnia, mentre in alcuni spettacoli sono stata proprio io a vestire i panni di un asino (in *Siamo asini o pedanti* del 1989 e *All'inferno* del 1996).

Nel 1983 insieme a Luigi Dadina e a Marcella Nonni avete fondato la Compagnia delle Albe di Verhaeren, scegliendo un nome che suggerisce un riferimento a una regia di Mejerchol'd del 1920. Cosa ha significato creare una compagnia all'inizio degli anni Ottanta? E perché l'asino ne è diventato il simbolo?

Negli anni Ottanta noi delle Albe eravamo fuori tendenza, ci siamo sempre definiti 'non allineati', non abbiamo mai usato slogan. Per noi, importante era avere 'una visione che fosse *quella*'. E ogni volta, porsi in relazione concreta con gli altri artisti e con le idee e le poetiche messe in campo. In Italia, in quel periodo, molti artisti, gruppi, compagnie teatrali, come noi, il Teatro della Valdoca, la Societas Raffaello Sanzio e altri, si sono autodefiniti tali, è stato un bel movimento. Nessuno di noi Albe ha fatto l'Accademia, ci siamo 'intonati da noi', ci siamo inventati, ci siamo autodefiniti. 'Essere asini' vuol dire anche questo: 'essere non allineati' rifiutare i perimetri, essere affamati unicamente di conoscenza, di ascolto. In quegli anni Mejerchol'd era un nostro punto di riferimento: la sua visione teorica ci trasmetteva consapevolezza e infondeva un forte senso di vitalità al procedere.

Quali erano i modelli di teatro, i maestri ai quali lei e la compagnia vi ispiravate?

Avevamo un'ampia costellazione di maestri di riferimento dai quali trarre ispirazione. Prima di Mejerchol'd c'è stato Giordano Bruno, poi Artaud, poi Kantor, poi Grotowski, che ha trasformato e arricchito il mio modo di lavorare durante un intenso laboratorio a Pontedera. È stato un vero e proprio incontro, forse il più grande incontro mai fatto con un maestro vivente. Ricordo che tantissimi gruppi del cosiddetto Terzo Teatro presero parte a questo laboratorio. Noi non abbiamo mai avuto né praticato il training: ancora oggi non esiste 'un allenamento Albe'. Pertanto, in quei giorni, anche solo fare una verticale a testa in giù e gambe in aria ci risultava estraneo. Grotowski poneva l'accento sul percorso, sull'arditezza del processo, ci diceva che non era importante il compito, il saper fare qualcosa, ma *il come* si arriva a quel 'qualcosa'.

Il laboratorio con Grotowski le ha dato, dunque, la possibilità di approfondire l'importanza del 'processo' per la creazione attoriale?

Si tratta di trovare la propria forma: esiste un processo e la messa in forma del processo. È nel processo che si realizza un notevole grado di conoscenza. La sapienza 'asinina' che si acquisisce è altissima. Tutto ciò che si manifesta durante è potente materia d'indagine. Questo non significa poi che l'opera sarà necessariamente bella. I processi di creazione variano e ti sorprendono ogni volta, non esistono ricette. Ho preparato *Lus* in quindici giorni: è scaturito così, all'improvviso, si è manifestato già pronto, da accogliere. Per Alcina, invece, abbiamo impiegato molto tempo per prepararlo, per darlo a vedere nella sua specificità di 'luce vocale'. La cosa essenziale è essere pronti, sempre.

Il vostro si è connotato subito come un 'teatro polittttttttico' con sette 't'. Cosa voleva dire allora e cosa vuol dire oggi 'polittttttttico' per lei?

Non possiamo prescindere dalla *polis*, dalla *polis* globale. Definirei 'polittttttttico' il festival di Santarcangelo, che ho diretto quest'anno: proporre una chiamata ai teatri italiani per donare una sedia e creare una platea a cielo aperto nella piazza centrale di Santarcangelo è, al contempo, un'idea di bellezza e un'azione del 'polittttttttico'. Polittttttttico con sette 't' perché indica le molteplici pieghe in cui ci troviamo a vivere, e poi per combattere la 't' del teatro 'politico' che a quei tempi imperava. Non c'è niente di più terrificante del teatro politico. Ogni corpo d'attore è un corpo 'polittttttttico'. Il palcoscenico è il patibolo, paragonabile a una chiamata: ogni volta bisogna chiedersi «cosa ci faccio qui?» in relazione ad un'assemblea, agli spettatori, a chi viene a vedere. La cosa importante è darsi a vedere in una visione. La visione è 'polittttttttica'. Il nostro teatro scaturisce da un magma di ideazione comune tra me e Marco, da un lavoro quotidiano di immersione e dalla ricerca continua di intonazione poetica; per definire il nostro procedere, ci autodefiniamo una 'coppia alchemica'. Allo stesso tempo, non si può prescindere dal fatto che siamo guide di una compagnia e di un centro teatrale di innovazione, Ravenna Teatro (stabile corsaro) e, quindi, abbiamo una responsabilità precisa nei confronti della città in cui viviamo.

Quindi, la sua 'visione polittttttttica' spazia dalla relazione con la città, con gli adolescenti della non scuola, con quelli di Scampia, fino alla definizione estetica di una forma scenica?

Ho sempre ritenuto che non si potesse prescindere da un'idea di comunità: questa è ancora la fiammella che mi tiene in vita. Mentre Marco ha sempre avuto una propensione alla comunità, io, invece, me ne starei tutto il giorno a pensare a come portare la voce, a come vestire una determinata figura, a come ideare uno spazio: fosse per me, starei tutto il giorno chiusa in teatro! Pertanto, mi devo 'allenare' quotidianamente alla comunità, all'ascolto, alla visione: è un 'allenamento' faticoso, che richiede ogni giorno una preghiera. Essere andata a Scampia, a cucire gli orli degli abiti degli adolescenti, essendo nessuno, è stato per me laboratorio di disciplina alla comunità, alla creatura. L'uscita sul territorio è fondamentale.

Ad un certo punto, le Albe si tingono di nero, dando vita ad una compagnia multietnica, le cosiddette 'Albe afro-romagnole'. Nello spettacolo Ruh, Romagna più africa uguale del 1988, viene sancita questa unione. Come si relaziona in scena con gli attori senegalesi che si esprimono con un linguaggio oltre che verbale (con il loro dialetto, il wolof) anche fisico e gestuale completamente diverso dal suo?

C'era una massiccia presenza di africani sulle nostre spiagge, in giro per le strade. Noi abbiamo sempre vissuto un fermento politico molto forte che ci ha portati ad essere molto attivi per la nostra città. Nel 1987 abbiamo ascoltato la conferenza del prof. Franco Ricci Lucchi, docente di geologia dell'università di Bologna, che affermava che «la Romagna è un pezzo d'Africa». Da quel momento in poi abbiamo tentato di dare una forma estetica a questa scoperta. Abbiamo creato un gruppo con attori africani, in realtà erano venditori di accendini, ma ognuno di loro sapeva cantare e suonare: quindi, erano dei *griots*, dei cantastorie che sapevano cosa fare in scena. Quello che avviene nel rapporto con loro è ciò che succede sempre in scena in una rappresentazione: intonarsi esteticamente e creare una visione. È una vera e propria relazione musicale: il loro dialetto si innesta nel mio. Grazie a loro ho capito tutta l'importanza del mio dialetto.

Ha avuto un rapporto controverso con il suo dialetto?

Io sono una contadina. Mia nonna si faceva continuamente una domanda: «che cosa ne faremo di questa zivilina?». Per 'zivilina' intendeva cittadina, non adatta ai lavori della campagna. Sono vissuta in una famiglia numerosa, di stampo patriarcale, di quelle famiglie, nelle quali ognuno doveva dare il proprio contributo 'fisico-lavorativo'. Su di me non si poteva contare. Perciò, mia nonna si mostrava preoccupata. Le sue preoccupazioni mi facevano sentire molto goffa, mi facevano sentire 'straniera'. Di conseguenza, ho

convogliato le mie energie nello studio. Per i cinque anni in cui ho frequentato il liceo classico ho completamente abbandonato il dialetto perché me ne vergognavo. Mi sembrava di andare in giro con addosso la mia puzza e una di queste puzze era appunto il dialetto. Per questo, ho fatto di tutto per togliere qualsiasi cantilena dal mio modo di parlare e per imparare altre lingue. Quando il teatro è diventata una questione molto seria, è stato il dialetto a scoprirmi; d'altronde, è la mia lingua materna. A un certo punto è sembrato che il dialetto scaturisse da sé. Così è diventato lingua di scena, un atto estetico puro, un veicolo importantissimo, insieme alla voce. Per me, è diventato una 'lente', un 'modo di vedere', una disciplina. Tante volte ho dovuto tradurre in dialetto delle partiture in italiano per conferire a queste ultime una possibilità poetica. Marco è di Reggio Emilia e non possiede un suo dialetto, attraverso me ha cominciato a scrivere in dialetto romagnolo – lingua aspra e cruda – creando uno specifico linguaggio scenico per le Albe.

