

RAI 5 – 18.11.2019

<https://www.raisplay.it/video/2019/11/Puntata-del-8112019-c5fae197-d3bd-434f-88b8-e96286e741ed.html>

SAVE THE DATE

Introdotti da Corrado Augias: la trilogia Oresteia rivisitata dalla compagnia Anagoor.

<http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista1> - 01/07/2019

ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte a Centrale Fies

Un'intervista polifonica ad Anagoor

Di Valeria Marchi

In occasione di ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte, versione site specific e dilatata di Oresteia/Agamennone, Schiavi, Conversio, pensata ad hoc per gli spazi di Centrale Fies, ATPdiary ha rivolto alcune domande ad Anagoor – Leone d'Argento 2018 alla Biennale Teatro di Venezia. ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte si è svolta a Fies domenica 30 giugno, come preview del festival Drodesera, titolato quest'anno IPERNATURAL e che si terrà a Centrale Fies dal 19 al 27 luglio.

L'intento di quest'intervista è quello di creare una polifonia, che sottolinei e illumini i diversi sguardi che hanno contribuito al lavoro teatrale, accanto (e con) la visuale di Simone Derai – regista di Anagoor.

In questa prima intervista, rispondono Giorgia Ohanesian Nardin (che si è curata della danza in Oresteia), Giulio Favotto (video/riprese, direzione della fotografia, post-produzione) e Massimo Simonetto (assistente alla regia e curatore dei costumi e degli accessori di scena) con Derai e con l'ausilio di Serena Bussolaro, Christian Minotto e Silvia Bragagnolo.

ATP: Orazione, canto e danza: come si pone quest'ultima nello spettacolo e che contributo dà ai primi due elementi strutturali della tragedia?

Giorgia Ohanesian Nardin: Non credo che la danza si collochi nel lavoro come contribuente agli altri elementi, nel senso che nel modo in cui abbiamo lavorato non c'è l'ipotesi che aggiunga, tolga o integri qualcosa, quanto più che il lavoro ci chiami a collocarci nel corpo, nella voce e nella parola in maniera corale.

La tragedia (e uso questa parola nelle sue molteplici declinazioni) ci chiede di tornare al corpo, ci invita ad essere presenti a quelle vibrazioni che sono allo stesso tempo nel cuore, nelle viscere, nei polmoni, sento che forse questa è la trama, la tessitura che lega le parti, se vogliamo parlare di

parti. E' uno stare nella concretezza, per me, quella praticità commossa di quando si veglia un corpo, di quando si attraversa un lutto.

Credo che in *Oresteia* il corpo non si sostituisca alla parola, o viceversa, lo stupore che in me genera stare in questo lavoro è dato dal fatto che i linguaggi stanno sempre in relazione tra loro, e siamo noi, insieme, a tenerli allacciati. Mi vien da dire che è lavoro di giocoleria, in qualche modo, certe cose le urla il corpo, altre vibrano nella voce, altre ancora sono la struttura, la tecnica, altre forse sono a malapena percepibili.

ATP: Se ti va, vorrei che parlassi brevemente del tuo approccio al corpo e al movimento nella scrittura coreografica per *Oresteia*.

Giorgia Ohanesian Nardin: Fin da subito, dalle prime conversazioni con Simone, è stato chiaro che *Oresteia* ci avrebbe richiesto di rivolgerci gli uni alle altre innanzitutto somaticamente, sento che il mio lavoro è stato principalmente questo. Offrire uno spazio in cui trovare delle strategie che ci facessero incontrare nel corpo, che spalancassero le molteplici possibilità dello stare insieme per sostenerlo e lasciarci cadere dentro. Anche per questo, prima di ogni replica attraversiamo una lunga preparazione collettiva, a metà tra un riscaldamento e un promemoria per il gruppo, che per me è in qualche modo già l'inizio del lavoro, è già lo spettacolo. Il modo in cui ho lavorato insieme ai miei compagni e alle mie compagne è stato quello di offrire degli elementi di preparazione del corpo che fossero già artiglieria dello stare in scena, che fossero terreno vulnerabile e battito incalzante allo stesso tempo, e soprattutto che fosse una cosa alla quale arriviamo insieme.

