



MARCO SCIOTTO

Riemergendo dal fondo della scrittura e della scena. Madre di Ermanna Montanari, Stefano Ricci e Daniele Roccato

Arose from the will of Ermanna Montanari (Teatro delle Albe), the illustrator Stefano Ricci and the double bass composer Daniele Roccato to work on a common project, *Madre* made its debut in October 2020 at the Primavera dei Teatri festival in Castrovillari. Core of Marco Martinelli's scenic poem is a diptych for two voices that do not meet and consume in a soliloquy the impossibility of a dialogue: a mother fallen to the bottom of a deep well and a son who cannot or does not want to save her. A fall that has somehow put in crisis the very idea of creation and generation embodied by the mother. The scene becomes, this way, a place in which the very modality of approaching the world can be rethought from its ground zero, through the ability to listen to it and to be in true connection with it. As Roberto Barbanti would say, a real overturning of the paradigm: from the retinal one, that is detached and one-dimensional, to the acoustic one, which is relational and polyphonic. *Madre* therefore seems to be precisely the field of action of such a challenge, a field in which we are all called to replace that son unable to listen to the world's cry for help, before it's too late.

1. «*Scrivere è una pietra gettata in un pozzo profondo*»: *quel che viene prima*

Nell'ottobre del 1995, a una manciata di settimane dalla sua morte, Heiner Müller riversa in parole le immagini di un proprio allucinato sogno notturno, dando vita al breve scritto che andrà sotto il titolo di *Traumtexte*. Nel sogno – e nel testo – Müller cammina faticosamente sullo stretto bordo di una gigantesca cisterna: da un lato la conca d'acqua in cui rischia di precipitare, dall'altro un'altra e impraticabile parete di cemento che lo separa dalla superficie e dal resto dell'umanità. Sulle spalle, dentro a una cesta di bambù, la sua bambina di due anni, motivo d'ulteriore intralcio e apprensione, così come la nebbia che nasconde alla vista ciò che si trova lassù, nel mondo lasciato in cima, oltre la parete. Una nebbia che, diradandosi e mostrandogli quella vita ormai negata e che seguita a scorrere senza di lui, aggraverà il suo smarrimento, la sua sensazione di definitivo abbandono e perdita. Di lì a poco, la caduta nell'acqua senza fondo dalla quale non riuscirà più a riemergere, un'angoscia che si acuirà al pensiero che la bambina possa venir fuori dalla cesta rimasta sul bordo della conca e tentare di raggiungerlo.

Ed è questo *Traumtexte* di Müller ad aver riunito il disegnatore Stefano Ricci, il contrabbassista Daniele Roccato e il Teatro delle Albe – nello specifico Marco Martinelli ed Ermanna Montanari – nel progetto comune di portarlo sulla scena. O, meglio, di renderlo scena possibile per luoghi non convenzionali, al di là da quelli specificamente teatrali. Scena per musei e spazi espositivi, soprattutto, in grado di conciliare la rigorosa ricerca vocale di Montanari, quella sulle possibilità sonore del contrabbasso di Roccato e la sperimentazione di Ricci sul disegno e le potenzialità dell'immagine in scena con l'esigenza di scomporsi e assottigliarsi al punto da poter raggiungere gli spettatori altrove – piuttosto che farsi raggiungere da essi solo in teatro. Proprio come un sogno che, nella sua urgenza, piombi addosso quando e dove meno lo si aspetta.



A interrompere, tuttavia, l'elaborazione del progetto – meglio, a non permetterne neppure un vero e proprio avvio – lo scoppio dell'emergenza sanitaria e i conseguenti due mesi di confinamento a cavallo tra l'inverno e la primavera del 2020. Mesi nei quali l'abbandono dell'idea iniziale non frena il desiderio di tenere in vita e in attività, seppure a distanza, quel gruppo di lavoro su un progetto differente ma che mantenga le medesime premesse e aspirazioni.