Lei e Marco Martinelli, compagni nella vita, operate sempre gomito a gomito anche nella creazione degli spettacoli?

Si, siamo una 'coppia alchemica'. Io e Marco siamo due guerrieri e il 'combattimento' è un atto di creazione che alza continuamente la partita. All'inizio c'è sempre un'ideazione comune. Quindi c'è prima un concetto estetico-filosofico che riguarda entrambi. Successivamente, si verifica quello che noi definiamo un 'attraversamento'. C'è sempre una materia a cui volgiamo lo sguardo: è quella materia a dover diventare 'plausibile', trasformarsi in quella sinfonia che si deve suonare, in quel canto che si deve cantare, in quella drammaturgia che deve venir fuori. Per poter essere trasformata quella materia deve passare attraverso il 'fuoco'. Ad un certo punto, si cominciano a delimitare dei perimetri. Marco ha sempre delimitato la regia e io ho sempre delimitato lo spazio. Spazio e regia non sono separati. L'ideazione dello spazio e del testo vanno poi insieme. Soltanto verso la fine (di solito ci mettiamo un anno un anno e mezzo per decidere cosa fare), si pone 'l'accento': Marco lo pone sulla regia e io sul mio essere in scena.

Che tipo di attrice è?

Il mio essere attrice è un non essere attrice Non mi definisco, non mi piace nemmeno tanto. Sono attrice agli occhi degli altri, perché è il luogo più manifesto su cui ho posto l'accento. Mi piace cavalcare l'interezza delle 'funzioni' teatrali, non mi sottraggo a nessuna di esse.

Nella prima versione di Rosvita del 1991 si confronta con l'immagine della canonichessa di Gandersheim riprodotta alle sue spalle in un quadro di Konrad Witz e, per questo, afferma che in quello spettacolo si sente «più misurata», ma allo stesso tempo «rovinosa».[26] *Cosa vuol dire 'essere rovinosa' in scena? C'è qualche rapporto con la poetica beniana?*

Con Bene, che colloco fra le mie figure-guida, è stato un innamoramento totale e assoluto, soprattutto per ciò che riguarda la ricerca vocale. Sicuramente la 'relazione' con lui – con il suo fare, i suoi pensieri, la sua teoria e soprattutto la sua teoria visiva, cioè le sue opere sceniche –, mi ha segnata molto. Non si tratta di mimesi, ma di 'combattimento': avevo in mente un suono e provavo a vedere come lui poteva 'reagire' a quel suono, attraverso ovviamente un atto a distanza; poi, cominciavo a suonare e a comporre in modo diverso. La *Rosvita* del 1991 era così. Inoltre, era presente la questione della bidimensionalità, che per me rimane irrisolta: un fallimento di tutto il mio procedere, ed è questo che mi fa andare avanti. Alle mie spalle, nel quadro di Witz, c'era la figura bidimensionale della monaca, in scena la mia figura tridimensionale, che appariva perciò 'rovinosa': aspirava ad assimilarsi alla figura del quadro, ma inutilmente. Un quadro di Konrad Witz come me e io come lui, quindi alla mia identica altezza: semplicemente esso resta, perchè è la bidimensionalità che resta, cioè la pittura, ciò che si vede, che si può contemplare. Noi, al contrario, non siamo contemplabili.

Negli anni Novanta oltre a Rosvita (1991), crea altri due spettacoli in cui si misura anche con la regia: Cenci (1993) e Ippolito (1995). Come costruisce lo spettacolo dal punto di vista registico?

Io adotto una struttura di tipo medievale a livello figurativo. In un quadro medievale c'è una grande figura in primo piano, poi due figurine più piccole, poi una casetta là…Questo è il mio immaginario e il mio tipo di composizione. L'*Ippolito* è nato così: c'era un cavallo in lontananza, Ippolito nudo sullo sfondo, e davanti Fedra. Quindi, una composizione molto soggettiva e difficoltosa da rendere oggettiva e anche da trasferire agli altri. Per questo, mi sono accorta subito che la regia in quanto visione oggettiva per una compagnia non è la mia questione. Diverso è invece per la regia di *Cenci*, dove siamo in scena solo io e Marco. Ho avuto bisogno di una stanza angusta e buia per costruire l'incubo di Beatrice e Francesco: lo spazio era vuoto, soffocante. Inoltre, avevo creato una drammaturgia fisica, scarnificata. Il mio *Cenci* comincia quando la tragedia è già avvenuta: Beatrice ha

[26] Alessandro Fogli, *Rosvita, la voce delle donne perdute*, Corriere di Ravenna, 20/6/2008.

ucciso il padre, steso a terra in un lenzuolo bianco, da cui spuntano i piedi rivolti a chi guarda come nel *Cristo morto* di Mantegna; e con in mano un martello, che depone soltanto alla fine, confessa la sua colpa.

Nel 1995 è Belda, una strega guaritrice, nel monologo, Lus che ha citato poco fa, scritto per lei in romagnolo dal poeta Nevio Spadoni. Qui, per la prima volta, si presenta in scena come un'icona votiva bloccata nella sua immobilità, immagine che ritorna, seppure diversamente, in molti spettacoli. Come lavora sulla sottrazione del movimento e sull'utilizzo degli oggetti?

Al movimento ci arrivo attraverso la danza Butoh, che per me è una guida fondamentale. L'immobilità è teatro puro, nel senso di un allontanamento totale dallo spettacolo:è un atto radicalissimo di visione; mentre l'oggetto è un trasporto. Devo sempre impugnare qualcosa e se non ho nulla da impugnare mi aggrappo a me stessa. In *Lus* ho in mano un'accetta, un oggetto che evoca violenza, ma sono posta su un sellino a 60 cm da terra, quindi, di fatto, non posso andare ad ammazzare nessuno. L'immobilità, il non poter compiere un assassinio, pur mostrandone i segni, indica un sottrarsi. In *Lus*, Belda è un'assassina, quindi parla come una pazza che ha visto la verità, per dire che 'non si può più': è l'espressione di un'impossibilità. In realtà, in *Lus* è presente una questione relativa all'assassinio. Questione, che Renè Girard, un nostro filosofo guida, pone all'origine della società umana: uccidere qualcuno porta la comunità a sopire la propria violenza. Belda, non muovendosi, si sottrae a questa violenza. Per me, la più grande rivoluzione è stata fatta da Cristo in croce, che è l'agnello di Dio, che sta ad indicare che bisogna smetterla con i sacrifici, perché c'è un altro comandamento, che è l'amore.

Dalla fine degli anni Ottanta alla fine dei Novanta, lei incarna molte volte la figura della madre, in Ruh (1988), in Bonifica (1989), ne I Refrattari (1992), fino a Perhinderion del 1998. Queste figure di madri provengono da un immaginario familiare?

Si, la mia nonna paterna è stata una sontuosa fonte di ispirazione. Era alta, grossa e corpulenta, la soprannominavo 'la balena bianca'. Ho pensato a lei per quasi tutti i lavori scritti da Marco nel periodo dei nostri inizi, dalla Madre di *Ruh*, alla madre-somara di *Asini*, a Daura di *Bonifica* e *Refrattari*. Da lei ho imparato a stare in scena.

In quegli anni Martinelli affronta nei suoi testi diverse questioni legate alla vostra Romagna, scrivendo direttamente in scena con voi attori. Che funzione ha un attore-autore nella composizione della drammaturgia scenica?

Marco non scrive mai prima, anzi alcune cose arrivano il giorno stesso. Abbiamo un'idea iniziale e con quella andiamo alle prove e ne ragioniamo con tutti. Per *Bonifica*, ad esempio, volevamo lavorare sulla questione del disfacimento politico della nostra Romagna. L'idea iniziale, in questo caso, era quella dell'abbandono della sanità intesa come un 'essere sani': creature 'sane' che vengono sbalzate da qualche altra parte a causa dell'arrivo di 'stranieri'. A quest'idea s'aggiungeva quella della bonifica del Mare Adriatico. Si tratta, dunque, di un fallimento totale di tutto ciò che può essere Bellezza. Queste sono le questioni di *Bonifica*: il mare adriatico, gli stranieri (gli africani), il rapporto amoroso tra una madre e un figlio, e un'antica leggenda romagnola di un cavaliere che uccide un drago. Questa leggenda, però, è capovolta, perché i bonificatori radono al suolo le foreste o cementificano le coste. Magari a Marco vengono in mente dieci righe e dice: «Queste Ermanna le ho scritte per te» e me le dà. Io comincio a provarle. Magari queste dieci righe vengono buttate via perché non vanno bene. All'inizio c'era l'idea che *Bonifica* dovesse essere 'verde', non so perché, e, dato che riguardava la nostra terra, siamo andati a cercare i teloni che chiudevano i pagliai delle nostre campagne. Ci siamo chiesti in che modo utilizzarli in scena. Solo in un secondo momento abbiamo saputo che quei teloni coprivano i carri armati durante la II guerra mondiale. Mentre andava avanti la ricerca sullo spazio, io e Luigi Dadina provavamo i nostri abbracci, pensando a come risolvere la questione del rapporto tra una madre e un figlio che sono coetanei. Io ho sempre appuntato tutto sui miei quaderni: disegni, movimenti, parole, sono tutte chiavi per risolvere alcune questioni che si pongono durante la creazione della drammaturgia. Ad un certo punto si comincia a delineare il testo.

