

Marco Sciotto

Quanto studio per cessare di essere se stessi.

Le tracce del postumano nel teatro di Ermanna Montanari



E. Montanari (fotografia di E. Fedrigoli, 2000)

1. Una soggettività nomade: dal corpo-soglia alla macchina attoriale

“La lotta”, affermava già nel '97 Ermanna Montanari in dialogo con Oliviero Ponte di Pino, “ha sempre a che fare [...] con la moltiplicazione delle persone e delle cose. [...] In scena non è importante Ermanna, anzi. Mi è sempre piaciuta una frase di Mademoiselle Clairon: ‘Quanto studio per cessare di essere se stessi’. Questo per me è sempre stato un vangelo” (Montanari in Ponte di Pino 1997).

Un vangelo, un mantra che guida fin dall'inizio l'intero percorso del Teatro delle Albe, in particolare di Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Potremmo dire soprattutto da *Confine* (1986), l'opera che segna una svolta nei loro anni d'esordio e un reale cominciamento in direzione

di quello che oggi sono. Già il titolo sembra confermare la consacrazione a quel vangelo: il confine, ciò che al contempo delimita e spinge a varcarlo, a oltrepassarlo, è qui identificabile con la vita individuata, con il soggetto e il suo corpo, se, come dichiara Montanari, è spettacolo “sui circhi e sull'impossibilità di non avere un corpo. [...] Volevo assolutamente lavorare sull'impossibilità di assottigliarsi e di annullarsi del corpo in scena, sull'impossibilità di restare una voce” (Montanari in Ponte di Pino 1997). Il corpo, questo corpo umano delineato dai suoi stessi confini, non può dunque sparire, dissolversi, ma riesce in qualche modo a sottrarsi a se stesso, facendosi confine valicabile dall'esterno verso l'interno, ossia spalancandosi alla metamorfosi, all'alterità. La Raffè di *Confine*, infatti, “fluttuava tra i sessi [...]. Un caleidoscopio di figure tutte a misura della mia piccola persona. [...] Fatta di presenze anonime, senza contorno” (Montanari in Belpoliti, Grazioli 1995, p. 47).

Il termine “confine” richiama alla mente, in questo modo, quello di “soglia” (Marchesini 1996) nell'accezione con cui lo utilizza Roberto Marchesini per definire una nuova prospettiva nell'immaginare il corpo umano: non più come essenza, ma piuttosto come apertura a una costante contaminazione. Una contaminazione che permette alla limitata e isolata vita racchiusa nell'individuo di aggregarsi – o piuttosto di scoprirsi finalmente come da sempre aggregata – a quella presente in tutto ciò che la circonda e che cessa così di essere percepita come separata. E il concetto di “soglia” così inteso, come crollo dell'antropocentrismo nell'ospitalità incessante dell'alterità, sembra essere ciò che meglio definisce tutto il lavoro di Montanari sulla scena, da *Confine* in poi.

Una soglia da spalancare in scena, partendo forse da un ossessivo sentire il proprio corpo come inadeguato, come qualcosa di non sufficiente e autosufficiente, precario. La sensazione, potremmo dire, della finitezza e limitatezza di esso e, di conseguenza, della propria condizione soggettiva:

Ho sempre pensato di non avere un corpo adatto, a priori. [...] Quindi il mio corpo è secondario. Io non ho una visione del mio corpo. Se mi vedo a volte mi impaurisco. [...] a volte mi abbandona, poi si ammala, ha diversi problemi: come il fatto di non comprenderlo, di non vederlo tutto ma di vederne solo dei pezzi (Montanari in Ponte di Pino 1997).

Una percezione, questa, che farà da guida costante per generare una scena della messa in discussione del soggetto e dell'individuo come qualcosa di unitario, finito e autonomo. Una scena del soggetto nomade, potremmo dire con Rosi Braidotti, riferendoci al suo *Il postumano*, nel quale delinea una soggettività radicale postumana incentrata sull'idea di divenire, che sposta l'attenzione “dalla soggettività unitaria a quella nomade” e che “propone un profondo sentimento di interconnessione tra il sé e gli altri, inclu-

si i non umani e gli ‘altri della terra’” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 57). Soggettività nomade che, al pari della percezione di Montanari del corpo come precarietà, riguarderebbe “una forma di comune vulnerabilità, vale a dire un sentimento globale di interconnessione tra umani e ambiente non umano al cospetto di pericoli comuni” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 57).

Il corpo di Montanari, entrando in scena, è come se al contempo ne uscisse. Vi entra per farsi fuori come soggetto e aprirsi come flusso di altre soggettività che la attraversano. Naturalmente non si tratta di un procedimento di creazione di personaggi o di qualcosa di simile, dal momento che essi non sarebbero altro che il ricostituirsi di soggettività unitarie, per quanto altre. Il soggetto nomade nel teatro di Montanari è la costante, sfiancante lotta per mantenere spalancate le porte che tengono in interconnessione l’individuo con tutto ciò che lo circonda e che così lo attraversa, se ne impadronisce, lo abita, per poi fluire altrove all’arrivo di ulteriori divenire. Come era avvenuto secondo Gilles Deleuze con l’avvento del figurale in Francis Bacon (Deleuze 1981), questa soggettività nomade si realizza grazie a quello che Enrico Pitozzi, nel suo recente volume dedicato a Montanari, delinea come “figura”, che si manifesterebbe

quando il soggetto ha depresso la maschera dell’“io” per tradursi nel “noi” attraverso il quale la figura dischiude la molteplicità di tutte le cose e respinge, così facendo, il patto con la permanenza. La figura è allora il divenire non-umano dell’uomo; lo coglie nel vivo di quel sentimento di disagio che lo abita per la sua condizione “finita”, aprendo in lui uno slancio verso l’infinito. (Pitozzi 2017, p. 15)



F. Proia ed E. Montanari in *Ippolito* (fotografia di Corelli e Fiorentini, 1995)

Lo abbiamo visto per la figura di *Confine* e sarà così, pochi anni dopo, con *l'Ippolito* (1995), per il quale Montanari scrive che la prima visione che l'ha mossa nella direzione di quell'opera

è stata una donna che danzasse alla Vita, come facevano a Creta, millenni fa, le donne che nei labirinti [...] danzavano alla Zoè. I greci avevano due parole per dire vita: *bios* e *Zoè*. La prima è la vita del singolo, la vita dei mortali, la seconda è la Vita universale, quella che non muore mai, quella che è fatta di continue rinascite. (Montanari 1995)

E questa distinzione, che sposta il punto di vista dalla prima alla seconda e che sta anche alla base delle teorie postumane, corrisponde, nel teatro di Ermanna Montanari e Marco Martinelli, a un graduale potenziamento delle possibilità di decostruzione di qualsivoglia gerarchia tra forme di vita, in una dimensione di costante intercambiabilità e fluidità che incrementa in modo radicale la retrocessione di ogni riferimento all'io della persona o del personaggio all'interno dell'attorialità. Una consapevolezza sempre maggiore, quella mostrata da Montanari riguardo a una tale decostruzione, che deriva d'altronde dal fatto che *l'Ippolito* giunge dopo esperienze centrali in questo senso, come *Rub. Romagna più Africa uguale* (1988), che istituisce già dal titolo una fusione tra alterità relative a due differenti continenti e che, in scena, fonde senza soluzione di continuità il suono del dialetto romagnolo (per la prima volta nel suo lavoro) con quello del wolof africano, o come *Rosvita* (1991), che si pone come un continuo instabile fluire di identità diverse, sia maschili che femminili, con un nuovo schiudersi della soglia a un divenire legato non più all'umano ma addirittura all'irrompere del sacro, della santità.