Questo è più evidentemente visibile nel vortice di *Schiavi*, dove ci siamo dat_ delle linee guida di costruzione della struttura ma dove sempre di più ognun_ accorda per sé lo spazio di stare come sente, come desidera, ma è qualcosa che attraversa il lavoro in tutta la sua durata. È vero che proprio in quel vortice si manifesta, per me, il nostro stare insieme politico (questa parola così abusata aiuto) – è un momento in cui è necessaria un'agitazione interna, è un tempo esorcizzante in qualche modo, una chiamata ad andare ancora una volta verso un centro che sta sotto di noi, e vi accediamo dal corpo.

Nel vortice siamo nelle piante dei nostri piedi che battono il pavimento, nei polpastrelli che si cercano, nelle trame che disegnano gli occhi. Lì sta il nostro terreno condiviso. Abbiamo bisogno di essere lì, lo costruiamo da prima, da tutto il giorno infatti. Era fondamentale che ci allontanassimo dall'idea di essere veicoli/canali/traduttori e traduttrici di un racconto, o che i nostri corpi fossero devoti in questo senso a chi guarda, che offrissimo una restituzione di quello che accade. Il mio approccio al corpo è questo, si concentra sulle parti morbide, è lì che ci possiamo incontrare, rifiuta il genere e si riorienta su più assi, mi interessa in questo senso avere cura delle posture del corpo in relazione a come parlano di quello che portiamo, delle intersezioni che abitiamo.

ATP: L'*Oresteia* è un trionfo di colore e di non-colore, di grande luminosità e di fonda tenebra. Colpisce che, per i costumi, le scene e gli accessori, abbiate lavorato sui toni del bianco, del beige, dell'ocra, del panna, del grigio...Un trionfo di neutri che raccontano un mondo di pulsioni, invece, accesissime. Che storia cromatica ha la vostra *Oresteia*?

Massimo Simonetto: Quando ci siamo posti la questione del come restituire visivamente l'ambiguità e la banalità del male presenti in *Oresteia* abbiamo optato per una tavolozza di colori pastello e tinte esangui sulle quali potesse scagliarsi, da un momento all'altro, una violenza terribile.

Le tonalità dei cipria, dei rosa, dei carne e le trasparenze delle garze e dei veli, ci parlano di una tenerezza infantile sulla quale la violenza divampa come un incendio improvviso in una notte illuminata da una fioca luce lunare. Le forme morbide degli indumenti che avvolgono i corpi di questa prole maledetta raccontano l'intimità violata del nucleo familiare, trasformatosi in una sorta di orfanotrofio dei più fragili: alla partenza dell'esercito per la conquista di Troia in città

rimangono donne, bambini e anziani, una comunità fragile rinchiusa in uno scrigno ovattato in attesa del ritorno dei soldati.

Con i costumi di *Oresteia* abbiamo cercato di rispondere al desiderio di raccontare una Grecia arcaica che fosse lontana dal bianco accecante dei reperti archeologici e più meticciosa, mediterranea, per questo il nostro riferimento ideale è sempre stato quello di una comunità di pastori che visse completamente in simbiosi con gli animali allevati e che per il proprio vestiario prediligesse materie prime naturali, come lane e cotoni, e lavorazioni artigianali come nel caso delle trecce di canapa e dei sandali di cuoio. Un universo grezzo nel quale risplende l'oro del bottino di guerra, dei tesori della casa e dell'opulenza che presto sarà ridotta in cenere.

ATP: Com'è cambiato il tuo rapporto con il linguaggio fotografico nei lavori di Anagor di cui hai seguito la fotografia? Mi piacerebbe poi che mi raccontassi più nel dettaglio *Oresteia* da questo punto di vista.