Lei dà vita a 'figure' in chiave assolutamente antipsicologica. Come nasce una 'figura' come quella di Madre Ubu, protagonista di un vostro spettacolo manifesto di quegli anni quale I Polacchi di Jarry (1998)?

Ho spesso parlato di 'figure', questa parola mi sembra più aperta e meno compromessa di 'personaggio'. Per *i Polacchi* abbiamo deciso di lavorare con un coro di 12 adolescenti e con 3 'figure-colonne'. Marco ha deciso di fare una riscrittura de *I Polacchi* di Jarry; allora, ha cominciato a riscrivere il testo e a metterlo in relazione con la lingua romagnola: si trattava di un'invenzione all'interno di un'invenzione. Contemporaneamente si cominciava a delineare lo spazio. Mentre tutto questo procedeva, dopo mesi di lavoro, si decise in maniera naturale che io sarei stata Madre Ubu. Per quanto riguarda Madre Ubu esistono numerosi riferimenti al suo 'maledettismo' e alla sua

ferocia, entrambe qualità interiori. Inoltre, si sa che Madre Ubu è grassa, è una cuoca, sembra un otre… caratteristiche che conducono al comico, mentre per Madre Ubu ho cercato di sbalzare la figura su un orizzonte più ambiguo e impalpabile. In generale, pensando a come inventare una 'figura', comincio un vero e proprio 'combattimento' con ciò che sono le indicazioni di quel personaggio (in questo caso, l'antipsicologismo di Jarry rendeva questa operazione più semplice). Per questo spettacolo, la mia esigenza principale è stata quella di allontanarmi dalla grossolanità di Madre Ubu, conferendole un senso di grazia apparente per mostrare una doppia natura e una multiforme ferocia. La prima immagine che mi è venuta in mente è stata quella di una calla rovesciata, quello che ho visto innanzitutto è il colore bianco, un costume-scultura che la coprisse tutta. Ho visto un fiore in balia del vento…un corpo sottile e vibrante, una fiammella instabile. Successivamente, il biancore mi ha donato l'idea di una 'voce di ceramica', una voce sottilissima, aggraziatissima – anche se la mia Madre Ubu è attraversata da mille altre voci, tutte battezzate con un nome e una didascalia nel mio quadernetto: ho un quaderno per ogni 'figura' e per ogni lavoro fatto. Sono arrivata così all'immagine di un fiore che manipola una stupidità, un povero imbelle che ringhia il suo wolof alla stordente e ferrosa lingua romagnola della calla ballerina. Quest'immagine non è giunta all'improvviso, come un'illuminazione, ma dopo un lungo periodo di lavoro e di approfondimento su tutto quello che è il mondo di Jarry. Ho assunto così un andamento da geisha orientale, lontanissimo dalla volgarità 'da grembiule e forcone' della Madre Ubu classica. Questa mia 'figura' poi si intarsia in un contesto corale costituito da un coro di dodici palotini in completo nero da college, tutti non attori e adolescenti, un padre Ubu africano in cappottone militare e un Bordur marionetta-biscia…insomma, la mia Madre Ubu si inseriva in una vera e propria partitura musicale e in un''aria' variopinta.

Come si relaziona in scena con i palotini, il coro di ragazzi che muta di volta in volta nelle diverse versioni de I Polacchi?

I ragazzi mi denudano. Comprendono subito che io sono una 'straniera'. Mi leggo attraverso i loro occhi e capisco quello che devo fare. Marco ha riscritto *I Polacchi* nel laboratorio tenuto con i bambini e gli adolescenti a Chicago. Da questo laboratorio è nato poi lo spettacolo *Mighty Mighty Ubu* (2005). Ne *I Polacchi* erano stati i palotini romagnoli a portarci la musica tecno. Quando abbiamo presentato la musica del nostro lavoro ai ragazzini americani, a loro non diceva niente e per questo ci hanno proposto la musica rap. Abbiamo cominciato a lavorare sul rap, io facevo i miei tentativi di

ballo e vedevo che loro ridevano. Non c'entravo proprio niente con quel ritmo: c'era una grande stonatura. Per giorni sono stata imbalsamata. A un certo punto, ho cominciato a inventare una danza, che è anche quella di Isis (ne *La Mano, de profundis rock* del 2005): ho cominciato a roteare su me stessa per dieci minuti, vorticosamente. A quel punto, i ragazzi hanno smesso di ballare e sono venuti a ringraziarmi, portandomi dentro al loro cerchio. Così, abbiamo cominciato ad avere un rapporto musicale autentico. Un attore se non è un musicista non può essere attore.

Nel 2007 il lavoro su Jarry arriva in Senegal. Cosa succede alla sua Madre Ubu in terra d'Africa?

In Senegal è arrivato un 'oggetto' bianco. Ero la manifestazione di un fantasma, di qualcosa di sconosciuto. Questo mi ha dato una grandissima libertà: ero diventata un'icona, riconosciuta come tale. Il gioco scenico è stato subito evidente.

L'utilizzo del trucco, la biacca bianca che porta sul viso, e della parrucca contribuiscono a oggettivare la sua 'figura' in una prospettiva antipsicologica?

Certo. Tra me e l'aria che crea il corpo, l'aria dello spazio, c'è un rapporto, una partitura musicale. La mia figura si staglia, è scultorea e di forte impatto per chi vede. La luce, poi, deve 'scontornare l'aria' che c'è dentro: è un venir meno e, al contempo, un venir fuori [della materia]. Il mio corpo è un oggetto e io sono felicissima di questo oggetto quando diventa tale. E, contemporaneamente, diventa quel 'cratere' che è la creatura. Sono un oggetto, mi do a vedere. E la creatura da un momento all'altro potrebbe venir fuori. È' molto importante essere dentro e fuori continuamente, far percepire che il dettato che ti sei dato non è sempre un dettato.

Nella creazione di una 'figura' a guidarla è sempre un colore, un'immagine?

Spesso è la voce che indica, trasforma e dà interezza a ciò che si crea. La voce è l'immagine-guida. Ogni lavoro presenta una sua peculiare richiesta. Nel caso de *I Polacchi* questa richiesta si esprime attraverso il biancore; nel caso de *L'Isola di Alcina*, si esprime attraverso il dialetto e tutta la sua gutturalità: un dialetto 'di ferro' in lotta con la musica e l'oro della scena.

Lei ha affermato che per Madre Ubu la chiave di ingresso nella 'figura' è il gioco, mentre Alcina (ne L'Isola di Alcina del 2000), le richiede un

sentimento di «nudità» perché è uno «specchio terribile».[27] *Si può interpretare questa 'nudità' come un'esigenza di immedesimazione?*

Non so bene cosa voglia dire la parola immedesimazione, comunque non uso mai questa 'tecnica'. La richiesta per l'*Isola di Alcina* era una richiesta psichica per me quasi insopportabile. Era una sonda psichica talmente grande che mi ha fatto sentire nuda. Questa 'nudità' ha delimitato un perimetro a forma di diamante. Infatti, lo spazio era caratterizzato da un'isola-scultura solida e rigidissima in cui regnava una grande immobilità. Non ci si poteva spostare di lì, se non attraverso la fiammella della voce, unico elemento vibrante e 'anarchico'. *I Polacchi* è di tutt'altra natura, nonostante sul piano vocale i due lavori si richiamino per densità vocale, Madre Ubu è una marionetta impazzita, una ballerina della voce, procede per accensioni esterne, mette 'in vita' un gioco continuo, un vortice spiralesco di apparizioni e sparizioni. Lotta con le voci urlanti dei palotini, con il wolof strisciante e stridulo di Padre Ubu, è inserita in un magma di corpi che fanno segni attraverso la nebbia. Lo spazio scenico era una grande 'U' che dal palco abbracciava la platea con una spada percorribile al centro di essa: uno spazio lacerato con il pubblico all'interno, immerso nella densità lattiginosa della nebbia.