E, come se di mutazione in mutazione, di apertura in apertura, questo instabile e pulsante corpo-soglia si stratificasse di trasformazioni e innesti, dal 2000 in poi pare che una simile stratificazione abbia trovato un inevitabile sbocco in una sorta di riorganizzazione dell'attorialità di Montanari in quella che Carmelo Bene aveva nominato come "macchina attoriale", che spinge più in là il percorso nel cuore del legame col postumano, conducendolo dall'idea di un soggetto nomade a quello più estremo dell'ibridazione tra l'uomo e la macchina. La "macchina attoriale" rappresenta infatti un'idea di scena che decentra radicalmente il ruolo dell'attore, dell'essere umano, riconfigurandolo all'interno di un dispositivo composto in modo paritario e inscindibile tanto dall'uomo quanto dagli elementi tecnici: dalla luce alla componente scenografica, all'amplificazione della voce, ai suoni che lo riempiono. La potremmo definire una scena-cyborg, quella della "macchina attoriale", dal momento che il termine "cyborg" nasce proprio dalla fusione

tra “macchina” e “organismo”. Il 2000 è l’anno de *L’Isola di Alcina*, il lavoro che segna l’inizio della collaborazione con il compositore elettroacustico Luigi Ceccarelli che, destrutturando la musica in direzione di un complesso e invadente corpo sonoro, sollecita il lavoro di Montanari verso una vera e propria ibridazione della sua voce, fin lì sondata nelle sue multiformi possibilità umane che si facevano strumento del nomadismo del proprio soggetto, con la componente tecnica del microfono e dell’amplificazione. Un rapporto, quello della voce umana di Montanari con la macchina sonora dell’amplificazione che, a differenza di gran parte delle esperienze teatrali che vi hanno fatto ricorso, si muove in direzione radicalmente anti-antropocentrica e dunque decisamente postumana. Se pensiamo a quanto ha scritto Marchesini sulle possibilità di un’ibridazione uomo-tecnologia che si muova nell’alveo del postumano, ossia che l’ibrido “considera l’innesto come processo esuberativo, cioè di ampliamento di spazi di virtualità e di ridondanza, non di compensazione di deficienze somatiche” e che in esso la tecnica “non potenzierà le funzioni ma le sconvolgerà come un virus” (Marchesini 2017, p. 49), è evidente come questo valga in modo precipuo per Montanari e la sua interazione con la tecnica. L’amplificazione della sua voce, infatti, non ha come scopo e risultato quello di potenziarne volume ed espressione, di fare da protesi per sostenerla e restituirla rafforzata, di riequilibrare, insomma, una carenza o una mancanza. Non si tratta di un utilizzo funzionale della tecnica dell’amplificazione. Essa, al contrario, stravolge le possibilità della voce di Montanari, la pone in paradossale contrasto con la sua stessa natura umana, contribuisce in modo potente all’apertura di quegli “spazi di virtualità” che abbiamo visto farsi corpo quali strumenti di desoggettivazione e di accoglimento dell’alterità. Un’ibridazione che consente infinite ibridazioni, insomma: la voce di Montanari innestata al microfono e all’impianto di amplificazione genera una voce altra, inumana, suono tra i suoni, campo di forze grazie al quale, come scrive Pitozzi in *Acusma* – testo al quale rimandiamo per una dettagliata e puntuale analisi sulle questioni del suono e della musica nel teatro di Montanari – “la voce si fa canale: intercetta e restituisce – esattamente come fa il suono – le voci del mondo” (Pitozzi 2017, p. 92).



E. Montanari in *Maryam* (fotografia di E. Fedrigoli, 2017)

In modo simile alla voce, la “macchina attoriale” ridimensiona anche la corporeità di Montanari al proprio interno. Basti pensare, su tutti, a uno degli ultimi lavori di Montanari e Martinelli, *Maryam* (2017), per osservare come la sua figura diventi un elemento tra gli altri degerarchizzati: celata dietro un velo che la separa dal pubblico, immersa in una penombra che la restituisce in modo quasi fantasmatico, confinata in un angolo isolato del palcoscenico, la figura di Montanari è quasi fagocitata, come un *frame* tra gli altri, in un magma di visioni, immagini, fotografie e testi proiettati su tutta la scena. In un’ibridazione stavolta visiva, che le permette di sfaldare l’unità della sua immagine immergendola allo stesso tempo nella massa sonora creata da Luigi Ceccarelli. Un’ibridazione capace, addirittura, di schiudersi nell’accoglimento della voce della Vergine Maria, in una sorta di definitiva disumanizzazione tanto del suono quanto della rappresentazione scenica.

Forma estrema di “catasterismo”, possiamo dire, seguendo la distinzione ternaria istituita da Pitozzi tra una direttrice in ascesa verticale che porta, appunto, Montanari a una forma di divenire-astro, di tensione verso una dimensione estatica, una seconda direttrice che si muove in una sorta di regione intermedia popolata da figure non divine ma neanche più umane e un’altra direttrice orizzontale che la spinge a un vero e proprio divenire-animale (Pitozzi 2017, pp. 45-46).

Ed è questa terza direttrice, probabilmente, quella che caratterizza in modo ricorrente le mutazioni di Montanari lungo tutto il suo percorso,

tanto da costituire, per il Teatro delle Albe, il costante punto di riferimento sia in ambito pratico che teorico. Seguendo Roberto Marchesini, per il quale gli animali

per lungo tempo hanno rappresentato l'unica vera alterità con cui costruire ponti coniugativi, cosicché oggi non è errato cercare di individuare nella cultura umana i prestiti animali, ossia ammettere che l'umanità sia legata a doppio filo a una sorta di teriosfera che di fatto rappresenta l'insieme archetipologico di ogni coniugazione ibridativa. (Marchesini 2002, p. 105)

ci sembra utile gettare uno sguardo più approfondito, in modo da illuminare al contempo tutte le altre possibili modalità ibridative, al ruolo che nel lavoro di Ermanna Montanari e Marco Martinelli assume proprio questa “teriosfera” e il conseguente divenire-animale. Se – è sempre Marchesini a scriverlo – “il nostro essere uomini non è separabile dal nostro essere teriomorficamente contaminati” (Marchesini 2002, p. 106), sono rarissime le pratiche artistiche che portano con sé in modo evidente e fondante questa verità al pari di Montanari sulla scena.

2. Divenire-animale, l'essersi visti visti e il deterritorializzarsi dell'umano

È ancora Pitozzi a scrivere, riferendosi alle figure centrali attraversate negli anni da Ermanna Montanari, che “il *destino* delle parole che le figure di Alcina, Bêlda o Rosvita pronunciano” è da ricercare a partire dal fatto che “esse non sono destinate agli uomini, a rigore non dialogano, non parlano *con* qualcuno, ma invocano, *destinano* il loro dire a un altrove” (Pitozzi 2017, p. 72).