È così che, abbandonato il *Traumtexte* di Müller, Marco Martinelli dà vita, in pochi giorni, al testo di *Madre*. Drammaturgia in versi liberi, poemetto scenico a due voci, dittico vertiginoso per due figure che, più che ingaggiare un dialogo, sembrano muoversi su due soliloqui che sanciscono un colloquio impossibile. Da un lato, un figlio che, in affanno e attraversando di corsa i campi, arriva al bordo di un pozzo nel quale pare sia caduta sua madre; dall'altro la madre, appunto, finita laggiù in fondo al pozzo dal quale non riesce più a venir fuori. Il primo rinchiuso ben presto nella ricerca di pretesti e alibi per differire una reale assunzione di responsabilità e ogni intervento di soccorso in prima persona; la seconda isolata nella sua condizione apparentemente irrimediabile, a interrogarsi sulle reali cause di essa, a rammaricarsi per la connaturata noncuranza del figlio che sconfinava nella colpevolezza, a raccontare misteriose leggende a lui che sembra precipitato a sua volta nell'assenza e, infine, a implorarlo invano di scendere a salvarla senza ulteriori pretesti o esitazioni. Una mancanza di relazione effettiva tra le due voci che permette tuttavia, a esse e alle figure da cui scaturiscono, di moltiplicare le loro stesse possibilità di senso e di direzione, senza restare imbrigliate nell'univocità data da un reale contatto e dalla trama che ne scaturirebbe. Proprio come l'assenza di dettagli specifici o dei nomi delle due figure, che appaiono solo come 'figlio' e 'madre'.

Un testo che sembra quasi il sogno del sogno di Müller. Così come i volti, i ruoli, i luoghi e gli eventi della vita vissuta vengono nei sogni confusi e ribaltati, allo stesso modo sembra che *Traumtexte* abbia a sua volta attraversato uno stravolgimento onirico che ha generato *Madre*. Stravolgimento nel quale la cisterna si deforma e si dilata nelle profondità di un pozzo, il rapporto tra padre e figlia si torce in quello tra una madre e un figlio e nel quale, soprattutto, s'è già realizzata e conclusa la scissione, la separazione che tanto angosciava l'uomo di *Traumtexte*: quella ferita della perdita, dell'abbandono e dell'assenza forse irreversibile, il cui timore segnava ogni suo passo sul bordo della cisterna.

Se, come scriveva Clarice Lispector, «scrivere è una pietra gettata in un pozzo profondo»,¹ Martinelli sembra aver gettato Müller nel pozzo profondo della propria scrittura, generando uno smottamento di piani, uno slittamento dal sogno al trauma, potremmo dire. Due termini – 'trauma' e 'sogno' – che la lingua tedesca lega, d'altronde, in un'etimologia comune² che, provenendo dall'idea del perforare e insieme del 'passare al di là',



Locandina realizzata da Stefano Ricci per il debutto di *Madre*
© Stefano Ricci



pare chiamare in causa, in un certo senso, anche il pozzo stesso, nel suo essere un passaggio a un altrove attraverso un abissale perforamento. Come Martinelli fa dire al figlio in questa sua ultima opera: «Che un pozzo come questo / non è mica un pozzo normale / cosa credi? / Non ce n'è uno così sfondo / in tutta la pianura! / Dicono che arriva così giù / ma così giù / chilometri e chilometri / che a un certo punto dall'altra parte / si vedono le montagne!». ³

Una parentela, quella del trauma di *Madre* con il sogno di *Traumtexte*, che si mostra già, ancor prima che sulla scena, sul manifesto realizzato da Stefano Ricci per lo spettacolo che, dopo un lavoro di ricerca condotto dapprima a distanza e poi in residenza al Teatro Rasi di Ravenna, ha debuttato, nell'ottobre 2020, nell'ambito del festival Primavera dei Teatri di Castrovillari. Premessa visiva, questo manifesto, che, come un ponte tra il testo di Martinelli e l'opera che ne è scaturita, accompagna gli spettatori fin dentro quel pozzo senza fondo in cui 'madre' e 'dream' perdono i confini che li separano, al punto da poter essere una cosa sola. Un buco nero in cui tutto sprofonda e tutto emerge e nel quale sembrano fondersi insieme l'abbandono del mondo intero e dell'affetto più intimo, della Madre come della madre, l'infanzia del mondo e la sua apocalisse, nell'indecidibilità di un enigma pronto a moltiplicarsi all'infinito sulla scena.

2. Tornare alla creazione dopo l'abisso: Madre sulla scena, tra sguardo e ascolto

Lo spazio della scena è accessibile allo sguardo dello spettatore già al suo ingresso ma, illuminato solo di riflesso dalle luci di sala, è come disattivato, disinnescato. In quella penombra, tuttavia, si intravede già come spazio sezionato e ripartito in una moltiplicazione di elementi circolari di dimensioni, fatture e disposizioni differenti. Come avesse fatto posto al disseminarsi di tanti possibili pozzi diversi o dell'idea stessa di pozzo osservata, come in una sorta di proiezione ortogonale, da più punti di vista, su differenti piani. Un'invasione della scena attraverso la quale il pozzo stesso si sottrae a un ruolo meramente scenografico e, scomponendosi e ridistribuendosi, si configura già, piuttosto, come funzione che condiziona l'intera opera.