Possiamo dire che la costruzione della 'figura' va di pari passo con la creazione delle scene?

Sì, spesso è così. Spesso, attraverso lo spazio vedo la 'figura'. Bisogna comunque essere sempre pronti all'inatteso. Si deve rimanere fedeli a quel barlume iniziale, quello che fa scattare il tutto e che da l'avvio al procedere. «Il cammino dall'idea all'opera si fa in ginocchio», ammonisce Georg Buchner. Ad esempio, all'inizio del lavoro per *L'Isola di Alcina,* ero convinta che lo spazio scenico dovesse essere un muro di 12 metri tutto d'oro, una sorta di sipario scultoreo. Mentre il muro era in costruzione, si continuavano a fare le prove con il compositore, e si imbastivano i pezzi del poema che Nevio Spadoni stava scrivendo per me – e che ci consegnava poco alla volta – a partire da una storia che gli avevo raccontato e che era legata alla mia infanzia. Questa storia l'abbiamo poi precipitata all'interno della stanza di Ariosto relativa alla figura di Alcina. Quando sono arrivati questi 12 metri di muro, li ho guardati e ho capito, con grande angoscia e smarrimento, che non c'entravano assolutamente niente con i corpi e l'aria che stavamo respirando in scena.. Così, li abbiamo

[27] Cfr. Chiara Bissi, *A colloquio con Ermanna Montanari, vincitrice del Premio Ubu. "Ecco la mia Alcina estrema e indomabile"*, Corriere di Ravenna, 7/12/2000.

buttati giù. Poi, ho costruito in emergenza, e si è rivelata la cosa giusta, un piccola isola sopraelevata, abitata dai cani-cavalieri sotto e da una lamella d'oro che conteneva le due sorelle, sopra. Lo spazio de *L'Isola di Alcina* richiedeva quest'estrema semplicità, che poi ha determinato quell'inabissamento psichico, quella nudità estrema di Alcina

Che funzione ha lo spazio nella sua creazione attoriale?

Lo spazio è una delle dimensioni primarie, così come la voce. La voce stessa è spazio: è come avere una partitura musicale, che in parte è dettata e in parte è costruita da me. Io cerco sempre una partitura musicale, che non prescinde dallo spazio (che è un'altra partitura musicale): è quanta aria si sposta, quanta aria un corpo sposta su un palcoscenico. Io parlo di 'aria', basta pensare al Tai Chi. 'Aria' vuol dire il proprio volume in relazione agli altri volumi, nient'altro. È come in questa stanza, il mio volume è in relazione al suo volume e a questo spazio.

Nel 2000 comincia il Cantiere Orlando, una vera e propria 'officina' da cui usciranno tre spettacoli, l' Isola di Alcina e Baldus del 2000, e Sogno di una notte di mezz'estate del 2002. Come cambia il suo modo di lavorare all'interno di progetti così lunghi?

Per il *Cantiere Orlando* abbiamo deciso di lavorare sui vincoli della magia, della parola e del canto. Questa è stata la folgorazione iniziale. Il tempo lungo richiede una disciplina diversa, si è attraversati da stimoli molteplici, molti materiali vengono a galla e mantenere la giusta alchimia tra l'incanto e il deragliamento non è facile. In corso d'opera abbiamo cambiato il terzo movimento del *Cantiere Orlando* che era *l'Orlando innamorato*. Dopo vari inciampi e ripensamenti, abbiamo deciso di abbandonare quella materia perché la vivezza del coro e della magia l'abbiamo trovata nel *Sogno di una notte di mezza estate*, nella 'riscrittura in giù' che Marco ha composto . Durante le prove abbiamo sentito la necessità di avere un coro di bambini africani per gli spiritelli della notte, qualcosa di non previsto e che ci ha sorpresi non poco. Abbiamo seguito, non senza sforzo, ma nella gioia, questa sontuosa indicazione.

Nel Sogno si sdoppia in due figure, in Ippolita, regina delle Amazzoni, e in Titania, la regina delle fate. In questo spettacolo, come in altri, lei cura anche i costumi. Che funzione ha il costume per la costruzione delle sue figure?

Importantissima. E ogni volta si ricomincia da capo. Ogni volta ci si deve piegare e mettere in ascolto...Per il costume di Titania, sono andata in un grandissimo e raffinato magazzino di abiti usati a Lugo (A.N.G.E.L.O.). Di Titania avevo l'idea che dovesse avere una luminescenza, una scia setosa, ma non avevo nessun disegno in mente. Ero ingorda e in cerca: quel magazzino appagava l'occhio. Scovai un abito anni Settanta, da rock star, di colore violetto con tutti i ricami argentei. L'ho preso, l'ho messo ed era il costume di Titania. Una volta indossato quel costume, fatto di un tessuto sintetico che ricordava la carta, è arrivata anche la voce: il costume ha messo la pelle in condizione di parlare.
Dall'altra parte, Ippolita, una figura silente, psichica, senza voce. Quindi, senza piedi. Ippolita può essere solo trasportata, non ha autonomia fisica e la sua è una trasparenza marina. Le metto una coda da sirena, con le scaglie, una figura da baraccone, ma straziante. Una nuotatrice d'altri mondi, un abisso. «Tutti gli uomini degli abissi trovano la loro beatitudine nell'assomigliare per una volta ai pesci volanti e nel giocare sull'estremità delle onde», dice Nietzsche. In quei giorni, avevo presente questa frase in riferimento ad Ippolita. Per quanto riguarda lo sdoppiamento, sono abituata alla moltiplicazione, per predisposizione. Ho una forte predisposizione al mimetismo, devo veramente deglutire per non succhiare tutto quello che mi accade intorno.

Questo modo di procedere 'alchemico' fa sì che una sua 'figura' prenda vita grazie a una condensazione di elementi scenici diversi: colore, immagine, voce, trucco, costume. La sua creazione procede parallelamente alla drammaturgia del testo, della musica e dello spazio anche in un'opera rock, come La mano (2005)?

Tutto nasce insieme, ma le cose le abbiamo scoperte man mano. Fondamentale è stato indossare quell'abito di velluto nero e le scarpe-zoccolo di legno che hanno mutato in qualche modo la mia voce. Isis è una figura senza centro, fuori sesto, in bilico, che vive dietro il riflesso del fratello, è una figura 'in seconda'. Così, per prima cosa, ho cominciato a centrarmi, proprio come fanno i bambini, roteando su me stessa. Solo dopo ho saputo che questo è uno degli esercizi dei Lama tibetani, in particolare si tratta dell'esercizio 'della perenne giovinezza'. Quando l'ho saputo, ho continuato a farlo ed ho scelto anche una musica per darmi la carica. Seguendo la lavorazione, Ceccarelli aveva composto una partitura elettronica al computer della durata di tre ore – molto più lunga di quella che verrà utilizzata in scena, perché nell'atto compositivo si toglie, si sottrae –: gli strumenti di base sono la chitarra, il basso e la batteria, ma l'elaborazione

elettronica trasforma i timbri e il ritmo in sonorità complesse. Io avevo preso una musica da quella partitura e continuavo a fare quell'esercizio. Solo dopo, il foniatra, con cui lavoro da anni, mi ha detto che quest'esercizio riguardava principalmente l'equilibrio, che ha sede nelle orecchie. A quel punto mi sono sentita ancora più libera. Contemporaneamente, Marco costruiva la drammaturgia sul libro di Doninelli, e Edoardo Sanchi procedeva alla creazione dello spazio, anche se io avevo già proposto l'idea di realizzare una piattaforma che riprendesse l'immagine di un disco in vinile inclinato. Abbiamo chiamato Edoardo perché per me sarebbe stato molto difficoltoso, in quel periodo, concentrarmi anche sulla realizzazione delle scene e lavorare quotidianamente con la squadra tecnica.

Nel 2006 realizzate un progetto che intitolate 'dittico sul male', che comprende appunto due lavori: Sterminio di Schwab, in cui si traveste nella signora Cazzafuoco, un'altra strega, una maga nera che massacra i suoi condomini all'interno di un vero e proprio bunker al buio; e Leben di Grabbe, in cui incarna Condolcezza, dirigente di un'azienda che non vende prodotti, ma ragazze in Thailandia. Come rende in scena la sua idea del male attraverso queste 'figure'? Come cambia la recitazione al buio, in uno spazio angusto come un bunker?