E proprio a questa asserzione – a questa consapevolezza più oscura e viscerale che manifesta e razionale – sembra corrispondere la reazione avuta da Gianni Celati a seguito di una replica della prima edizione di *Lus* (1995), laddove, rivolgendosi a Montanari, egli esclama che tutto quello che era avvenuto in scena, quell'invocazione, quell'esperienza, quell'atto, non pareva e non poteva davvero essere destinato a un pubblico umano. Che piuttosto, allora, i veri destinatari, il vero e unico pubblico possibile, potevano essere solo gli animali. Come se l'altrove di cui parla Pitozzi, verso il quale sono scagliati i suoni e i gesti della voce, del corpo e della scena di Montanari, quell'altrove impossibile da raggiungere e da rendere presente ed evidente, eppure costantemente e incessantemente invocato, passasse in modo potente attraverso una forma particolare di rapporto o di contatto con l'alterità animale. D'altronde, se Roberto Marchesini scrive che quando “dobbiamo affrontare l'incognito o rappresentarlo ecco che gli animali ci vengono in aiuto” (Marchesini 2002, p. 105), sembra

proprio che Montanari gli faccia eco, sostenendo: “Sono molte le vie animali che portano al mondo infero [...] E l’animale ne è lo psicopompo, colui che ruminava per noi, che ci aiuta a vedere nel buio, che governa per noi quel terreno” (Montanari in Pitozzi 2017, p. 154).



E. Montanari in *Luş* (fotografia di Corelli e Fiorentini, 1995)

Intuizione, quella di Celati, che si concretizza ben presto, dal momento che egli, come ricorda Montanari,

quando decise di fare il suo film sulle “case che crollano” mi chiamò a recitarlo davanti a un branco di asini. Fui subito entusiasta dell’idea, e per il legame con l’asino, mio animale totem, e per la patafisica verità che solo gli asini possono essere un “possibile” pubblico per il teatro, oggi. [...] Recitai *Luş* su una cassetta per la frutta, il pennato in mano, gli asini in precedenza liberati vennero spontaneamente a far corona di respiri attorno alla mia cassetta. Mi ascoltarono in silenzio, e quando terminai, si allontanarono, come se sapessero. Debbo a Gianni il ricordo indelebile di quel giorno, come se mi fosse stato svelato un segreto rovinoso. (Montanari in Belpoliti, Sironi 2008, p. 320)

Un tale eccezionale evento, più unico che raro nella storia del teatro, ci conduce nel cuore della centralità della questione animale nel lavoro di Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Questione intimamente interconnessa a quella del postumano e del postantropocentrismo, dal momento che quest’ultimo, come scrive Rosi Braidotti, “destituisce il concetto di gerarchia tra le specie e il modello singolare e generale di Uomo come misura di tutte le cose. Il vuoto ontologico così aperto viene riempito velocemente dall’arrivo di nuove specie [...]. Il punto è adesso approssimarsi a nuovi modelli di relazione” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, pp. 75, 77-78). A condizione, però, come precisa Roberto Marchesini,

che questa relazione, questo rapporto con le differenti specie non resti relegato a un mero accordo strumentale o a una mera sinergia tra animale e uomo per cui il secondo si realizzerebbe e compirebbe appieno per mezzo del primo:

La zoomimesi è a tutti gli effetti un atto di ibridazione, ossia di mescolamento, e in quanto tale prevede uno scostamento performativo, specifiche retroazioni sul sistema uomo, una piena modificazione identitaria, cioè un vero e proprio processo di contaminazione, di acquisizione di alterità. (Marchesini 2002, p. 114)

È Jacques Derrida, tra gli altri, a essere chiamato in causa dalla Braiddotti come fondamentale riferimento per un ripensamento in questa direzione – ossia in una modalità che possa efficacemente innestarsi sul binario del postumano – del rapporto tra uomo e alterità animale. Il riferimento è soprattutto, naturalmente, al suo testo postumo pubblicato nel 2006 e intitolato *L'animale che dunque sono*. In particolare, nella prima sezione di quest'opera, che a essa dà il titolo, Derrida istituisce una distinzione sostanziale tra due esperienze di relazione con l'animalità, delle quali solo la seconda rappresenta realmente una premessa per quella che Marchesini definisce come "zoomimesi". La prima tipologia esperienziale, invece, rimarrebbe ancora circoscritta a un approccio di tipo gerarchico e antropocentrico e caratterizzerebbe in fin dei conti la quasi totalità degli individui,

persone che hanno senz'altro visto, osservato, analizzato, riflettuto sull'animale, ma non si sono mai *visti visti* dall'animale [...]. L'esperienza dell'animale che guarda, dell'animale che li guarda, non è stata presa in considerazione nell'architettura teorica o filosofica dei loro discorsi. [...] Come se questi uomini avessero visto senza essere visti, come se avessero visto l'animale senza essere visti da lui, senza essersi visti visti da lui: senza essersi visti visti nudi da parte di qualcuno che, indirizzandosi a loro dal fondo di una vita cosiddetta animale, e non solo con lo sguardo, li avesse obbligati a riconoscere, nel momento dello sguardo, che ciò lo riguardava. (Derrida 2006; tr. it. 2016, pp. 50-51)

Dunque il presupposto per un reale muoversi in direzione dell'animale che sia davvero postumano passerebbe in qualche modo, per Derrida, per la dimensione del visivo. Ma l'esperienza che Celati pianifica per Montanari, alla quale la sottopone, si spinge ancora oltre quella derridiana dell'essersi "visti visti" dall'alterità animale che ci forza a riconoscere che quell'alterità ci riguarda intimamente. Montanari, infatti, instaura con gli asini che la circondano un rapporto, oltre che visivo, fonetico e non in maniera univoca, non solo in riferimento al suo dire *Lus* al cospetto del loro ascolto. Il rapporto fonetico instaurato è duplice: è la stessa

Montanari a far riferimento, nel passo citato, non tanto allo sguardo degli animali che la osservano, quanto al fatto che essi fanno, intorno a lei, “corona di respiri”: è lei stessa, allora, a incentrare la questione non tanto sul reciproco guardarsi, osservarsi, studiarsi, quanto sull’interscambio della rispettiva *phoné*. La *phoné* come via d’accesso all’inumano trova, in questo caso, nella prossimità animale non la semplice sostituzione a un pubblico umano, ma la possibilità di una comunione viva e soprattutto sonora, capace di accelerare e potenziare lo sprofondare della figura di *Lus* in un reale divenire-animale. Tanto che, come racconta Montanari, gli asini sciolgono spontaneamente, “come se sapessero”, il cerchio creato attorno a lei, non appena la performance, quel divenire-animale in unione a essi, si conclude. Come se, insomma, percepissero l’improvvisa frattura, l’improvviso spezzarsi di qualcosa che li chiamava in causa in un’esperienza unica, comune. Questo sembra essere, allora, quel “segreto rovinoso” cui accenna Montanari in chiusura: questa intima comunione legata tanto all’essersi “visti visti” derridiano quanto all’abbandonarsi a uno scambio reciproco di suono che svela il segreto dell’inscindibilità tra uomo e animale, tanto rovinoso per i precari confini, fisici e non, che ci si è arbitrariamente dati per dirci umani e fare dell’animalità qualcosa di lontano ed estraneo.