Giulio Favotto: Se penso a come si sia passati dal raccogliere singole fotografie, poi sequenze video, dove ogni istante doveva essere curato e denso come una singola immagine, fino ad arrivare a raccogliere la realtà, una realtà lunga 2500 anni (il frontone del tempio di Zeus a Olimpia), "scansionandola" e dandole una nuova identità digitale... ammetto che i cambiamenti siano stati la regola. Ogni progetto di Anagor ha avuto un proprio linguaggio visivo la cui estetica, tecnica, forma sono sempre scaturite da un continuo dialogo fra i contenuti del lavoro, la scena e la sua fruizione; ho quindi continuamente cercato di mettere in crisi il mio rapporto con le immagini realizzate. *Oresteia*, anche dal punto di vista fotografico, è la sintesi e al tempo stesso l'esplosione di un percorso per me iniziato nel 2013: se in *Virgilio Brucia* aspettavamo per giorni quell'attimo così unico, decisivo e doloroso come il venire al mondo nelle gabbie di un allevamento, illuminando la notte con una torcia, in *Oresteia* la catena di smontaggio di un macello ci metteva di fronte a continui attimi eterni, opposti ai precedenti, dilatati ed amplificati dai tempi di osservazione che lo slow-motion costringe; il video diventava fotografia, e la fotografia diventava video. A composizioni fotografiche molto rigorose, statiche e simmetriche, il tempo, spesso dilatato dello slow-motion, aggiungeva dettagli impreveduti, attimi di disordine, di bellezza, di dolore che giustificavano ogni ricerca, ogni attesa.

Filmare con lentezza fotografica gesti e situazioni che consideriamo spesso ordinari ci ha permesso di osservare attimi che non avremmo potuto vivere altrimenti, accedendo in un certo senso ad una diversa profondità del nostro tempo o forse ad altre realtà.

Ma in *Oresteia*, dove tutte le immagini sono destinate a scomparire, questo non era sufficiente: alle sequenze binarie di immagini digitali sono state affiancate altre sequenze numeriche raccolte dai lampi di uno scanner 3d; in vista della scansione della statua di Apollo, per padroneggiare capacità e limiti dello scanner, ho trascorso settimane a scansionare ogni oggetto, ma soprattutto, soggetto mi capitasse sotto tiro, dai miei genitori, fino al mio cane, Jaap. La possibilità di accedere ad una terza dimensione di riproduzione, spesso risultante in esiti bizzarri quando applicata a soggetti in movimento, apriva le porte ad un'ulteriore punto di vista sulla realtà... e sulla possibilità di creare nuovi attimi temporali.

<http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista2> - 10/07/2019

ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte a Centrale Fies / Seconda Parte

Un'intervista polifonica ad Anagoor: Simone Derai (regista di Anagoor) e Mauro Martinuz (musica e sound design).

Di Valeria Marchi

*In occasione di **ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte**, versione site specific e dilatata di *Oresteia/Agamennone, Schiavi, Conversio*, pensata ad hoc per gli spazi di Centrale Fies, ATPdiary ha rivolto alcune domande ad Anagoor – Leone d'Argento 2018 alla Biennale Teatro di Venezia. (Prima parte)*

ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte si è svolta a Fies domenica 30 giugno, come preview del festival Drodeseera, titolato quest'anno IPERNATURAL e che si terrà a Centrale Fies dal 19 al 27 luglio. L'intento di questa seconda conversazione è quello di continuare una sorta di intervista polifonica alla compagnia, sottolineando e illuminando i diversi sguardi che hanno contribuito al lavoro teatrale, accanto alla visuale di Simone Derai (regista di Anagoor) si pone qui quella di Mauro Martinuz (musica e sound design).

ATP: Da dove nasce l'esigenza di "diffondere" l'Oresteia nello spazio di Centrale Fies? Quali sono, rispetto allo spettacolo *Oresteia /Agamennone, Schiavi, Conversio*, i cambiamenti che hai progettato ad hoc per gli spazi della centrale?