Come presi nella forza d'attrazione di questa moltiplicazione di pozzi, le tre figure fanno il loro ingresso una dopo l'altra, trovando ognuna la porzione di scena che sarà la propria per l'intera performance. A ciascuna il proprio differente pozzo, legato al ruolo che deterrà all'interno dell'opera. Così come la pedana rotonda nella sezione sinistra della scena, sulla quale, a leggio, prende posto Ermanna Montanari e che sosterrà l'avvento e il prodursi della parola; o come il grande disco che, in verticale, riempie il centro dello spazio, sotto cui si colloca Stefano Ricci e sulla cui superficie prenderanno vita le proiezioni dei suoi disegni; ancora, come la struttura circolare sulla destra del palco, al centro della quale, come in un ideale golfo mistico, si dispone Daniele Roccato e sulla quale sono installati i monitor e la strumentazione elettronica che farà tutt'uno con il suo contrabbasso.

Differenti configurazioni di pozzi cui corrispondono, al contempo, differenti disposizioni del corpo umano, punti di vista diversi sul corpo scenico dipendenti dalle rispettive posture delle tre figure: Montanari in piedi, in ginocchio Ricci e seduto Roccato. Quasi fossero un unico corpo colto, come in una sequenza fotografica di Muybridge, in tre istanti consecutivi del suo cader giù verso l'abisso del pozzo stesso. Ed è questo precipitare cristallizzato ad attivare finalmente la scena, avvio sancito dal sopraggiungere del buio, quell'oscurità nella quale sembriamo condividere la sorte di questa madre finita nelle



profondità più remote e dalla quale riemergere. Una madre che pare incarnare l'idea stessa della creazione, del dare la vita, e la cui sparizione ci getta da subito in un avvio nel segno della generazione o, meglio, della sua messa in discussione, del suo radicale ripensamento. Come se la necessità fosse quella di ripartire, attraverso la scena, dal grado zero della generazione stessa. La parola, il suono, il visibile, tutto il reale che essi incarnano, sembrano da ripensare e rifondare come non fossero mai esistiti. E la scena pare essere il luogo di una loro nuova possibile genesi.

Scrivendo Max Kommerell che il gesto racchiude l'indicibile della parola.⁴ E così in principio, in questo nuovo principio, non è più il verbo ma, appunto, la sua impossibilità che si converte in gesto. A solcare il buio è infatti il gesto di Stefano Ricci, la sua mano che traccia lenta una linea di gesso bianco sul nero del disco di cartoncino sistemato davanti a lui, sulle assi del palcoscenico. Linea bianca che, ingigantita e proiettata sull'altro disco sospeso in verticale sopra la sua testa, sarà la fenditura originaria da cui poco a poco si genererà il mondo stratificato della scena teatrale. Gesto sonoro, innanzitutto: l'attrito del gesso sul cartoncino è il primo suono percepibile nell'invisibilità di questo universo in formazione. Un suono quasi inavvertibile che si fa subito immagine, la quale, a sua volta, solleciterà il generarsi degli altri suoni che invaderanno progressivamente la scena. A partire da quelli del contrabbasso di Roccato, nella loro nudità e insieme nel loro plasmarsi attraverso i dispositivi elettronici che li rielaborano, in accordo con la preziosa e sapiente regia del suono di Marco Olivieri.

Mentre i gesti di Ricci si fanno via via più concitati e delineano forme sempre più riconoscibili, i suoni di Roccato crescono, facendosi consistenti e impetuosi. Il generarsi dell'immagine dal gesto originario e sonoro ha permesso lo scaturire dei suoni che, a loro volta, creeranno la parola. Una lingua che adesso, quasi impercettibilmente, sentiamo formarsi gradualmente all'ascolto.