Phoné d’altronde, come ricorda Pitozzi, indicava per Zenodoto proprio “la vocalità degli animali, nello specifico quelli che si avvicinano maggiormente agli umani, perché dotati di laringe e polmoni” (Pitozzi 2017, p. 90). Insomma, una sorta di via privilegiata che, se percorsa nel modo più giusto e radicale, possa correre verso quello sprofondamento dell’uomo dal chiuso della propria dimensione umana finita all’accoglimento di infinite possibilità non umane, specialmente in relazione all’altro da sé zoologico, fino al punto in cui quel proprio “sé” non ha più senso di essere definito tale.

E il riferimento al rapporto tra il linguaggio della scena – la lingua della sua scena – e l’animalità è costante in Montanari, in particolare quando quella lingua deriva dal dialetto ravennate, nello specifico quello delle Ville Unite, come nel caso di *Lus* e di numerosi altri lavori del Teatro delle Albe. Se di recente, ad esempio, precisa che quel dialetto è come se derivasse “dall’imitazione del gracidiare dei ranocchi” (Montanari 2017, p. 12), già nel 1986 scriveva che esso “è come la lingua degli animali, che noi non conosciamo” (Montanari in Martinelli 1988, p. 24). Dunque una lingua che in qualche modo si spinge al di là dell’esperibile, del linguaggio umano, “che precede la tecnica, ovvero la lingua della comunicazione” (Montanari in Martinelli 1988, p. 24) e che il linguaggio lo fa deragliare procedendo nella direzione opposta alla funzione che comunemente si attribuirebbe all’uso del dialetto: non come rivendicazione di un’appartenenza, riconduzione dell’individuo che lo utilizza entro i

confini geografici e culturali delle proprie radici o del luogo in cui conduce la propria vita, bensì come dispositivo sonoro e linguistico capace di sfaldare i margini tanto della voce quanto dell'io, visto che, più che l'espressione logocentrica, ciò che gli è proprio "è il ritmo, la cadenza ed è di una tale fecondità che stira la lingua verso il richiamo e il silenzio" (Montanari in Pitozzi 2017, p. 196).

"Il deragliare della lingua che qualifica le figure di Ermanna Montanari", scrive ancora Pitozzi, "è anche quello di coloro che parlano la lingua degli uccelli" (Pitozzi 2017, p. 71). Definizione che fa tornare alla mente quanto Deleuze e Guattari scrivevano in *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, in relazione alla questione del divenire-animale e dei rapporti di concatenamenti e deterritorializzazione a esso connessi:

Si è spesso studiata l'influenza delle condizioni artificiali sul canto degli uccelli, ma i risultati variano secondo le specie, il genere e il momento degli artifici. [...] Ogni volta che un concatenamento territoriale è preso in un movimento che lo deterritorializza (in condizioni dette naturali o, al contrario, artificiali) si direbbe che una macchina venga innescata. [...] Ma la macchina può egualmente aprire il concatenamento territoriale di una specie su concatenamenti interspecifici, come nel caso degli uccelli che assumono canti stranieri [...]. O, ancora, la macchina può andare al di là di ogni concatenamento per produrre un'apertura sul Cosmo. (Deleuze, Guattari 1980; tr. it. 2014, pp. 400-401)

E una tale apertura sul Cosmo, come dissolvimento e deterritorializzazione dell'umano in tutto ciò che compone il Cosmo stesso, in tutte le vite possibili, è proprio ciò che sembra mettere in atto la macchina teatrale del Teatro delle Albe e, nello specifico, di Montanari. Potremmo dire che è come se Montanari spingesse costantemente la propria pratica artistica alla messa in moto di continui movimenti di deterritorializzazione capaci di destabilizzare e mettere in crisi il concatenamento territoriale che la costituisce come essere umano, innescando così macchine che spalanchino quella sua costituzione a costanti aperture di fusione e ibridazione sia con l'animale che con gli elementi del Cosmo, organici o inorganici che siano.

Ma in che modo la *phoné*, il dialetto delle Ville Nuove, la smarginatura delle fattezze corporee si costituiscono come rispettivi movimenti di deterritorializzazione per costanti divenire in direzione postantropocentrica?

Come precisano Deleuze e Guattari, divenire "non è mai imitare" (Deleuze, Guattari 1980; tr. it. 2014, p. 363). Divenire-animale, nel senso più intenso e radicale del termine e dell'esperienza, dunque nel modo in cui l'estetica può davvero trovare il proprio punto di fusione con l'istanza postumana legata all'animalità, è qualcosa che può avvenire dal momen-

to in cui “si costituisce un blocco di divenire” (Deleuze, Guattari 1980; tr. it. 2014, p. 363). Deleuze e Guattari pongono l’esempio di una delle esperienze più intense di divenire-animale che si conoscano, quella dei tarantati:

La tarantella è la strana danza che scongiura o esorcizza le presunte vittime del morso della tarantola: ma, quando la vittima esegue la danza, si può dire che imiti il ragno, che si identifichi con esso, sia pure in termini di lotta «agonistica», «archetipica»? No, dal momento che la vittima, il paziente, il malato, diviene ragno danzante solamente man mano che il ragno diviene a sua volta forma pura, puro colore e puro suono, sui quali l’altro danza. [...] divenire-ragno della danza, a condizione che il ragno stesso diventi suono e colore, orchestra e pittura. (Deleuze, Guattari 1980; tr. it. 2014, p. 363)

Come dicevamo riguardo all’esperienza di *Lus* al cospetto del pubblico di asini, dunque, si tratta di un doppio e comune movimento di deterritorializzazione e di conseguente divenire. Si ha la possibilità di un vero divenire-animale a condizione che l’animale divenga intanto qualcos’altro che permetta il nostro concatenamento a esso. E se pensiamo a quanto l’asino, fin dagli esordi, sia stato una delle incarnazioni costanti e ricorrenti nel lavoro di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari – tanto da diventarne quasi il simbolo per eccellenza – e prendendolo dunque a zoomimesi ideale nel suo percorso, possiamo dire allora che ella diviene asino in scena solamente man mano che l’asino diviene a sua volta altro.

Ecco perché, quando afferma “Io amo soprattutto fare gli animali” (Montanari in Ponte di Pino 1997), Montanari non fa ovviamente riferimento all’atto di imitarli: abbiamo già visto come, nel suo teatro, non c’è traccia di qualsivoglia idea tradizionale di “personaggio”, che possa riportare a forme imitative o di rappresentazione. Seguendo Deleuze e Guattari, allora, “fare gli animali” significa poter accedere a un movimento diveniente, che può manifestarsi solo dopo aver trovato l’equivalente movimento nell’animale. Instaurare una deterritorializzazione del sé e dell’altro, che inneschi la macchina ibridante e contaminante.

In *Confine*, lo spettacolo-svolta cui abbiamo già fatto riferimento, il rapporto con l’animalità non risulta ancora primario, ma appare già questa forma di doppio e comune divenire. In scena è un circo dal quale la componente animale è sparita o, meglio, è divenuta qualcos’altro: le bestie si sono fatte, già qui, voce. E non solo quelle da circo: dal registratore che Montanari porta al collo e che sembra aver ingabbiato gli spettri vocali di quell’alterità animale, come la muta di un serpente rimasta visibile dopo la trasformazione, vengono fuori versi di balene, che si fanno doppio impossibile limite col quale confrontarsi. Da un lato nell’impossibilità dell’ammaestramento di bestie così spropositate

e dall'altro, per di più, nell'assurdità di volerlo fare confrontandosi non più col loro corpo ma con il loro esser divenute suono. Sebbene il corpo sparito della bestia gigantesca torni, pur nell'invisibilità, a condurre una lotta massacrante e impari contro la figura incarnata da Montanari.