Simone Derai: Un anno fa, proprio a Centrale Fies *Oresteia* ha trovato la sua forma conclusiva in fase di creazione prima di approdare alla Biennale di Venezia. Siamo stati in residenza per più di tre settimane nel giugno del 2018 completando un lungo percorso di preparazione che era iniziato mesi prima nel nostro atelier, la Conigliera. Fin da subito con Barbara Boninsegna abbiamo condiviso l'idea di riportare il lavoro a Fies in una forma straordinaria, dedicandogli un tempo straordinario, a latere del festival di luglio. Questa nostra *Oresteia* è sì un lavoro di teatro, che si confronta con una delle più antiche e più importanti opere teatrali della nostra storia, ma fa i conti con il tempo ed il suo scorrere in modo non convenzionale per il teatro. Quale spazio migliore di Centrale Fies, che da sempre accosta le discipline performative ridisegnandone i confini e allargandone l'ambito, scompaginando categorie frutto dell'abitudine, per mettere a fuoco la natura ibrida di questo nostro lavoro. Lo scorrere del tempo non subisce contrazioni, salti, condensazioni, tipici della tradizione teatrale: sulla scena il tempo scorre alla stessa velocità di quello degli spettatori. In questa nostra *Oresteia*, per il pubblico affacciarsi al teatro significa affacciarsi al tempo in cui è immersa la casa di cui si raccontano le vicende e viverlo. E poiché questa è una casa sprofondata nel lutto, il tempo è quello denso e vischioso dei giorni che seguono la morte di un caro, di un familiare. Noi prendiamo tra le mani l'opera di Eschilo come Beuys prendeva in braccio la lepre morta. Lo prendiamo tra le nostre braccia e l'accarezziamo. Quest'atteggiamento è sintomo di una distanza dall'approccio tradizionale dell'arte dello spettacolo teatrale: il testo poetico è assunto come un oggetto archeologico e insieme come un corpo che è stato vivo. I tre atti dello spettacolo, *Agamennone, Schiavi* e *Conversio*, che ridisegnano in due tempi i tre capitoli della trilogia di Eschilo (Agamennone, Coefore, Eumenidi), sono stati divisi in tre tempi per l'occasione: al pubblico durante i due intervalli è stata data la possibilità di uscire dalla sala teatrale come di rimanervi, poiché in scena il tempo vissuto dalla casa non ha subito interruzione e l'azione scenica ha continuato a procedere. Mentre all'interno delle grandi sale turbine il tempo della scena continuava a scorrere, all'esterno un ciclo continuo di

installazioni teneva legato lo spettatore che desiderasse sostare ai piedi dei merli della Centrale o nelle altre sue aule.

Tre le installazioni satelliti. Due derivate da un lavoro precedente di Anagor, *Lingua Imperii*, che aveva una fortissima connessione con *Orestea* e che può ben ritenersi una fonte iniziale del percorso che ci ha riportati ad Eschilo: interrogativi posti alla Parodo dell'*Orestea* erano stati, allora, punto d'attacco per un discorso sulla violenza, in questa dimensione installativa di *Orestea* estratti di quel lavoro tornano a fare da cornice di risonanza attorno allo spettacolo: dal lutto di una casa, alle cacce feroci perpetrate contro singoli uomini, gruppi minoritari e popoli, ci sono nessi che devono essere esplorati. La prima è un'installazione video racchiusa nella Forgia, un dittico a cristalli liquidi in cui due gerarchi nazisti discutono di razza, lingua e dell'assurdità del concetto di origine, alludendo ad una matrice tutta greca dell'idea che ci facciamo dell'Europa; la seconda è un'installazione sonora realizzata con numerosi diffusori a tromba disposti sulla sommità della centrale e che emettendo suoni la circondano completamente, avvolgendola in un'atmosfera continua di allarme o meditazione. Le trombe acustiche sono uno strumento neutrale di amplificazione del suono e della voce umana, la cui funzione è principalmente volta a superare lo spazio fisico e raggiungere masse di individui, catturarne l'attenzione, radunarne i corpi, così nelle stazioni, nelle scuole, nelle chiese e sulle spiagge, negli stadi e nei cortei, dalle tribune politiche e dai minareti, nelle piazze, nelle fabbriche, nei campi di concentramento, nei porti. Sostituendo i richiami perentori e gli allarmi con il suono eterno della risacca del mare e il verso celeste dei gabbiani in volo, si cerca per mezzo del suono di superare i confini del buio.