All'inizio, non c'era l'immagine del male, ma un concetto che riguardava l'infernalità quotidiana. Noi l'abbiamo mostrata attraverso *Sterminio* e *Leben*, che abbiamo costruito contemporaneamente. Ci chiedevamo come poter incarnare, dire, rendere le parole di Schwab che sentivamo come se fossero state scritte da noi. E, quindi, c'è stata una vera e propria questione confessionale. Inizialmente, i due spettacoli erano estremamente legati. Poi, una volta che siamo entrati nello spazio, è cambiato tutto. Lo spazio per *Sterminio* è stata una delle prime cose che è venuta fuori: il bunker. La lente attraverso la quale si è visto il male era molto vicina e, per questo, si è vista la tragedia; in *Leben*, invece, la lente era più lontana e perciò il male ha preso forma di commedia. Nel terzo atto di *Sterminio*, tutti gli attori erano nudi sul pavimento e io li illuminavo con la torcia, creando una vera e propria regia luce. Avevo un bastone da una parte e la torcia dall'altra e mi muovevo sui tacchi alti tra quei corpi, tra un piede e un seno, e dovevo essere pronta a illuminare e sorprendere il viso di ogni attore, ogni volta come una frustata. Cazzafuoco aveva dei movimenti prepotenti, perché è una sorta di Kapo filosofico e in più si autoillumina. Nel finale, in cui confesso l'assassinio, mi illumino un occhio con una torcia. Questo è un uscire da sé in modo 'sfalenante' [da σφάλλω, in greco, 'scardinare', ndr]. Dall'altra parte, avevo un dettato molto preciso,

basta pensare a *The Brig* del Living Theatre. Questo dettato l'ho imparato per poi poterlo 'rovinare', perché diventasse 'imprendibile'. A stretto contatto con gli spettatori, poi, avviene uno svuotamento psichico molto forte. L'alito degli spettatori faceva molto, creava, di fatto, l'aria e, di conseguenza, cambiava anche la voce, che doveva attraversare solo 4 metri, ma con una densità enorme all'interno dell'orecchio di ognuno.
In *Leben*, Condolcezza è proprio Condoleeza Rice. Il mio vestito verde Chanel è copiato dal suo. È stato fondamentale per me in quel periodo studiare la politica americana.

Anche Stranieri (2008) è ambientato in un bunker al buio, ma in questo spettacolo la novità è costituita dall'utilizzo dell'immagine del corpo degli attori, deformata dagli specchi e ridotta a un'evanescenza grazie all'utilizzo del video. Lei si confronta per la prima volta con questo mezzo. Come cambia la recitazione?

La prima sensazione è stata di estrema goffaggine. All'inizio, avevamo fatto a Marco delle proposte che non ha preso in considerazione perché erano troppo artificiose. Le sue indicazioni, invece, mi hanno portata verso un'estrema semplicità, quasi come se si parlasse nel divano di casa propria. É stato comunque difficoltoso considerare la macchina da presa. Ci ho messo molto tempo, prima di riuscire a guardare quelle immagini in video. Una volta messe all'interno dello spettacolo era come se ci fosse un altro corpo, ma bidimensionale. Ecco che ritorna la questione della bidimensionalità...

In alcuni spettacoli degli ultimi anni, come La Mano (2005), Rosvita (2008) e Ouverture Alcina (2009), è stata paragonata a una vocalist. Nel suo monologare, la voce rievoca in qualche modo le caratteristiche psicologiche o fisiche dei personaggi cui fa riferimento?

Non esiste proprio questa questione. Si tratta di un vero e proprio piacere vocale, del suono, della musica. È come cantare, è la stessa cosa. Ad esempio, in *Rosvita* c'è questo Pafnuzio, una figura risibile, un padre religioso che cerca di manipolare una prostituta. Qui mi ha aiutata la lettura di quel capolavoro che è Padre Sergio di Tolstoj: tra Pafnuzio e padre Sergio si è creato un cortocircuito. É arrivato il gesto: 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. In partitura, una voce che mi spostasse da quella nasale poteva essere una voce che 'svenisse' in continuazione, una voce al limite dell'udibile: ed ecco la voce di Taide, sottilissima, quasi insensibile, che ad un certo punto si sdoppia con una voce da contralto e cambia la sua natura man mano

che cede alle parole seducenti di Pafnuzio. Dopo lo 'svenimento', ci sono le voci 'cristalline' di tutti i discepoli di Pafnuzio. Tutto nasce così. Io canto e faccio le prove e gli esercizi vocali per ore nella mia stanza, poi, con tutti...

Quando diventa plausibile una voce?

Quando si intona, quando si crea una sinfonia che sia *quella*, quando c'è senso e bellezza. Quando Marco dice che è plausibile. Marco è l'occhio, l'orecchio e io ho continuamente una relazione con lui. Da questo non si prescinde.

Come si confronta la sua voce con l'elettronica?

È un vero e proprio 'combattimento'. Si cerca un'intonazione che diventi una sinfonia, così come per lo spazio, i costumi, la regia. Per *La Mano*, con Ceccarelli ho lavorato un anno: lui lavorava sulla mia voce ed io sui suoi suoni, in un continuo rimando, senza mai nulla di perimetrato, in un continuo innesto. Per un lungo periodo c'è libertà di ideazione e di poetica. Il perimetro arriva in un secondo momento e, quindi, le decisioni ultime le prende la regia.

Nel 2010 crea una figura maschile, quella di Arpagone de L'Avaro di Molière. Cosa significa, per lei, che ha un ricco immaginario al femminile, confrontarsi con una figura maschile?

Per *L'Avaro* abbiamo avuto tante difficoltà e a volte ci è venuto il desiderio di mollare tutto. Dopo aver lavorato per un mese in modo fallimentare, non accadeva nulla. È vero che siamo tanto pazienti ad accogliere, ma lì ci siamo tanto spazientiti. Poi, a un certo punto è giunto il click, il contrasto vocale tra Arpagone che parlava al microfono e tutti gli altri attori che non lo utilizzavano. Questo contrasto rimandava a un'idea di possesso, questa idea è diventata il nucleo della composizione e la sua chiave di volta. È stata fondamentale anche la realizzazione dello spazio: il palcoscenico è stato pensato come un set cinematografico-televisivo e l'azione era già avviata mentre gli spettatori arrivavano in platea. Tutti i pezzi della scena erano lì, poi venivano portati fuori scena e il palco restava vuoto, 'pulito'. Una volta ripulito tutto, entravo io come Ermanna, non come Arpagone, o come tutti e due e nessuno. L'unico elemento frivolo nel costume, era una lunga treccia orientale di capelli neri, annodata con una cordicina violacea.

Quando siete in prova, 'in attesa', usate l'improvvisazione?

L'improvvisazione è contemplata, ma non nel senso che mi metto lì e provo per vedere quello che succede. L'improvvisazione poggia su mesi di studio, di riflessioni e di pensieri. All'inizio c'è un lavoro ideativo, che consiste nel rendere oggettiva la materia. Poi, quando si va in scena per le prove, si tenta di sciogliere le 'questioni' poste e spesso si resta sorpresi. Ne *L'Avaro* c'è un testo già scritto. Per questo spettacolo abbiamo passato un mese a delineare la figura di Arpagone in relazione ad una voce nuda, una voce più di recitazione, ma non funzionava. Ad un certo punto ci è venuta l'idea di usare il microfono e di conferire prepotenza ad Arpagone. Una volta che il microfono viene posto come relazione 'd'aria' e di voce con gli altri, si crea una vera e propria orchestra: se tutti gli altri suonano nudi con la propria voce, sapendo che Arpagone ha un microfono, la alzano, mentre io che ho il microfono, la abbasso, la metto dentro.

Quando è arrivata la voce di Arpagone?

La voce di Arpagone è arrivata nel momento stesso in cui ho avuto il microfono in mano. Quando è arrivato il microfono sono andata dentro alla voce. La qualità della voce di Arpagone corrisponde alla qualità del suono del suo denaro nascosto al buio.

Quindi, è partita dall'immagine dell'avidità per trovare la voce di Arpagone...

Si, anche da lì. Arpagone è la sua cassetta e quindi è il buio di quella cassetta, il suo rumore. Nel buio di quella cassetta, piena di denari, ho trovato la voce di Arpagone: è il rumore di quei denari, è una voce quasi afona.

Che rapporto ha con uno strumento come il microfono?

Il microfono è una sonda. Ora non potrei farne a meno, è lo strumento che più mi appaga e corrisponde. Se per Arpagone non avessi avuto il microfono non avrei potuto fare la 'voce del buio'.

Impara subito a memoria il testo?

Si, senza difficoltà. Devo passare attraverso la memoria, la memoria mi arricchisce, mi ingabbia, poi mi libera.