Ma se in *Confine* si tratta ancora di un corpo a corpo, per quanto già svelato nella sua incommensurabilità e che già, come scrive Osvaldo Guerrieri, riguarda un "vivere in una sottilissima linea di confine che corre tra due diverse nature", ossia quella dell'"uomo che, all'occorrenza, può rendersi simile alla bestia" (Guerrieri 1987, p. 25), sarà con *Siamo asini o pedanti* (1989) prima e con *All'inferno* (1996) poi, che il vero e proprio divenire-animale di Montanari sulla scena assumerà un ruolo predominante. Se, come dice Montanari, già "*Confine* è [...] il nostro animale ragliante" (Montanari in Pitozzi 2017, p. 154), in queste due opere sarà proprio la figura dell'asino a rappresentare la controparte animale alla quale rapportarsi e con la quale confrontarsi. Stavolta l'animalità, l'asinità, è assunta, inglobata nel corpo e nella figura che a sua volta si sfalda e deterritorializza in essa.



I. Babou ed E. Montanari in *Siamo asini o pedanti?*
(fotografia di M. Caselli Nirmal, 1989)

L'asino come l'animale che, per antonomasia, si fa emblema d'ignoranza o meglio, nella straordinaria sintesi ossimorica di Montanari, di un "sapere cavo" (Montanari in Pitozzi 2017, p. 194). Dunque un vuoto, uno svuotamento del sé capace per questo di lasciare spazio e accogliere ogni possibile altro, ogni possibile divenire. Come "Frate Asino", il Giuseppe Maria Desa da Copertino della Puglia seicentesca, era insieme analfabeta e "svuotato" dagli stati di estasi mistica cui era frequentemente soggetto, il divenire-asino di Montanari diviene allora un divenire al quadrato, se non all'ennesima potenza, dal momento che, nel vuoto che l'asino rappresenta, i divenire sono tutti possibili e, dunque, incessanti.

Si badi bene che qui non si tratta del mero utilizzo di una metafora o di un'allegoria, ma della reale sfida di un divenire-asino per sottrazione, per svuotamento e per accoglimento. Montanari, anche in questo caso, mette in atto un doppio divenire che fa sì che possa mutarsi in animale, a condizione, come dicevamo, che anch'esso abbia intanto avviato una forma di divenire. Così, in *Siamo asini o pedanti* l'asino s'è fatto ascolto, s'è mutato nella possibilità – quasi nella condanna – di percepire tutti i lamenti e tutto il dolore del mondo, attraverso le grandi orecchie cave che da lì in poi torneranno con regolarità negli spettacoli del Teatro delle Albe.

Non solo, ma, tornando alla centralità della *phoné*, l'animale ha anche dovuto mutarsi in suono, ma un suono del tutto particolare. Lungi dal ricorrere banalmente alla forma imitativa, che sfrutterebbe i rumori provenienti dal loro apparato fonatorio, i loro versi, i loro ragli, lo studio di Montanari per far arretrare la propria voce e generare quella della donna-asino Fatima si muove infatti nella direzione di un'acquisizione più assoluta del corpo animale nel suo divenire:

Quando ho fatto per la prima volta un asino, mi sono chiesta cosa può essere un asino, e sono andata a vedere come cagavano gli asini, perché per me la voce aveva a che fare con quest'apertura. [...] ho visto quest'apertura, questa grande esplosione, come un boato, e poi questo culo che si chiudeva e aveva questo colore livido: quindi per me la voce dell'asina doveva essere fatta come di boati (Montanari in Ponte di Pino 1997)

La voce, dunque, ha a che fare qui con qualcosa di fisico e fisiologico in cui si sta trasformando la *phoné* asinina. L'asino e la sua voce si sono mutati, sono divenuti il boato, l'esplosione del corpo attraverso l'orifizio che conduce alle sue regioni più viscerali. Il lavoro di elaborazione della voce asinina passava insomma per una concatenazione tra il corpo e la gola di Montanari con la mutazione degli asini in deflagrazioni corporee.



E. Montanari in *All'inferno* (fotografia di G. Gorini, 1996)

teriore ibridazione uomo-animale, vestendo i panni di un'inerte Ippolita-sirena, della quale scriverà che "sottostà alla legge, e sconfina poi nell'animalità" (Montanari in Mariani 2012, p. 233). E, ancora, ne *La camera da ricevere*, lo spettacolo-antologia che nel 2013 riattraverserà le principali mutazioni, i fondamentali divenire (animale e non) della carriera di Montanari fin lì.

Fino a giungere all'"asino in croce" dell'ultimo lavoro del Teatro delle Albe, in ordine di tempo, che vede in scena Montanari: quel *fedeli d'Amore* che, ci sembra, si impone in modo talmente evidente e potente come opera legata al postumano e nucleo che racchiude tutto ciò che finora s'è descritto come legame del loro lavoro con queste istanze, da meritare in questa sede un discorso specifico e più dettagliato.

E. Montanari e M. Lupinelli in *Sogno di una notte di mezza estate* (fotografia di E. Fedrigoli, 2002)

Questa prima ibridazione con gli asini, questo primo fondamentale divenire-animale di Montanari, si radicherà talmente tanto nella sua pratica scenica da lasciare tracce rinvenibili fino agli ultimissimi lavori. Pensiamo al modo in cui le lunghe orecchie d'asino e la voce per boati torneranno nella *Fari di All'inferno* o alla moltiplicazione delle orecchie asinine sulle teste degli attori africani di *Sogno di una notte di mezza estate* (2002), nel quale

Montanari attraverserà un'ul-



3. *Fedeli d'Amore*: politico per una morte postumana

“La morte”, scrive Rosi Braidotti, “è l’eccedenza concettuale inumana: l’irrapresentabile, l’impensabile, l’improduttivo buco nero che tutti temiamo. Tuttavia la morte è anche sintesi creativa di flussi di energia e divenire perpetui” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 140). Dunque la morte che, da un lato, si pone come l’annullamento per eccellenza, il nulla verso cui corre la vita dell’individuo, e che dall’altro, all’opposto, si fa manifestazione entropica dei mutamenti e delle forze che costituiscono realmente il soggetto, sotto la sua superficie arbitraria.

Ed è proprio una morte intesa in questa duplice dimensione a fare da perno di *fedeli d'Amore*, diretto da Marco Martinelli e che vede in scena la sola Ermanna Montanari, affiancata dal trombettista Simone Marzocchi. Non la morte di un uomo qualunque, in questo caso, bensì di colui che potremmo considerare l’incarnazione umana dell’intero occidente, ossia Dante Alighieri.