Questa idea di intermittenza luce-buio è alla base della terza installazione situata in Sala Comando: una riproduzione a grandezza naturale dell'Apollo di Olimpia domina l'ambiente vuoto ruotando lentamente immerso in una foschia continua che è attraversata da bagliori intermittenti, come se l'aria della centrale fosse dominata dall'elettricità. Un'atmosfera elettrostatica che espande un segno ricorrente della scena, che rende nervosa la dimensione aurorale in cui abbiamo immaginato di immergere la scena insieme a Fabio Sajiz. La grande statua è un'idea che ho nutrito da lungo tempo. Ho visitato Olimpia insieme a Patrizia e a Marco nel 2008. Una teoria del rapporto tra frontone occidentale e orientale era già sottesa alla performance *jeug- presentata proprio a Fies dieci anni fa e in cui l'animale e l'umano cercavano di delineare un punto terzo che nel vuoto raccontasse il divino. Quando la produzione di *Orestea* ha preso avvio insieme a Michele Mele abbiamo iniziato una lunga trattativa con il Ministero della Cultura Ellenico, garantito l'appoggio del Ministero si è trattato di raccontare il progetto al Museo Archeologico di Olimpia. Il Museo non aveva un'immagine in 3D del colosso per cui ho proposto loro di autorizzarci a farla e di lasciarne il risultato in dono. Poi io e Marco abbiamo convinto l'amico Pino Perri della ditta Printmateria a prendere parte al progetto: Printmateria è una delle pochissime ditte in Italia a realizzare sculture da immagini 3D (tramite asporto di materiale da blocchi) per mezzo di un braccio antropomorfo dotato di fresa. Insieme a loro si è immaginato il complesso processo di riproduzione. Considerati i limiti di budget oggettivi con cui dovevamo fare i conti, non abbiamo potuto viaggiare verso Olimpia con una squadra di tecnici addetti alla scansione 3D, ma abbiamo dovuto imparare a scansionare gli oggetti e a dominare i programmi di raccolta dati. Un'altra azienda, 3DZ di Padova, è intervenuta prestandoci a titolo gratuito il macchinario necessario e preparando Giulio che avrebbe dovuto manualmente raccogliere le informazioni digitali. Poi siamo partiti. La campagna di raccolta doveva essere filmata completamente e questo aggiungeva una dose di difficoltà. Mentre Giulio muoveva lo scanner sull'intera superficie della scultura (alta quasi 4 metri per coprire la quale serviva anche un estensore che portasse lo scanner a oltre 4 metri) e con parti non facilmente raggiungibili (in particolare la schiena essendo la statua disposta su un basamento contro il muro dell'ampia sala dei fregi del Museo), io dovevo dividermi tra macchina da presa e il computer. La delicatezza del manufatto, le sue dimensioni e la difficoltà dell'operazione davano i

brividi, ma con nervi saldi e forza di braccia, e mille occhi aperti per non danneggiare la scultura, e grazie al supporto dello staff tecnico del Museo siamo riusciti a portare a termine l'impresa. L'immagine era raccolta. Tornati in Italia tecnici di Printmateria hanno trasformato l'immagine in un codice matematico per dare le informazioni al braccio meccanico e si è proceduto alla riproduzione. Il film dell'intero processo, dalla scansione alla riproduzione è diventato parte integrante di *Conversio*, l'ultimo capitolo scenico della nostra *Oresteia* che sublima il tribunale cosmico delle Eumenidi di Eschilo. La grande scultura di pietra viene riprodotta in polistirolo, ma il passaggio di tecnica artistica risiede ancor di più nel processo filmato (il video della scansione e della fresatura) che non nell'atto in sé di riprodurre in materiale diverso un'immagine dell'antico. Nella nostra scena la parola, l'immagine e l'intima convinzione dell'uomo di poter fermare ciò che è in continua trasformazione, il divenire, ed il dolore che questa convinzione genera, sono sottoposti a processo insieme ad Oreste. L'installazione in Sala Comando ci riporta al cospetto dell'immobilità del divino e dell'infinito movimento del divenire, al cospetto di ere distanti che si manifestano contemporanee e vive, al cospetto dell'idolo, dell'immagine, ma anche della produzione dell'immagine e persino della sua riproduzione, del prodotto dell'arte e della sua riproduzione: e ne osserviamo contemporaneamente, in un cortocircuito elettrico che ha la potenza della folgore, la sua origine e il suo eterno cambiamento. Anagor lascia la prima ed unica riproduzione dell'Apollo alla Collezione Fies. Collezione Fies è un progetto che non si fa solo strumento di raccolta e o esposizione, ma anche di narrazione liminale di oggetti che mantengono il dialogo con la corrispettiva opera/performance: mi è parso che fosse la casa o il tempio giusto per questo grande dio di polistirolo.