La voce di Ermanna Montanari pare faticare a levarsi, come nascesse per la prima volta e con essa il linguaggio stesso. Come scrive Agamben, commentando proprio Kommerell, «il gesto è sempre gesto di non raccapezzarsi nella parola»,⁵ ed è questo arancare della voce incapace ancora di dire, questo suo farsi gesto che la fa sbuffare, gorgogliare, che la stira e la raschia, che udiamo inizialmente. Una lunga introduzione nella quale ogni forma – quella visiva, quella sonora e quella linguistica – combatte e ribolle per emergere e affermarsi, in conseguenza del trauma della caduta che ha azzerato la creazione stessa. Ed è il figlio, ossia l'idea stessa di ciò che è creato, a costituirsi pian piano attraverso la scena: la madre è perduta in fondo al pozzo e sta allora alla scena, ai suoi tre creatori-performer, dare a lui una nuova nascita. Ricci ne immagina in modo sempre più dettagliato il profilo in corsa attraverso i campi, Roccato ne inventa il tessuto sonoro in cui è immerso nella sua corsa e Montanari ne scopre la voce che in quella corsa impreca, geme, protesta, si lagna.

È solo a seguito di questo riconfigurarsi del reale attraverso un suo inabissamento nel pozzo più profondo e di una nuova, differente nascita, che sembra si possa tornare



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli

ad accostarsi al mondo, modificando sguardo e prospettiva. Soltanto dopo questo sforzo penoso e sfiancante, sembra dirci *Madre* già nel suo incipit, si può prendere parola e ricominciare a vedere e ascoltare come fosse la prima volta. Ed è proprio 'madre' la prima parola riconoscibile che sentiamo soffiare tra le labbra di Montanari. La parola che racchiude in sé l'opera e questa nuova dimensione della nascita attraverso la scena. Un sibilo che è insieme il grido che apre il poemetto di Martinelli.

Lungo tutta la prima sezione del dittico, Ermanna Montanari inventa questo figlio in voce. Una voce che non tenta di rappresentarlo come personaggio, ma che intercetta e gli offre le sonorità necessarie all'articolazione dei versi di Martinelli, che sono qui un groviglio di timore, smarrimento, stoltezza e ansia di deresponsabilizzarsi. Così, nelle pieghe di timbri che ne fanno risuonare tutta l'ottusità e la grettezza, lo ascoltiamo innanzitutto rimproverare la madre per quell'incidente, per non essere rimasta a casa a guardare la TV come avrebbe dovuto fare alla sua età, per essersi affacciata e sporta troppo di là dal bordo. «Madre! / Cosa ci sarà mai da vedere / laggiù in fondo?»,⁶ domanda, ma, attraverso le sue stesse parole, apprendiamo la risposta di lei, che sembra chiarire fin da subito come il pozzo non sia riconducibile tanto alla possibilità del vedere, allo sguardo, che infatti è abolito per tramite dell'oscurità che lo riempie, quanto a una dimensione legata all'udito, al solo ascolto: «Cosa? / Non ti sento / parla più forte! / Non ti sento / cosa stai dicendo? / Che era buio? / Cosa c'entra che era buio? / Hai sentito delle voci?». ⁷ Risposta subito derisa dal figlio stesso che, appunto, alla sfera dell'ascolto pare del tutto estraneo, come emerge anche dalla sua reiterata ammissione di non riuscire a sentire la voce della madre da quel fondo.

Accecare il creato per ripensarlo e rigenerarlo significherebbe, insomma, riaccostarsi a esso in attento ascolto e non in semplice osservazione distaccata. È per questo che tutto *Madre* non si mette in scena, ma in voce e suono. La rappresentazione, la sua osservabilità attraverso la distanza tra il palco e la sala, è abolita e riconvertita nell'intimità senza mediazione della sua udibilità, del suono che si genera già nella prossimità – che l'amplificazione favorisce – tra fonte e orecchio.

Questo contrasto apparentemente insanabile tra la vista e l'udito, tra sguardo e ascolto, tra i limiti del primo e le possibilità del secondo, sembra davvero rappresentare l'essenza centrale di *Madre* e custodirne i tanti enigmi, nella loro insolubilità. A partire dalla figura stessa di Ermanna Montanari e dalla sua presenza in scena che esige, qui, una ritrattazione di ciò che vediamo – ossia le sue fattezze femminili – per accordare fiducia a ciò che udiamo, al suo divenire, in voce, la figura maschile del figlio. Ma l'enigma, appunto, non si esaurisce qui. È solo un'attrice che interpreta un ragazzo, quella che vediamo e udiamo? O, piuttosto, è già la madre nel suo definitivo abbandono in fondo al pozzo, che si finge la speranza della presenza d'un figlio che possa salvarla? È davvero una sequenza di ruoli differenti a comporre il dittico di Martinelli o è piuttosto un'unica figura attraversata da alterazioni e mutazioni che concretizzano questo disperato intreccio di generazione, abbandono e distruzione? E, anco-