Un Dante che ha costellato, con la propria presenza più o meno manifesta, tutti gli ultimi anni di lavoro di Ermanna Montanari e Marco Martinelli. Fino alla sua concretizzazione più grande, nel mastodontico progetto del *Cantiere Dante* partito nel 2017, che si chiuderà nel 2021 e che vede la disseminazione assoluta delle tre cantiche della *Commedia* in un’immensa moltiplicazione di performance, individui, città, continenti, voci, schiere di attori professionisti e non. Una disseminazione che, allo stesso tempo, sdoppia la figura di Virgilio nei due corpi di Marco Martinelli ed Ermanna Montanari, mentre moltiplica esponenzialmente l’individualità di Dante nel numero senza limite di tutti gli spettatori, come spiega Martinelli: “Chi sarà il Dante ‘figura’ nel nostro Inferno? Sarà un attore a impersonarlo? No. Nel nostro Inferno Dante sarà lo spettatore. Lo spettatore che farà un viaggio fisico, col corpo, e spirituale (come Dante...) attraverso i gironi infernali” (Martinelli, Montanari 2017).

A una tale disseminazione, *fedeli d'Amore* sembra quasi porsi come ideale contraltare. Il soggetto Dante Alighieri viene qui, infatti, sondato quasi al microscopio, fino alle molecole che lo costituiscono, ossia fino a quei flussi, a quella circolazione di impulsi e mutazioni perenni che compongono – o, meglio, scompongono – il suo essere. E la morte, come momento in cui le maglie dell’io, dell’unità dell’individuo, si allentano, si disgregano, correndo verso il definitivo sfaldamento del soggetto, diviene, per eccellenza, il momento privilegiato per un tale scandaglio. La disseminazione opposta a quella che dicevamo è qui, dunque, il disperdersi delle tracce individuabili del soggetto morente nei “flussi di energia e divenire perpetui” cui faceva riferimento la Braidotti, della morte dell’umano come scomposizione definitiva oltre

l'umano. Un sistema-uomo come architettura che viene però dissolta in modo sempre più forsennato dalla morte come graduale dissipazione entropica di quell'architettura presunta stabile. E se nel *Cantiere Dante* ogni spettatore – dunque ogni individuo – è Dante Alighieri, la morte del poeta in *fedeli d'Amore* racconterà di un'idea di morte che riguarda ogni uomo.

Sprofondando negli ultimi istanti della vita di Dante e in sette differenti divenire che li affollano, Montanari spalanca dunque il proprio corpo e la propria voce all'irrompere dell'entropia che rappresenta, come scrive Yve-Alain Bois, “il degrado costante e irreversibile dell'energia in qualsiasi sistema, degrado che si traduce in uno stato di disordine e di indifferenziazione sempre crescenti della materia” (Bois in Bois, Krauss 1997; tr. it. 2003, p. 22). Entropia, come dicevamo, che in questo caso sgretola l'individuo nell'impalpabile delle essenze che lo attraversano e che si liberano allo sfaldarsi dei suoi umani confini fisici, ossia alla sua morte.

La nebbia che riempie Ravenna in quell'alba del 1321 e che avvolge il corpo in agonia del poeta è il primo dispositivo di desoggettivazione del Dante morente di Montanari e Martinelli. Da subito, dunque, *fedeli d'Amore* mostra la propria vocazione postumana, spingendo il divenire e i rapporti di concatenamenti cui si sottopone Montanari, non solo oltre l'umano ma addirittura al di là dell'organico, arrivando a forzare la propria *phoné* a farsi voce dell'inorganico. Siamo perfino oltre la tripartizione delle possibili mutazioni istituita da Pitozzi: la strada dell'inorganico, spalancata da questo incipit affidato alla nebbia, sembra generare una quarta possibile direttrice che, dall'ascesa o dall'orizzontalità, sprofonda verso l'apertura all'inanimato, alla possibile identificazione con ciò che non ha vita. Resasi quasi inavvertibile come la nebbia stessa, la voce di Montanari fonde qui – come Dante aveva fatto in vita con il latino e il volgare – il dialetto ravennate e la lingua italiana. Se il primo, con la sua funzione di slittamento della lingua a una dimensione quasi inumana, sembra assumere la manifestazione vocale della nebbia stessa, la lingua italiana che vi interferisce pare quasi appartenere alle particelle elementari della voce di Dante che, fluendo – come fluiscono rapide le ombre create da Anusc Castiglioni alle spalle di Montanari –, si fondono e si confondono alle gocce d'acqua a loro volta vaporizzate, si fanno quasi loro nuclei di condensazione. Specie se si nota che i frammenti in italiano sono quelli che mostrano una maggiore consapevolezza degli avvenimenti e che ripercorrono i tratti salienti della biografia del poeta. E sembra quasi il testo stesso a suggerire l'equivalenza tra la nebbia e la dispersione del soggetto in punto di morte, laddove a intromettersi tra quelli romagnoli è il verso italiano che definisce quella del poeta come “la mente annebbiata” (Martinelli 2018, p. 6). Come se, insomma, l'io

di Dante si fosse disperso nel punto di vista – o, meglio, nell’infinità dei punti di vista – della nebbia. Al pari della dinamica descritta da Roger Caillois (e citata, nel suo *L’informe. Istruzioni per l’uso*, da Rosalind Krauss laddove analizza proprio il fenomeno di perdita delle coordinate che separano il sé dal circostante), per la quale “l’individuo supera la frontiera della sua pelle e vive dall’altra parte dei suoi sensi. Egli cerca di vedersi da un punto qualsiasi dello spazio. Si sente diventare esso stesso spazio” (Caillois 1935; tr. it. 1998, p. 61). O, ancora, come scrive Rosi Braidotti, per la quale “Il divenire impercettibile evidenzia il momento della scomparsa e dell’evanescenza dei soggetti isolati e la loro fusione con l’ambiente, con il territorio, con l’immanenza radicale della terra stessa e con la sua risonanza cosmica” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 145).

E un medesimo ricorso al dialetto come strumento di dispersione del linguaggio umano nelle possibilità sonore e inumane della voce, è quello che caratterizza l’incarnazione animale presente in *fedeli d’Amore*, ossia, come dicevamo, proprio il ritorno alla figura dell’asino. In questo caso è l’“asino in croce”, ossia il manifestarsi della bestia che avrebbe trasportato sulla propria groppa, negli ultimi tempi, il poeta già malato di malaria e, attraverso questi come essere già disseminato all’infinito, tutto il mondo, con i suoi mali e i suoi dolori. In un acustico corpo a corpo tra la propria voce divenuta bestia, la tromba di Marzocchi e i suoni di Luigi Ceccarelli, Montanari torna a quel divenire asinino come ciò che si fa accoglimento e profonda assunzione su di sé della disperazione – umana e non – che riempie la Terra. Al punto, stavolta, da fare di questo asino – così come era stato, ad esempio, per la Bêlda di *Lus*, il cui corpo era invaso dalle malattie di tutti gli uomini che ricorrevano a lei per liberarsene (notevoli sono, da questo punto di vista, le affinità tra i due testi) –, una figura cristologica, appunto “in croce”. E a ritornare sono anche le esplosioni, le detonazioni e i sussulti della voce nel loro generare la mutazione in asino, così come abbiamo visto riguardo allo studio per *Siamo asini o pedanti?*.