ATP: Quinzio, Severino, Givone, Sebald, Leopardi, Ernaux, Broch, Virgilio, Arendt, Mazzoni: riesci a tracciare in poche righe le simmetrie, le suggestioni, le assonanze (o le dissonanze) tra questi pensatori, nelle riflessioni che per te costituiscono l'orizzonte di pensiero e parola di Oresteia?

Simone Derai: No, non riesco. Dichiaro di esserne incapace. Le mille voci del resto sono corse in soccorso, per aiutare a dire quello che non si è capaci di dire. Queste mille voci partecipano talvolta con una presenza che ha la grandezza di una piccola tessera estranea all'interno del grande mosaico testuale offerto da Eschilo. La traduzione del testo originale è contaminata da singole citazioni, talvolta molto brevi, fulminanti, di Virgilio o della Arendt che pur non riconoscibili, brillano improvvisamente illuminando inaspettatamente parti del dramma; talvolta come nel caso di Guido Mazzoni o di Sebald offrono delle vere e proprie colonne portanti parallele e consonanti al tempio di parole dell'*Oresteia*. Partecipano come staffette che raccolgono il testimone e proseguono il discorso di Eschilo. Guido Mazzoni ad esempio ci ha lasciato donare le parole della sua poesia 'Grammatica' ad Oreste quando incontra la madre. È attraverso queste parole, scritte da un poeta del nostro tempo, che noi seguiamo il discorso di Eschilo sulla capacità di sentire l'altro, sulla consapevolezza della legge che tutto lega, sul maturare della coscienza.

ATP: Quale il rapporto tra lo spazio filmato e lo spazio performato nella tua visione dello spettacolo?

Simone Derai: In *Oresteia* è presente una struttura di dispositivi già collaudata in altri lavori. I due schermi lcd sono presenti in alcuni lavori dal tempo di *Tempesta*, ma solo nel 2012 queste due steli pendenti hanno offerto lo spazio per l'affiorare di un'agone logico tra parti contrapposte: in *Lingua Imperii* dai due schermi lcd dibattevano due gerarchi nazisti, in *Oresteia* sono Agamennone e Clitemnestra, poi Egisto e Clitemnestra e infine Oreste e Clitemnestra a confrontarsi, inconciliabilmente chiusi nelle proprie cornici. Il grande schermo cinematografico a fondo scena compare invece nel 2014 con *Virgilio brucia*: una grande pagina bianca diventa la superficie su cui si proiettano immagini filmiche del mondo in bilico tra cruda realtà e limbo onirico. In *Oresteia* i

due dispositivi sono presenti contemporaneamente e scandiscono l'avanzare inesorabile della tragedia.

ATP: Come ti sei immaginato il mondo sonoro dell'*Oresteia* quando hai iniziato a comporre e a disegnare i suoni?