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli



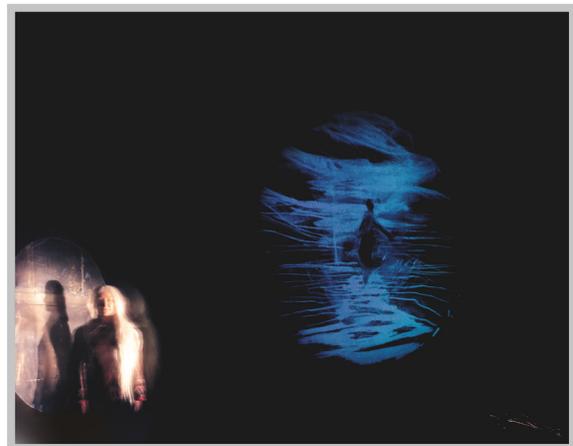
ra, cosa vediamo attraverso l'ininterrotto fluire delle immagini in costruzione di Stefano Ricci e cosa ascoltiamo nei suoni di Daniele Roccatò, nel loro nascere dal silenzio e risprofondare in esso non appena si sono generati?

Questioni che, in quanto enigmi, appunto, non ammettono risposte univoche o definitive soluzioni, ma che proprio nella loro inestricabilità e multiformità compongono l'opera e la sua tensione irrisolta tra creazione e creato, tra chi genera e chi distrugge ciò che l'ha generato. Tensione che si riverbera, appunto, in quella tra visibile e udibile, tra sguardo e ascolto. Tra 'immaginario' e 'acustinario', potremmo dire, ricorrendo a una distinzione fondamentale proposta da Roberto Barbanti in un volume di recente pubblicazione,⁸ che con *Madre* sembra trovare sorprendenti punti di contatto e congiunzione. Se, scrive Barbanti, «l'immaginario occidentale, ormai in un certo qual modo propagatosi a livello planetario, si è costruito in un processo [...] nel quale le diverse modalità del relazionarsi alla realtà [...] sono state progressivamente plasmate dall'universo visivo, strutturandosi attorno ad esso»,⁹ si pone in modo sempre più stringente la necessità di «attivare e favorire un processo di rinnovamento dell'immaginario che integrando e superando questa dinamica retinica monodimensionale possa "ri-conoscersi" nel mondo differentemente».¹⁰ Un processo che ricorra dunque a una polisensorialità o, meglio, polifonicità. Un ribaltamento di paradigma dall'osservazione distaccata e riduttiva dell'«immaginario» a una sua 'decolonizzazione' attraverso l'immersione relazionale e irriducibilmente complessa dell'«acustinario», seguendo il termine coniato da Barbanti stesso già negli anni Ottanta.

E nell'Occidente che «ha fondamentalmente osservato il mondo distaccandosene progressivamente»¹¹ descritto da Barbanti, pare proprio di ritrovare quel figlio che, relegato a una dimensione fondamentalmente retinica, visiva, cerca invano di scorgere la madre nel buio del pozzo, incapace di sentirla e di porsi in suo ascolto. Quel figlio che, sordo a ogni empatia e capacità di assumersi le proprie responsabilità, finge di cercare una soluzione per tirarla fuori da laggiù, salvo poi trovare una scusa buona per non voler coinvolgere chiunque gli venga in mente – i polacchi, gli albanesi, le donne nei campi.

Una deresponsabilizzazione che sfocia, poi, in un lungo, pretestuoso elenco di strumenti, congegni e dispositivi tecnici all'avanguardia che dovrebbero costituire la *task force* che gli permetterebbe di salvarla da solo, senza ricorrere all'ausilio di nessuno. Ulteriore presa di distanza che delega alla sola tecnosfera un ormai impossibile rapporto diretto con la biosfera e che si farà finalmente definitiva grazie alla minaccia di un imminente, violento temporale che offrirà al figlio l'alibi per fuggire via, pur promettendo di ritornare una volta trovato aiuto.

Un temporale che si abbatte sulla scena ancora attraverso il suono. E non in una sua rappresentazione verosimile, ma nella trasfigurazione attraverso la furia dell'assolo di contrabbasso di Roccatò. Tempesta di suoni che riempiono lo spazio, mentre il figlio sparisce, inghiottito da un altro disco che occupa la scena, quello posto in verticale alle spalle di Montanari. Un disco che, a differenza degli altri, è anche superficie riflettente e, soprattutto, in movimento.