E questa morte che dissolve il soggetto, che lo trasfigura in mutazioni perenni, dissolve anche la concezione del tempo regolare e ordinato che l’io si rappresenta per governarlo. I “flussi di energia e divenire perpetui” di questa morte postumana sono, allora, anche il riavvolgersi e intrecciarsi del tempo e dello spazio, in salti e deviazioni che si concretizzano nelle apparizioni di ulteriori divenire scenici di Montanari. Se, nel suo *Manifesto del postumano*, l’artista britannico Robert Pepperell sostiene come elemento cardine della creazione artistica la necessità della discontinuità e scrive che essa “is a rupture in space-time” (Pepperell 2003 [1995], p. 181), uno spezzarsi dello spazio-tempo, è proprio una simile frattura che genera il manifestarsi di figure che paiono irrompere

da un futuro prossimo alla morte di Dante, come il “Demone della Fossa” che attende a breve l’arrivo del suo corpo morto. Così come da un futuro remoto o, meglio, da un mescolarsi senza soluzione di continuità di questo con il presente del poeta. Futuro remoto che corrisponde al nostro presente, così come accade nel caso del “Diavolo del Rabbuffo” o dell’“Italia che scalcia se stessa”: quadri, questi, nei quali la centrifuga del tempo connette e impasta le lotte fratricide medievali con quelle di settecento anni dopo, le invettive dantesche all’Italia di allora con quelle al Paese di oggi.

Le voci si confondono vertiginosamente e seguirne una diviene impossibile; i punti di vista si moltiplicano all’inverosimile, si riversano l’uno nell’altro ininterrottamente e non resta che lasciarsi fluire insieme al mutare costante che si è sprigionato intorno a Dante e in Dante stesso. Questo Dante morente, nel proprio disfacimento entropico, osserva il manifestarsi di queste figure e, al contempo, è lo stesso divenire quelle figure. Così, il penultimo quadro, nel quale appare Antonia, la figlia del poeta, sembra l’ennesima impalpabile metamorfosi che egli attraversa, mentre con la voce di lei ci ricorda proprio che “farnetica il mio vecchio / farnetica come da giovane / quando scosso da Amore / gli giungeva uno sì forte smarrimento / chiudeva gli occhi / cadeva a terra / come folgorato / e cominciava a travagliare / come farnetica persona” (Martinelli 2018, pp. 20-21). Un parallelo tra il morire e una sorta di estasi mistica equivalente a quello istituito dalla Braidotti, quando scrive che il nostro massimo desiderio sarebbe quello di “sciogliere il nodo del soggetto, abbandonandoci preferibilmente all’agonia dell’estasi” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 145).

Quella Antonia Alighieri che diventerà monaca col nome di Suor Beatrice e che qui anticipa proprio l’estremo divenire prima della dissoluzione definitiva, appunto il comparire-divenire di Beatrice. Una Beatrice, però, che ha nove anni d’età – come la prima volta che Dante la incontrò – e che arriva a soccorrerlo di fronte all’estremo terrore per il proprio svanire. Ancora una volta una nebbia (nominata per due volte ed entrambe le volte in dialetto, quasi una conferma di quanto dicevamo) avvolge il poeta che avverte lo stridere assordante tra la definitiva perdita di sé nei flussi che lo attraversano e quell’io che ancora vorrebbe preservarsi, conservarsi, mantenere la propria fittizia architettura: “il punto / il puntolino io / io Dante? / Dante?” (Martinelli 2018, p. 23). Allo stesso modo in cui si vede trasposto nel proprio poema, la *Commedia*, che teme possa, come lui, disperdersi: “anche a Dante pare / che il suo poema non sia che paglia / che verrà dispersa dal tempo / tick / tick / tick / tick / the clock ticks and fades out” (Martinelli 2018, pp. 24-25). Il tempo come orologio che, come dicevamo, segna una progressione che è insieme uno svanire dell’io e del tempo stesso, un frantumarsi mo-

strato ancora una volta come tale dall'irrompere inatteso di Ezra Pound in quel lampo di citazione dall'inglese. E questa Beatrice giunge a soccorrere Dante da questo smarrimento, ma allo stesso tempo sembra accelerarlo, dal momento che il suo apparire corrisponde al definitivo sprofondare. E questo sembra dipendere proprio dalla scelta di una Beatrice-bambina: era stato già Carmelo Bene a far notare, ne *La voce di Narciso*, lo stretto legame tra la "vita bambina" e l'abbandono, la possibilità dell'annullamento del sé nel divenire. E l'aveva fatto proprio ricorrendo alla Beatrice di nove anni di Dante Alighieri:

Se Dante fa Beatrice novenne, è perché deve scriverne e perciò lei, gentilmente non deve esistere. Importante nella bambina è l'assenza della donna. [...] La bambina, *provvidenza incosciente dell'onnipotenza*, è un miracolo, perché, mancandoci come donna, è tuttavia reale e viva. È opera d'arte. [...] Bambina è la vita e basta; manca ed è [...] Chi abbraccia una bambina, sta baciando veramente in fronte l'assenza *reale*. [...] Beatrice bambina. Beatrice è un nome e al tempo stesso un nome convenuto, quasi la cifra dell'innominabile. (Bene 1982, pp. 71-74)

Ed è infatti alla morte postumana come divenire finalmente innominabile che la vita-bambina di questa Beatrice conduce. Un estremo perdersi, mirabilmente condensato nei versi finali: "un cerchio dentro un cerchio dentro un cerchio / e Luce / Luce" (Martinelli 2018, p. 25). Si chiude così, *fedeli d'Amore*, con la parola "luce", esattamente come si chiudeva *Lus*. Se lì Bêlda invocava con un lamento straziante la luce che potesse tirarla fuori dal baratro buio della sua vita, qui la luce è proprio il baratro nel quale Dante sprofonda. Un baratro che smembra il corpo, che lo fa pulsare, così come finora Dante non l'abbiamo visto che per smembramenti e pulsazioni. E se finora Montanari è rimasta ferma dietro al leggio, ad attraversare ogni flusso e ogni mutamento per mezzo della propria voce, nella sua ibridazione con la potente "macchina attoriale" messa in campo da quest'opera, quest'ultima parte di *fedeli d'Amore* la forza a prendere il centro della scena e a spingere anche il proprio corpo a un divenire che possa in qualche modo smembrarlo definitivamente. Ed ecco che il suo movimento lento ma incessante, porta ogni sua parte ad apparire e scomparire all'interno del magma soffuso che il disegno luci di Enrico Isola, alleatosi con le ombre di Anusc Castiglioni, crea sul finale. Un magma di luci diventate qui frastagliate, quasi spiragli, frammenti sottili, che restituiscono un corpo a brani, senza organi definiti ma come colti in un ipnotico momento di ebollizione o di disintegrazione graduale prima di essere inghiottiti definitivamente dal buio.



E. Montanari in *fedeli d'Amore* (fotografia di E. Fedrigoli, 2018)

“È una fine che non è una fine”, ci ricorda però il titolo di quest’ultimo quadro: quasi a sottolineare che la morte di Dante, e di ogni uomo, non è altro che un infinito persistere della trasformazione, del divenire, come mostra la Braidotti quando scrive che l’idea postumana della morte, “intesa come *continuum* vitale non potrebbe essere più lontana dalla nozione di morte come stato inanimato e indifferente della materia” (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 146).