Mauro Martinuz: Per immaginare il suono dell'*Oresteia* ho pensato molto agli eventi che vengono narrati, ai dialoghi, agli scambi che hanno i protagonisti. Ho pensato al mito, alla potenza degli dei e alla fragilità dei sentimenti che delle persone reali proverebbero ritrovandosi a vivere le stesse vicende. Durante tutto il processo compositivo iniziale non mi sono mai riferito o soffermato su specifici passaggi del testo ma ho preferito piuttosto dipingere delle atmosfere sonore e musicali che assieme a Simone potessimo poi modulare e adattare alla messa in scena. Il progetto musicale complessivo di *Oresteia* si compone principalmente di due nuclei tematici/timbrici. Uno è maggiormente legato agli accadimenti, al succedersi degli eventi, al passaggio del tempo, ed è caratterizzato da suoni fatti di cenere, rumori, polvere e schegge, frequenze basse e pulsazioni: sono la guerra, il trascorrere degli anni, le morti violente e gli omicidi, le presenze divine e il distruggersi delle cose. L'altro, invece, si lega alle emozioni, al modo in cui quegli accadimenti influiscono sul vivere e sentire dei personaggi; ho in qualche modo cercato di empatizzare con loro, con le loro storie, quasi fossero reali. Per esempio, c'è una melodia rappresentativa di questo nucleo tematico che è particolarmente importante: è quello che accompagna il coro quando narra la morte di Ifigenia, che torna nel racconto del soldato quando invia il messaggio e che accompagna la profezia di Cassandra. Accanto e insieme alla composizione musicale, il suono di *Oresteia* si arricchisce dell'uso reale dei materiali in scena: i microfoni, i registratori a bobina, i diffusori a tromba, le casse HiFi. Questi oggetti, funzionali e funzionanti, non sono solo a sostegno della voce degli attori o elementi scenografici, ma entrano a tutti gli effetti a far parte della narrazione. Il microfono di Agamennone, per esempio, è lo strumento con il quale il potente parla al suo popolo. Altri microfoni, sempre presenti e visibili in scena, ma "ambientali", permettono di liberare l'attore dalla necessità di "parlarci dentro". Ne è un esempio la scena di Cassandra: così come ha bisogno di un interprete ha bisogno anche di un microfono per essere compresa. O ancora, Clitemnestra usa un microfono e un sistema di registrazione per incidere il suo messaggio di risposta ad Agamennone. L'uso che abbiamo fatto dei diffusori a tromba e delle casse HiFi è un modo per trasformare fisicamente la voce di un attore o un suono, integrandoli alla scena: non sono esterni, ma sono dentro, elementi della messa in scena.

ATP: Nelle musiche dell'*Oresteia* esistono suggestioni sonore che alludono o che hanno derivazioni dalla musica antica e suggestioni che derivano, invece, dalla musica contemporanea? Raccontami se ti va.

Mauro Martinuz: Purtroppo la nostra conoscenza della musica antica precedente al tardo impero romano è estremamente scarsa e inaffidabile: sappiamo che la musica era parte integrante di qualunque forma di recitazione o lettura pubblica, ma lo deduciamo dalle immagini pervenute fino a noi, non dalla presenza di una qualche partitura. Quindi risulta quasi impossibile lasciarsi ispirare dalla musica antica. In un altro spettacolo, *Virgilio Brucia*, abbiamo già provato a indagare il rapporto fra il suono antico e quello contemporaneo; l'abbiamo fatto sperimentando un approccio radicale nell'uso della voce attoriale – quella di Marco Menegoni, che recita l'Eneide di Virgilio in latino e in metrica – accompagnata e contrastata da una partitura elettronica che prendeva spunto dal concetto di "beat" dell'hip hop moderno e lo corrompeva. Con *Oresteia* abbiamo deciso di seguire un'altra strada, trovare nuovi segni. Il suono di *Oresteia* è contemporaneo nell'uso di suoni concreti (field recordings o registrazioni di oggetti di uso quotidiano da cui abbiamo ricavato una sorta di partitura musicale), e nell'uso di sintetizzatori, filtri ed effetti che vengono dall'ambito della musica elettronica. Non lo è in senso stilistico e tecnico, però: il mio tentativo resta comunque quello di tessere una partitura sonora "necessaria", non "utile" (a dettagliare una

sceneggiatura, per esempio), o “bella”. Il suono e le musiche sono parte di quel complesso organismo che è l’opera, dove nessun elemento è a sè, ma brilla tanto più quanto più è in relazione con gli altri. Nascono con l’opera, in alcuni momenti trascendono, ma sono sempre e comunque il risultato di un lavoro collettivo.