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli

Un pozzo che ruota su se stesso facendosi forse portale tra mondi differenti, passaggio tra identità inconciliabili: precipitandovi dentro, Montanari dissiperà definitivamente la

figura del figlio, per riemergere poi attraverso quella della madre, alla quale è affidato il resto dello spettacolo. Una madre che avanza lenta, quasi in *trance* a prendere il proprio posto sulla sua pedana-pozzo. Una figura incorniciata da una lunga parrucca bianca che pare rinnovare e moltiplicare gli enigmi della vista: è il figlio con in dosso una parrucca che sprofonda nell'illusione di una possibile sopravvivenza di ciò che non è sopravvissuto? È allora forse solo il figlio l'unica presenza a fingersi tutte le altre?

Anche qui, una risposta è impossibile e questo infittirsi della dimensione enigmatica di *Madre* ci inabissa nel flusso di versi affidati alla voce di lei e alla sua dimensione sempre più rarefatta. Quasi dovessimo – noi tutti prendendo il posto del figlio che non ne è stato in grado – affinare l'udito, raggiungerla nei suoi sussurri, nei suoi microscopici o evidenti cambi di tono o di timbro, in un regime della voce che pare davvero sorgere già nella ricezione più profonda e recondita dell'udito, farsi orecchio ancor prima che bocca.

La madre è tutta ascolto. È la dimensione acustinaria infinitamente stratificata del mondo che sfida quella ristretta e circoscritta dell'immaginario, tornando a Barbanti. Lo percepiamo innanzitutto nel suo ossessivo domandare al figlio, che è già andato via, se la sente, se riesce a udirla. Una richiesta reiterata nella totale assenza di speranza, formulata com'è senza il minimo sollevarsi di volume, quasi rivolta a se stessa e alla propria consapevolezza dell'impossibilità d'una risposta. Così come senza risposta è lo scorrere delle ipotesi da lei formulate sulle possibili cause della sua caduta, arrivando a supporre che possa essere stato addirittura il figlio stesso a spingerla, magari per la distrazione e la fretta che lo contraddistinguono: quel suo veder solo se stesso che gli impedisce di ascoltare tanto gli altri quanto le cose che gli stanno intorno. Come le calle che lei tanto ama e che lui finisce, noncurante, per calpestare ogni volta che entra nel suo orto, o come gli alberi e le piante d'ogni genere e famiglia che estirpa e abbatte senza riconoscerne il valore e l'inestimabilità e senza comprendere la gravità di simili azioni.

Le ipotesi e le recriminazioni lasciano improvvisamente il posto, però, nelle parole della madre, a un misterioso, enigmatico racconto. Una sorta di fiaba, di leggenda che richiama il Borges di *Animali degli specchi*¹² e che narra di un tempo in cui ogni specchio era una sorta di passaggio tra un mondo e un altro. Mondi che si scontrarono in una guerra della quale si sarebbero perse origine e ragioni e che si concluse con la prigionia degli individui di là dagli specchi e con la condanna, per loro, a ripetere per sempre, come schiavi, azioni e forme del mondo di qua. Una fiaba raccontata a nessuno, a un'assenza, a un figlio che non c'è più, un farsi suono senza destinatario. Suono che svela

Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico FedrigoliErmanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli

qualcosa su questo attraversamento di identità per tramite del pozzo-portale alle spalle di Montanari. Quello specchio che sfida dunque la dimensione meramente mimetica e rappresentazionale – speculare appunto – del teatro, per recuperarne una originaria, nella quale la scena torni a essere un campo nel quale ciò che è lì evocato possa combattere ancora la propria battaglia contro il reale e l'ordine delle cose e non limitarsi a imitarlo assoggettandosi a esso.

E questo momento di *Madre*, tanto ermetico quanto essenziale nell'intero schema dell'opera, è anche l'unico nel quale Stefano Ricci sospende la propria incessante attività, smette temporaneamente di disegnare per fissare Montanari, rimanendo lì in ginocchio proprio come un bambino, un figlio, che abbandoni i propri giochi per ascoltare una verità, una rivelazione vitale. Perché è uno svelamento, questo, che chiama in causa un equivalente doppio regime possibile dell'immagine, una sua dimensione differente, anch'essa originaria e seminale, svincolata dalla mera rappresentazione. Uno svelamento che evoca la natura stessa dello scontro tra immaginario e acustinario, condotto qui in seno all'immagine stessa.