Per concludere, mi piacerebbe sapere se esiste una fonte, un 'pozzo', cui lei come artista attinge per mantenere vivo il suo immaginario…

Il rapporto con il sogno per me è fondamentale. Vengo da studi junghiani: Jung, Hillman per me sono guide psichiche. Anche Freud ha suscitato molti interrogativi nel mio procedere. Mi interessa tutto quello che è viaggio nelle profondità. Per molto tempo ho lavorato sul sogno e sulla sua drammaturgia con un medico, la dottoressa Cristina Bonfanti, che per me è stata una compagna molto importante…E poi, ci sono gli spazi aperti, notturni, che mi riportano ai miei primi anni di vita: la larghezza dei campi, il canto ovattato che aleggia nella solida nebbia romagnola. Sono trasportata dal senso panico. La prima volta che sono stata in Senegal, nell'Africa sub-sahariana, attraversando la savana e i deserti, ho capito che quei luoghi erano miei luoghi. Sotto quel sole accecante, quel caldo secco, ho compreso perché là si trovava la pietra nera: perché si vede nero in quella luce. Prima pensavo che si trattasse soltanto di una forma…e, invece, la natura chiama, è parlante, possiede un specifico, originalissimo *genius loci*.
I miei luoghi, Campiano, la campagna, mi chiamano e poi mi fanno fuggire. Sono luoghi prepotenti, troppo parlanti…

Teatrografia

Mondi paralleli, testo di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Scene: Cesare Reggiani. Musiche: Roberto Barbanti. Maschere: Gianni Plazzi. Scenotecnica, luci e suono: Roberto Ravaioli. Interpreti: Marino Cavallo, Luigi Dadina, Ermanna Montanari, Marcella Nonni. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 24 novembre 1983.

Effetti Rushmore, testo di Marco Martinelli. Regia: Luigi Dadina, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Marcella Nonni. Scene e costumi: Gianni Plazzi. Scenotecnica: Cesare Giorgi. Luci, suono: Valerio Ravaioli. Voci 'effetti rushmore': Ermanna Montanari, Rossella Floro Flores, Luigi Tartaulli. Interpreti: Luigi Dadina, Marco Martinelli. Suzzara, Sala Polivalente, 30 marzo 1984.

Rumore di acque, testo di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Consulenza musicale: Gianfranco Andraghetti, Roberto Barbanti, Fausto Piazza. Scenotecnica: Giancarlo Cottignoli. Collaborazione scenotecnica: Cesare Giorgi. Luci: Valerio Ravaioli. Suono: Gianfranco Andraghetti. Interpreti: Luigi Dadina, Ermanna Montanari, Marcella Nonni, Renato Valmori . Scene e costumi: Gianni Plazzi. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 2 maggio 1985.

Confine, testo di Marco Belpoliti. Regia: Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Invenzioni visive e costumi: Cosetta Gardini. Realizzazione costumi: Maria Grazia Dondarini. Luci: Lino Gerosa . Suono: Marco Martinelli. Collaborazioni: Sarah Quaito, Luisa Pretolani, Riccardo Poletti. Interpreti: Ermanna Montanari. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 5 febbraio 1986.

I brandelli della Cina che abbiamo in testa, testo di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Musiche: Roberto Barbanti. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Interpreti: Luigi Dadina, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Giuseppe Tolo. In proscenio, testimone: Marika Giorgi. In platea: Irriducibile, celebr-azione di Roberto Barbanti. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 29 aprile 1987.

Vitae Aqua, celebrazione per sette attanti più uno di Roberto Barbanti. Musiche: Roberto Barbanti. Interpreti: Roberto Barbanti, Letizia Bolognesi, Luigi Dadina, Marco Martinelli, Maria Martinelli, Ermanna Montanari, Marcella Nonni, Giuseppe Tolo. Bagnacavallo, Piazza Nuova, 22 maggio 1987.

Imballaggio 1987, azione di teatro in strada di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Musiche: Roberto Barbanti. Interpreti: Luigi Dadina, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Marcella Nonni, Cristina Ventrucci. Bologna, Piazza Maggiore, 15 giugno 1987.

Ruh. Romagna più Africa uguale, commedia nera di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Interpreti: Iba Babou, Luigi Dadina, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Abibou N'Diaye, Khadim Thiam, Giuseppe Tolo. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 25 febbraio 1988.

Siamo asini o pedanti?, farsa filosofica di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Scene e costumi: Ermanna Montanari, con la collaborazione di Cosetta Gardini e Giuseppe Tolo. Musiche per zampogna di Giacomo Verde, tamburi della tradizione senegalese. Scenotecnica: Luigi Dadina, Cesare Giorgi, Massimo Monti. Interpreti: Iba babou, Luigi Dadina, Ermanna Montanari, Abibou N'Diaye, Khadim Thiam, Giacomo Verde. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 25 febbraio 1989.

Bonifica, polittico in sette quadri di Marco Martinelli. Regia, ideazione luci e suono: Marco Martinelli. Scene e costumi: Cosetta Gardini,

Ermanna Montanari. Interpreti: Ermanna Montanari, Luigi Dadina. Bagnacavallo, Teatro Goldoni, 21 dicembre 1989.

Lunga vita all'albero, maggio epico di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Ideazioni luci: Giancarlo Cottignoli. Direzione tecnica: Luigi Dadina. Interpreti: Iba Babou, Luigi Dadina, Samantha Alimah Mamudu, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang, Massamba Niang, El Hadji Niang, Giuseppe Tolo, Giacomo Verde. Torriana, Anfiteatro, 13 luglio 1990.

Rosvita, testo di Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Flauto: Vanni Montanari . Quadro di Konrad Witz dipinto da Cosetta Gardini. Etnico: Luigi Dadina. Scene e costumi: Ermanna Montanari. Voci di Agape, Irene, Chionia: Elisa Morini, Sara Garosi, Marika Giorgi. Interpreti: Ermanna Montanari. Santarcangelo, Palazzo Cenci, 4 luglio 1991.

Nessuno può coprire l'ombra, testo di Marco Martinelli e Saidou Moussa Ba. Regia: Marco Martinelli. Scene e costumi: Ermanna Montanari. Luci: Giancarlo Cottignoli. Interpreti: Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang, El Hadji Niang. Bologna, I.T.C. San Lazzaro, 12 novembre 1991.

I Refrattari, drammetto edificante di Marco Martinelli. Collaborazione al testo: Nevio Spadoni. Regia: Marco Martinelli. Scene e costumi: Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Luci: Giancarlo Cottignoli. Consulenza luci: Michele Sambin. Consulenza musicale: Vanni Montanari. Interpreti: Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Gianfranco Tondini, Pietro Fenati, Mandiaye N'Diaye. Ravenna, Teatro Rasi, 25 febbraio 1992.

I ventidue infortuni di Mor Arlecchino, tre atti impuri di Marco Martinelli. Scene, costumi e regia: Michele Sambin. Musiche: El Hadji Niang, Michele Sambin. Luci e suono: Giancarlo Cottignoli, Enrico Isola. Interpreti: Pierangela Allegro, Luigi Dadina, Laurent Dupont, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Mor Awa Niang. Ravenna, Teatro Rasi, 28 gennaio 1993.

Cenci, testo di Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Luci: Enrico Isola. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Interpreti: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Santarcangelo, Palazzo Cenci, 6 luglio 1993.

Zitti tutti!, testo di Raffaello Baldini. Regia: Marco Martinelli. Scene e costumi: Sergio Tramonti. Scenografo realizzatore: Stefano Iannetta. Voce: Ermanna Montanari. Interpreti: Ivano Marescotti. Ravenna, Teatro Alighieri, 22 novembre 1993.

Incantati, parabola dei fratelli calciatori di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Pietro Babina. Consulenza musicale: Michele Sambin. Luci e suono: Enrico Isola. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Interpreti: Luigi Dadina, Maurizio Lupinelli, Fiorenza Menni, Ermanna Montanari. Ravenna, Teatro Rasi, 8 aprile 1994.

Ippolito, testo di Ermanna Montanari, da Euripide e Marina Cvetaeva. Collaborazione drammaturgica: Marco Martinelli. Regia: Ermanna Montanari. Luci e suono: Bruno Berno, Angelo Sintini. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Coreografia: Monica Francia. Interpreti: Luigi De Angelis, Chiara Lagani, Fiorenza Menni, Ermanna Montanari, Francesca Proia. Ravenna, Teatro Rasi, 7 aprile 1995.

Lus, testo di Nevio Spadoni. Collaborazione drammaturgica: Marco Martinelli. Regia: Ermanna Montanari. Consulenza musicale: Vanni Montanari. Scene e costumi: Ermanna Montanari. Luci e suono: Angelo Sintini. Interpreti: Stefano Cortesi, Ermanna Montanari. Ravenna, Teatro Rasi, 27 dicembre 1995.