Montanari, concludendo, sembra esperire con *fedeli d'Amore* una sorte di morte in vita che si pone come esponenziale rigenerarsi della vita stessa al di là del proprio sé. Quasi come se quest’ultima opera fosse la realizzazione più compiuta del percorso del Teatro delle Albe nel cuore del postumano, quella che più di ogni altra ha spinto le direttrici già tracciate in tanti anni di lavoro verso un’accelerazione che moltiplichi il divenire altro da sé, l’abbandono dell’io, l’apertura di là dall’uomo, il concatenamento con il reale in ogni sua possibile forma, proprio come un’idea postumana della morte riesce a racchiudere in sé. Come scrive Rosi Braidotti, coniugando morte, desoggettivazione e fine della rappresentazione:

Quello che noi umani bramiamo davvero è scomparire fondendoci al flusso generativo del divenire, presupposto per la perdita, la scomparsa, la distruzione del soggetto atomizzato e individuale. L’ideale sarebbe portare con noi

solo i ricordi, lasciarci alle spalle solo delle tracce. Quello che desideriamo di più in verità è sciogliere il nodo del soggetto [...]; il momento della fusione con il tessuto di forze non umane che costituiscono noi stesse/i e l'intero cosmo. [...] Il divenire impercettibile è l'evento per cui non vi è rappresentazione, poiché si fonda sulla scomparsa del sé individualizzato. (Braidotti 2013; tr. it. 2014, p. 145)

Bibliografia

- Belpoliti, M., Grazioli, M. (a cura di)
1995 *Italia*, “Riga”, n. 8, Marcos y Marcos, Milano.
- Belpoliti, M., Sironi, M. (a cura di)
2008 *Gianni Celati*, “Riga”, n. 28, Marcos y Marcos, Milano.
- Bene, C.
1982 *La voce di Narciso*, il Saggiatore, Milano.
- Bois, Y.A., Krauss, R.
1997 *Formless: A User's Guide*, Zone Books, New York; tr. it. *L'informe. Istruzioni per l'uso*, Bruno Mondadori, Milano 2003.
- Braidotti, R.
2013 *The Posthuman*, Polity Press, Cambridge; tr. it. *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, DeriveApprodi, Roma 2014.
- Caillois, R.
1935 *Mimétisme et psycasténie légendaire*, in “Minotaure”, n. 7; tr. it. *Mimetismo e psicastenìa leggendaria*, in Id., *Il mito e l'uomo*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, pp. 48-67.
- Deleuze, G.
1981 *Logique de la sensation*, Éditions de la Différence, Paris.
- Deleuze, G., Guattari, F.
1980 *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it. *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Lit Edizioni, Roma 2014.
- Derrida, J.
2006 *L'animal que donc je suis*, Éditions Galilée, Paris; tr. it. *L'animale che dunque sono*, Jaca Book, Milano.
- Guerrieri, O.
1987 *Sogni impossibili di clown nel circo della disperazione*, in “La Stampa”, 16 Gennaio, p. 25.

Marchesini, R.

1996 *Il concetto di soglia. Una critica all'antropocentrismo*, Theoria, Roma.

2002 *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino.

2017 *Possiamo parlare di una filosofia postumanista?*, in "Lo Sguardo", n. 24, pp. 27-50.

Mariani, L.

2012 *Ermanna Montanari. Fare-disfare-rifare nel Teatro delle Albe*, Titivillus, Corazzano (Pisa).

Martinelli, M. (a cura di)

1988 *Ravenna africana: Il teatro politittttico delle Albe*, Edizioni Essegi, Ravenna.

Martinelli, M.

2018 *fedeli d'Amore. Politico in sette quadri per Dante Alighieri*, Teatro delle Albe - Ravenna Teatro, Ravenna.

Martinelli, M., Montanari, E.

2014 *Primavera eretica. Scritti e interviste: 1983-2013*, Titivillus, Corazzano (Pisa).

2017 *Premessa al viaggio*, Ravenna. [Testo di presentazione di *Inferno*, prima cantica del *Cantiere Dante*]

Montanari, E.

1995 *Ippolito*, Ravenna. [Testo di presentazione di *Ippolito*]

2017 *Miniature campionesi*, Oblomov edizioni, Quartu Sant'Elena (CA).

Pepperell, R.

2003 [1995] *The Posthuman condition. Consciousness beyond the brain*, Intellect Books, Bristol.

Perniola, M.

2004 [1994] *Il sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino.

Pitozzi, E.

2017 *Acusma. Figura e voce nel teatro sonoro di Ermanna Montanari*, Quodlibet, Macerata.

Ponte di Pino, O. (a cura di)

1997 *Conversazione con Ermanna Montanari*: <http://www.trax.it/olivieropdp/montanari97.htm>. Ultima consultazione, 24.04.2019

Quanto studio per cessare di essere se stessi Le tracce del postumano nel teatro di Ermanna Montanari

Una riflessione su un'esperienza come quella del Teatro delle Albe – il gruppo nato a Ravenna nel 1983 da Marco Martinelli ed Ermanna Montanari con Luigi Dadina e Marcella Nonni e che negli anni è divenuto tra le esperienze centrali del teatro contemporaneo – che non si rifà direttamente al postumano, ma che nei fatti lo assume su di sé in modo quasi inconsapevole ma radicale, è forse il punto di vista privilegiato dal quale gettare uno sguardo sulle possibilità trasformative delle istanze postumane nella loro interazione col mezzo teatrale. Un mezzo la cui storia, tanto in oriente quanto in occidente, è stata d'altronde costellata di momenti accomunati da una percezione della dimensione umana come limite da travalicare. In particolare, l'intrecciarsi del lavoro del Teatro delle Albe con la “temperie postumana” ci sembra correlato principalmente a dei nuclei quali la costante retrocessione della centralità dell'individuo in funzione di un'apertura alla contaminazione con l'alterità, l'ibridazione tra uomo e macchina, un superamento della dimensione umana e il rapporto con l'animalità e con un “divenire-animale”. Fino ad arrivare a *fedeli d'Amore* – il loro ultimo lavoro ad avere in scena la sola Ermanna Montanari – come perfetta condensazione e punto d'arrivo di tutte queste direttrici, con particolare riferimento, in più, a un'idea postumana della morte.

PAROLE CHIAVE: teatro postumano, divenire-animale, morte postumana, desoggettivazione, macchina attoriale

It Takes so Much Study to Cease Being Oneself Traces of the Posthuman in the Theater of Ermanna Montanari

A reflection about an experience such as that of Teatro delle Albe – the group created in Ravenna in 1983 by Marco Martinelli and Ermanna Montanari with Luigi Dadina and Marcella Nonni, a group which over the years has become one of the most important experiences in contemporary theatre – that doesn't declare its debt to posthuman but at the same time shows it in practice, in a radical and almost unconscious way, is probably the privileged point of view to observe the transformative possibilities of posthuman instances, in their interaction with theatre. A medium with a history that has shown, in both East and West, different moments joined by a perception of human dimension as a limit to overstep. In particular, the connections between Teatro delle Albe's work and posthuman seem to concern some questions such as the constant loss of centrality of the individual according to an opening to the alterity, the hybridization between human and machine, the overcoming of the human dimension and a certain

relation with animality and with a sort of “becoming-animal”. Arriving at their last work which presents the sole Ermanna Montanari on stage, *fedeli d'Amore*, as a perfect condensation and point of arrival of all these paths, with a further reference to a posthuman idea of death.

KEYWORDS: posthuman theatre, becoming-animal, posthuman death, desubjectivation, actorial machine