«VEDERE SIGNIFICA UCCIDERE LE IMMAGINI»,¹³ scriveva Heiner Müller in uno dei commenti innestati lungo la drammaturgia del suo *Anatomia Tito Fall of Rome*. L'occhio rappresenterebbe infatti l'organo imperialistico dell'autorità, spiegherà più giù.¹⁴ E proprio questo strapotere dello sguardo, rimarcato tanto da Müller quanto da Barbanti, pare essere messo radicalmente in crisi, sulla scena di *Madre*, anche e soprattutto dall'intervento di Ricci. Malgrado alla sua arte sia affidata la dimensione visuale dell'opera, che riempie gran parte dello spazio scenico, il suo procedere sembra muoversi proprio nella direzione di una decostruzione del potere dell'occhio, nel regno stesso dell'immagine. I suoi disegni – che si susseguono ininterrottamente –, piuttosto che ricondurre, addomesticandola, la dimensione uditiva dell'opera a quella visiva, paiono operare all'opposto: contaminando l'immagine e la sua aspirazione alla stabilità della forma con la natura stratificata e multiforme del suono impossibile da fissare in una fisionomia finita e invariabile.

Ciò che di questi disegni vediamo, infatti, è solo il loro farsi, il loro prodursi alla vista, un processo di generazione che si ripete senza sosta, non appena un'immagine, che apparirebbe compiuta, viene gettata da Ricci nel pozzo nero dal quale era sorta, senza che si abbia il tempo di osservarla e dominarla con lo sguardo. Esattamente come avviene per le parole e per i suoni, il cui nascere e svanire coincidono in un fluire incessante.

Forme soltanto nascenti e mai costituite davvero, in un bianco su nero che pare richiamare i negativi fotografici, il loro essere la promessa di un'immagine ancora di là da venire. Ricci uccide l'immagine prima che possa farlo l'occhio appropriandosi di essa e, in questo modo, mina il paradigma retinico in modo ancor più radicale, facendolo nell'ambito che gli è proprio. Pare volerci far vedere, per l'intera opera, proprio quest'impossibilità di vedere; voler ribadire sempre e soltanto l'illusorietà di ogni inalterabile



Ermanna Montanari in *Madre* © Enrico Fedrigoli



acquisizione dell'occhio e dello sguardo, dentro e fuori l'opera. D'altronde, è importante sottolineare, contro ogni riduzione semplicistica, che in Barbanti stesso l'opporsi dell'acustinario all'immaginario non equivale ad «affermare una priorità dell'orecchio sull'occhio», bensì, in un «modello [...] inclusivo e non selettivo [...] indurre fattualmente la trasformazione del modello dominante».¹⁵ Una trasformazione, quella dell'assetto visivo di *Madre* attraverso il suo corrispettivo sonoro, che permette una funzione antillustrativa dell'immagine, che appare ancor più evidente nei passaggi in cui essa non nasce a partire dalle parole di Ermanna Montanari ma, al contrario, le anticipa, le previene. Momenti nei quali sembra generarsi una sorta di cortocircuito, uno sfasamento in cui il visivo si svela come già pervaso della multisensorialità del sonoro, come sua parte integrante, come una delle sue possibili 'sfere d'ascolto' che soppiantano l'idea dei 'punti di vista'.¹⁶

Fino al finale dell'opera, in cui 'sfera d'ascolto' è proprio ciò che la madre auspica per il figlio, unica possibilità perché possa davvero raggiungerla e salvarla. Sporcandosi le mani in prima persona, senza ulteriori aiuti, senza alibi o scuse, affrontando le proprie responsabilità, che gli si presenterebbero se solo si mettesse davvero in ascolto, appunto:

aprile bene le orecchie
in ascolto del più piccolo rumore
di ogni fremito di vento!
Nel pozzo sentirai
la voce del giuggiolo
e quella dell'acacia
la voce del noce e del melograno
e sentirai anche le grida dei boschi
di tutte le foreste che hai segato
di tutti i fiumi che hai avvelenato
oh sì
dovrai ascoltarli tutti quei lamenti
se no qua giù
in fondo
non ci arrivi!¹⁷