All'inferno, affresco da Aristofane di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Teresa Ludovico, Mandiaye N'Diaye. Collaborazione drammaturgica: Ermanna Montanari. Musiche: Mirela Liço, El Hadiy Niang, Michele Sambin. Progetto luci: Vincent Longuemare. Luci e suono: Francesco Catacchio, Giacomo Gorini, Enrico Isola. Scene e costumi: Michele Sambin. Assistenza scena e costumi: Stefano Cortesi. Interpreti: Monica Contini, Luigi Dadina, Mirela Lico, Augusto Masiello, Robert Mc Neer, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, El Hadji Niang, Mor Awa Niang, Michele Sambin, Enzo Toma, Pia Wachter, Lucia Zotti. Ravenna, Magazzino dello Zolfo alla Darsena di Città, 29 giugno 1996.

Perhindérion, trittico peregrinante di Marco Martinelli e Nevio Spadoni. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Scenotecnica, luci e suono: Giancarlo Cottignoli, Enrico Isola, Marco Quondamatteo. Scene e costumi: Ermanna

Montanari, Cosetta Gardini. Adattamenti strutturali: Lorenzo Bazzocchi, Catia Gatelli. Interpreti: Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Alessandro Bonoli, Francesca De Stefani, Cinzia Dezi, Angela Longo, Maurizio Lupinelli, Marco Martinelli, Sara Raschi, Banda Musicale Cittadina di Ravenna, Gruppo Ballerini Romagnoli 'alla Casadei'. Ravenna, Teatro Rasi, 25 giugno 1998.

I Polacchi, dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry. Drammaturgia e regia: Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza luci: Francesco Catacchio. Tecnici luci suono: Francesco Catacchio, Luca Fagioli, Enrico Isola, Danilo Maniscalco, Massimiliano Rassu. Scene e costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Assistenza scene e costumi: Sara Raschi, William Rossano. Interpreti: Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Roberto Magnani, Federico Califano, Mattia Colombo, Luca Fagioli, Damiano Gaudenzi, Alessandro Leone, Danilo Maniscalco, Alessandro Minguzzi, Pierfrancesco Montanari, Kingsley Ngadiuba, Enrico Pezzi, Massimiliano Rassu, Riccardo Spirandelli, Raffaele Tellarini. Ravenna, Teatro Rasi, 1 dicembre 1998.

Vita e conversione di Cheikh Ibrahim Fall, testo di Mandiaye N'Diaye e Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Scenotecnica, luci e suono: Enrico Isola, Alessandro Bonoli, Gerardo De Vita, Danilo Maniscalco, Andrea Mordenti. Scene e costumi: Ermanna Montanari. Interpreti: Mandiaye N'Diaye, Mamadou Sène, El Hadji Niang. Ravenna, Teatro Rasi, 13 gennaio 2000.

Tingeltangel, da Karl Valentin. Drammaturgia e regia Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Maurizio Lupinelli. Scenotecnica, luci e suono: Enrico Isola, Alessandro Bonoli, Gerardo De Vita, Danilo Maniscalco, Andrea Mordenti. Scene e costumi: Ermanna Montanari. Interpreti: Luigi Dadina, Francesco Antonelli, Alessandro Argnani, Alessandro Bonoli, Carlo De Leonardo, Francesca De Stefani, Gerardo De Vita, Luca Fagioli, Rudy Gatta, Roberto Magnani, Andrea Marra, Angelo Marri, Gabriele Rassu, Alessandro Renda, Chiara Roncuzzi, Francesco Tedde. Ravenna, Teatro Rasi, 1 marzo 2000.

L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola. Testo di Nevio Spadoni. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Musica e regia del suono: Luigi Ceccarelli. Assistenza suono: Giovanni Belvisi. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza luci: Gerardo De Vita, Francesco Catacchio. Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Direzione

tecnica: Enrico Isola. Scenotecnica: Cristina Campri, Giorgio Senni. Assistenza scenotecnica: Andrea Mordenti, Gerardo De Vita. Assistenza scenografica 'congrega Alcina': Paola Belletti, Melissa Cappelli, Francesca Gobbi, Anna Magnani, Eleonora Martoni, Valentina Venturi. Interpreti: Ermanna Montanari, Laura Redaelli, Francesco Antonelli, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Danilo Maniscalco, Alessandro Renda. La Biennale di Venezia, Venezia, Teatro Goldoni, 8 giugno 2000.

Baldus, riscrittura per lampi da Teofilo Folengo di Marco Martinelli. Collaborazione drammaturgica: Renata Molinari. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Maurizio Lupinelli. Progetto luci: Vincent Longuemare. Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Direzione tecnica: Enrico Isola. Interpreti: Luigi Dadina, Francesco Antonelli, Giuseppe Aurilia, Alessandro Bonoli, Gerardo De Vita, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Marco Mercante, Alessandro Renda. San Mauro Pascoli, Tinaie di Villa Torlonia, 11 luglio 2000.

Sogno di una notte di mezza estate, riscrittura in giù da William Shakespeare di Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Francesca Amati. Musica e regia del suono: Luigi Ceccarelli. Diffusione del suono: Angelo Benedetti, Giovanni Belvisi. Assistenza al suono: Luca Fagioli. Suoni di flauti: Gianni Trovalusci. Registrazione e postproduzione audio: Edisonstudio Roma. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza luci: Francesco Catacchio, Valentina Venturi. Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Direzione tecnica: Andrea Mordenti. Direttore di scena: Enrico Isola. Macchinista attrezzista: Francesca Pambianco. Scenotecnica: Uria Comandini, Vincenzo Fico, Dennis Masotti, Jacopo Pranzini, Elisa Tirelli. Consulenza linguistica: Franco Nas. Traduzioni e versi in romagnolo: Nevio Spadoni. Interpreti: Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Luigi Dadina, Roberto Magnani, Maurizio Lupinelli, Francesco Antonelli, Alessandro Argnani, Luca Fagioli, Massimiliano Rassu, Alessandro Renda, Michele Bandini, Cinzia Dezi, Nicole Garbellini, Emiliano Pergolari, Antonio Dikele Distefano,Moussa N'Diaye, Samba N'Diaye, Serigne Mbacke Niane, Bathie Niane, Madiama Fall, Falé Sarr, Pape Amadou Sowe, Salif Sowe. La Biennale di Venezia, Venezia, Teatro Piccolo Arsenale, 14 giugno 2002.

I Refrattari, drammetto edificante di Marco Martinelli. Regia: Marco Martinelli. Disegno luci: Valentina Venturi. Fonica: Enrico Isola, Andrea Mordenti. Scene e costumi: Ermanna Montanari, Cosetta Gardini. Direzione tecnica: Enrico Isola. Scenotecnica: Fabio Ceroni, Luca Fagioli, Dennis Masotti, Francesca Pambianco, Elisa Tirelli. Consulenza per il dialetto romagnolo: Nevio Spadoni. Interpreti: Ermanna Montanari, Luigi Dadina, Mandiaye N'Diaye, Maurizio Lupinelli, Roberto Magnani. Ravenna, Teatro Rasi, 7 maggio 2003.

Salmagundi, favola patriottica di Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Paola Bartoli e Luca Ricci. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza luci: Francesco Catacchio. Scene e costumi: Ermanna Montanari e Cosetta Gardini. Assistenza alle scene e costumi: Roberto Magnani. Direzione tecnica: Enrico Isola. Scenotecnica: Fabio Ceroni, Danilo Maniscalco, Dennis Masotti, Francesca Pambianco. Consulenza musicale: Luciano Titi. Interpreti: Luigi Dadina, Maurizio Lupinelli, Alessandro Argnani, Alessandro Renda, Michele Bandini, Consuelo Battiston, Daniela Bianchi, Alessandro Cafiso, Hélène Delpeyroux, Cinzia Dezi, Luca Fagioli, Gianni Farina, Laura Gamucci, Elena Giovagnoli, Andrea Alessandro La Bozzetta, Michela Marangoni, Alessandro Miele, Emiliano Pergolari, Sara Pompanin, Laura Redaelli, Elisabetta Trupia. Mittelfest, Cividale del Friuli, Teatro Ristori, 17 luglio 2004.

La mano, de profundis rock, testo di Luca Doninelli. Ideazione: Marco Martinelli e Ermanna Montanari. Drammaturgia e regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Maurizio Lupinelli. Musica e regia del suono: Luigi Ceccarelli. Assistenza al suono: Giovanni Belvisi. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza alle luci: Francesco Catacchio. Scene e costumi: Edoardo Sanchi. Assistenza alle scene: Cristina Del Zotto, Paolo Fantin. Direzione: tecnica Enrico Isola. Realizzazione scene: Fabio Ceroni, Luca Fagioli, Danilo Maniscalco, Giuseppe Maniscalco, Dennis Masotti. Registrazione in studio chitarre elettriche: Marco Biniero, Gabriele Bombardini. Realizzazione maschere: Francesca Pambianco. Interpreti: Ermanna Montanari, Roberto Magnani. Mons (Belgio), Les Arbalestriers, 18 febbraio 2005.

Mighty Mighty Ubu, dall'irriducibile Ubu di Alfred Jarry. Drammaturgia e regia: Marco Martinelli. Luci: Francesco Catacchio. Scene: Ermanna Montanari. Costumi: Cosetta Gardini, Ermanna Montanari. Interpreti: Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye, Maurizio Lupinelli, Thomas Simpson, Bethel Abraham, Mohammed

Ali, Widney Gay, Gashu Getahun, Fatimah Hernandez, Martial Kengne, John Ojuoti, Oseghale Owegbey, Muyiwa Tajudeen, Christopher Williams. Chicago, MCA Museum of Contemporary Art, 9 giugno 2005.

Leben, operina in valigia di Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Ideazione spazio: Vincent Longuemare, Ermanna Montanari. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza alle luci: Francesco Catacchio. Fonica e ricerca musicale: Davide Sacco. Consulenza musicale: Franco Masotti. Tecnica canto: Giulia Dal Maso. Costumi: Ermanna Montanari. Direzione tecnica: Enrico Isola. Realizzazione spazio: Fabio Ceroni, Camilla Cerretti, Luca Fagioli, Danilo Maniscalco, Giuseppe Maniscalco, Dennis Masotti, Francesca Pambianco, Giorgio Ritucci. Realizzazione costumi: Laura Graziani Alta Moda, A.N.G.E.L.O. Realizzazione maschere: Luca Colomba, Marcantonio Raimondi Malerba. Interpreti: Alessandro Argnani, Luigi Dadina, Riccardo Dadina, Cinzia Dezi, Luca Fagioli, Marco Fariselli, Roberto Magnani, Michela Marangoni, Ermanna Montanari, Massimiliano Rassu, Laura Redaelli, Alessandro Renda. Ravenna, Teatro Rasi, 7 novembre 2006.

Sterminio di Werner Schwab, traduzione di Sonia Antinori. Regia Marco Martinelli. Ideazione spazio: Enrico Isola, Vincent Longuemare. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza alle luci: Francesco Catacchio. Musiche degli intermezzi: Olivier Messiaen, *Quatuor pour la fin du temps* (1940). Consulenza musicale: Franco Masotti. Costumi: Vincent Longuemare, Ermanna Montanari. Direzione tecnica: Enrico Isola. Realizzazione costumi: Laura Graziani Alta Moda, A.N.G.E.L.O. Realizzazione spazio: Fabio Ceroni, Camilla Cerretti, Luca Fagioli, Danilo Maniscalco, Giuseppe Maniscalco, Dennis Masotti, Francesca Pambianco, Giorgio Ritucci. Movimenti di scena: Luca Fagioli, Danilo Maniscalco. Interpreti: Alessandro Argnani, Paola Bigatto, Luigi Dadina, Cinzia Dezi, Michela Marangoni, Ermanna Montanari, Laura Redaelli. Ravenna, Teatro Rasi, 14 novembre 2006.

Ubu buur, drammaturgia e regia: Marco Martinelli. Ideazione Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Mandiaye N'Diaye. Disegno luci: Francesco Catacchio. Suono: Enrico Isola. Scene: Ermanna Montanari. Costumi: Ermanna Montanari e Roberto Magnani. Interpreti: Mandiaye N'Diaye, Ermanna Montanari, Roberto Magnani, Danilo Maniscalco, Boubacar Diaw, Moussa Gning, Mamadou Kaire, Mame

Mor Diop, Aliou N'Diaye, Cheikh N'Diaye, Mamadou N'Diaye, M'Baye Babacar N'Diaye, Mor N'Diaye, Mouhamadou N'Diaye, Ndiaga N'Diaye, Kingsley Ngadiuba. Teatro Festival Italia, Napoli, 11 ottobre 2007.

Rosvita, lettura concerto di Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Spazio-luce: Enrico Isola, Ermanna Montanari. Assistenza progettazione spazio-luce: Claire Pasquier. Musiche originali e sound design: Davide Sacco. Consulenza musicale per il canto gregoriano: Elena Sartori. Direzione tecnica: Enrico Isola. Realizzazione scene: Fabio Ceroni, Luca Fagioli, Danilo Maniscalco, Massimiliano Rassu. Interpreti: Sara Gandolino, Michela Marangoni, Ermanna Montanari, Laura Redaelli. Ravenna Festival, Ravenna, Rocca Brancaleone, 20 giugno 2008.

Stranieri, testo di Antonio Tarantino. Regia: Marco Martinelli. Progetto luci: Vincent Longuemare. Assistenza alle luci: Francesco Catacchio. Musiche originali e sound design: Davide Sacco. Scene e costumi: Enrico Isola, Ermanna Montanari. Assistenza alle scene e ai costumi: Claire Pasquier. Direzione tecnica: Enrico Isola. Realizzazione scene: Fabio Ceroni, Luca Fagioli, Dennis Masotti, Danilo Maniscalco, Massimiliano Rassu. Apparizioni video: Alessandro Renda. Interpreti: Luigi Dadina, Ermanna Montanari, Alessandro Renda. VIE Scena Contemporanea Festival, Carpi (Modena), Auditorium San Rocco, 10 ottobre 2008.

Ouverture Alcina, testo di Nevio Spadoni. Ideazione: Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Reiga, Ideazione spazio e luci: Marco Martinelli. Musica: Luigi Ceccarelli. Tecnica: Luca Fagioli, Danilo Maniscalco. Magfest, Pescara, 5 aprile 2009.

Aria Pubblica di Patrizia Cavalli, 'miniatura vocale'. Cura: Ermanna Montanari, Marco Martinelli. Tecnica luci e suono: Luca Fagioli. Interpreti: Laura Redaelli, Luca Fagioli, Antonio Maiani. Ravenna, Teatro Rasi, 9 giugno 2009.

detto Molière, testo di Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli e Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Assistenza alla regia: Francesco Mormino. Musiche originali: Eloi Baudimont. Spazio, luci e costumi: Enrico Isola, Claire Pasquier. Musicisti: Thomas Giry, Marti Melia, Nico Roig. Consulenza storica: Gerardo Guccini. Responsabili tecnici: Enrico Isola, Manu Yasse. Costruzione scene: Vincent Rutten. Interpreti: Alessandro Argnani, Jean-Claude Derudder, Alain Eloy,

Hippolyte Eloy, Matteo Fournier, Lindsay Ginepri, Roberto Magnani, Mélissa Pire, Viviane Thiébaud, Guillaume Verstraete. Gli allievi del Conservatoire Royal de Mons: Aubeline Barbieux, Christophe Canu, Laure Cecilio, Mathilde Goeris, Sophie Guisset, Lionel Liégeois, Mathieu Moro, Anaïs Pellin, Jonathan Robert, Mélodie Valemberg, Marie Vanrossomme e 15 adolescenti di Mons. Mons (Belgio), Théâtre le Manège, 9 febbraio 2010.

L'Avaro di Molière, traduzione di Cesare Garboli. Ideazione: Marco Martinelli e Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Ideazione spazio: Edoardo Sanchi. Ideazione luci: Francesco Catacchio e Enrico Isola. Musiche originali: Davide Sacco. Costumi: Paola Giorgi. Direzione tecnica: Enrico isola. Assistenza allo spazio: Gregorio Zurla. Assistenza ai costumi: Giada Masi e Maria Adele Porro. Realizzazione spazio: Fabio Ceroni, Luca Fagioli, Danilo Maniscalco, Nicola Fagnani (Opera Ovunque), Gregorio Zurla. Realizzazione costumi: Laura Graziani Alta Moda, A.N.G.E.L.O. Interpreti: Loredana Antonelli, Alessandro Argnani, Luigi Dadina, Laura Dondoli, Luca Fagioli, Roberto Magnani, Michela Marangoni, Marco Martinelli, Ermanna Montanari, Alice Protto, Massimiliano Rassu, Laura Redaelli. Modena , Teatro Storchi, 15 aprile 2010.

Rumore di acque, testo di Marco Martinelli. Ideazione: Marco Martinelli, Ermanna Montanari. Regia: Marco Martinelli. Musiche originali eseguite dal vivo: Fratelli Mancuso. Ideazione spazio, luci, costumi: Ermanna Montanari, Enrico Isola. Realizzazione costumi: Laura Graziani Alta Moda, A.N.G.E.L.O. Direzione tecnica: Enrico Isola. Tecnico del suono: Andrea Villich. Realizzazione scene: Fabio Ceroni, Luca Fagioli, Danilo Maniscalco, Dennis Masotti con il contributo di Amir Sharifpour. Interpreti: Alessandro Renda. Ravenna Festival, Ravenna, Teatro Rasi, 10 luglio 2010.