Ugualmente sonora è la 'bisciolina' che con lei vive quel fondo oscuro e che ormai le è entrata dentro, come un male che scava e dal quale non potrà mai liberarsi davvero. La madre, infatti, dopo l'invocazione al figlio che pare perdersi nel vuoto, nel silenzio dell'ormai definitiva assenza di lui, si abbandona all'ascolto di quella, che canta e «dice delle cose»,¹⁸ che guida ormai i suoi movimenti, la dirige attraverso un suono al quale lei si abbandona con una sorta di rassegnata disperazione. La stessa con la quale, incalzata dal «ziraaaa / ziraaaa... / ziraaaa...»¹⁹ che le ingiunge la bisciolina, abbandona per la prima volta la propria immobilità dietro al leggio per lasciarsi andare a una lenta danza con la quale, roteando, guadagna il centro della scena. Uno spezzarsi della fissità e una perdita delle parole che coincidono con il dissolversi finale dell'opera, con la conclusione di *Madre*.

A rimanere da questa parte, però, in quel reale da modificare e da mettere in crisi così come *Madre* intendeva fare già nella sua vocazione originaria, è una piccola traccia tangibile, un'orma. Un quadernetto che richiama quelli di scuola di molti anni fa. Nessun ordinario libretto di sala per *Madre*: Stefano Ricci ha dato vita a quello che pare essere piuttosto un oggetto di scena rimasto impigliato tra le maglie del mondo reale al dissolversi di quello della finzione artistica.

Copertina e pagine tratte dal quaderno realizzato da Stefano Ricci per *Madre* © Stefano Ricci

Un quaderno interamente nero come il pozzo che si è chiuso alle nostre spalle ma che pare quasi schiudersi nuovamente ogni volta che ne sfogliamo le pagine sulle quali, tracciati con i medesimi gessetti bianchi, tanto i disegni di Ricci quanto le parole di Martinelli rinnovano le stratificazioni e gli enigmi che *Madre* ha generato. Anzi, li moltiplicano ancora. Le domande e le possibilità si disseminano: chi ha perso quel quadernetto? Di chi è la grafia che, come fossero appunti o memorie, ha tracciato quei versi bianco su nero? Della madre, come un racconto scritto per il figlio come monito o promemoria? Del figlio, come ricordo o esorcismo attraverso la scrittura delle proprie responsabilità? Un oggetto che sopravvive non come testimonianza e documentazione di uno spettacolo, ma come un frammento di esso, come un segno del suo essere tutto finto e insieme tutto assolutamente reale. Come un passaggio di testimone che, finito adesso nelle nostre mani, ci forza a non eludere quel manifestarsi delle immagini in suono, delle parole in ascolto, quello straziante «T'am sent?»,²⁰ il 'Mi senti?' al quale dare risposta, prima che sia troppo tardi.

¹ C. LISPECTOR, *Un soffio di vita (pulsazioni)* [1978], trad. it. di R. Francavilla, Milano, Adelphi, 2019, p. 18.

² In tedesco, infatti, i due rispettivi termini sono 'Trauma' e 'Traum'.

³ M. MARTINELLI, *Madre*, Ravenna, Ravenna Teatro, 2020, p. 6.

⁴ Cfr. M. KOMMERELL, *Il poeta e l'indicibile*, Macerata, Giometti&Antonello, 2020.

⁵ G. AGAMBEN, *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, p. 237.

⁶ M. MARTINELLI, *Madre*, p. 2.

⁷ Ivi, pp. 2-3.

⁸ Cfr. R. BARBANTI, *Dall'immaginario all'acustinario. Prolegomeni a un'ecosofia sonora*, Giulianova (TE), Galad Edizioni, 2020.

⁹ Ivi, p. 21.

¹⁰ Ivi, p. 23.

¹¹ Ivi, p. 93.

¹² Cfr. J.L. BORGES, M. GUERRERO, *Manuale di zoologia fantastica* [1957], trad. it. di F. Lucentini, Torino, Einaudi, 1979, pp. 19-20.

¹³ H. MÜLLER, *Anatomia Tito Fall of Rome. Un commento shakespeariano* [2002], trad. it. di F. Fiorentino, Roma, L'orma editore, 2017, p. 70.

¹⁴ Cfr. Ivi, p. 145.

¹⁵ R. BARBANTI, *Dall'immaginario all'acustinario*, pp. 97-98.

¹⁶ Cfr. Ivi, p. 86.

¹⁷ M. MARTINELLI, *Madre*, p. 17.

¹⁸ Ivi, p. 18.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Ivi, p. 19.