Unphilosophe.com - 03/06/2019

Entretien avec compagnie Anagoor : vers une Renaissance contemporaine du théâtre italien

Par Olivier Lexa

Lion d’argent de la Biennale Théâtre de Venise en 2018, la compagnie Anagoor présentait, les 11, 12 et 13 avril 2019 au Teatrino Grassi de Venise, trois pièces réunies sous le titre *Verso l’Eresia : Rivelazione – Sept méditations autour de Giorgione* de Simone Deraï e Laura Curino, *L’Italiano è ladro* de Pasolini et *Magnificat* d’Alda Merini. Inconsciemment influencés par la pensée néoplatonicienne, les trois spectacles illustraient les caractéristiques fondamentales de leur « théâtre total » convoquant parole, son, musique et projection vidéo autour de sujets intemporels. Dans un contexte théâtral morose dans la péninsule italique, l’excellence de leur travail fait résonner l’espoir d’une nouvelle Renaissance dramatique appelée à rayonner à l’international. Nous avons réalisé un entretien le 10 mai dernier avec trois des membres du collectif : Simone Deraï, metteur en scène, Marco Menegoni, comédien et Lisa Gasparotto, dramaturge.

Olivier Lexa : Votre triptyque *Verso l’eresia* présente à la fois une indéniable variété à travers les sujets traités mais aussi cette cohérence qui fait votre identité : intemporalité, dualité entre profane et sacré, théâtre antiréaliste, antibourgeois. Les *Méditations autour de Giorgione* illustrent votre rapport fidèle à l’image, au corps, au mystère, à l’histoire, au Veneto. *L’Italiano è ladro* de Pasolini exprime votre relation à l’hérésie, à la subversion, au refus du compromis et à l’incarnation de la parole. *Magnificat* enfin met en valeur votre intérêt pour le sacré – et pas seulement dans le sens religieux du terme. Avez-vous pensé ces pièces comme une trilogie dès leur création ?

Simone Deraï : Il s’agit d’un dispositif qui est né *a posteriori*, magnétisé par la découverte de *L’italiano è ladro* de Pasolini, un inédit que Lisa nous a fait connaître. Ce texte est un magma et opère la réunion d’éléments puissants, d’une profondeur inextricable. Nous avons choisi de le donner sans filtre mais en accueillant une parole, une pensée critiques dans le temps théâtral. Ce travail sur Pasolini a attiré deux travaux préexistants pour composer un triptyque. Dans tout notre travail, nous recherchons une cohérence entre composantes scéniques et construction visuelle mais aussi avec un travail sur la parole, et particulièrement la parole poétique. Le spectacle sur Giorgione est né en 2009 avec une forte teneur visuelle, inspirée par le mystère entourant la biographie de Giorgione et donc une narration qui est en fait une *méditation*. En 2009 également, nous avons créé le *Magnificat*, qui nous a confrontés à la problématique de restituer un poème aujourd’hui au théâtre, autour de l’image si écrasante de la Vierge, que nous redoutions. Restituer une vérité à travers non pas une simple lecture mais une incarnation de la parole poétique. Le travail réalisé avec Paola Dallan (interprète du *Magnificat* et cofondatrice, avec moi-même, de la

compagnie en 2000) a inauguré pour nous une démarche sur la parole qui a notamment orienté notre approche de Virgile, et qui offre une cohérence avec notre travail sur Pasolini. Les trois pièces reflètent une démarche singulière sur le laboratoire poétique, la création, l'art, l'expression d'individualités particulières, le centre et la marge au temps où les protagonistes vivent, et l'expression d'une certaine idée de l'hérésie.

Olivier Lexa : Vous parlez de temps théâtral. Ce qui caractérise votre travail, c'est justement cette idée de présent théâtral qui n'est pas le présent quotidien. Comme on le sait, le théâtre est né d'un rite sacrificiel, en Grèce, consistant à faire incarner par un personnage toutes les fautes d'une collectivité, pour lesquelles il souffre et renaît, purifié, sanctifié (*katharsis*). Ce n'est pas un hasard si le théâtre naît autour de la figure de Dionysos. Votre théâtre est un théâtre de l'analogie, de l'oxymore, consistant à associer deux éléments antagonistes afin de créer une troisième voie d'expression. Vous nous confrontez à des dualités, à des tensions et des détente d'où naissent un théâtre qui se démarque de la scène réaliste d'inspiration bourgeoise née au XVIII^e siècle, un théâtre antipsychologique dans le sens d'une psychologie qui enferme la scène dans des limites spatiales et temporelles. Votre théâtre ouvre ces limites. C'est un théâtre antisocial enfin, s'éloignant de la tradition de la scène populaire italienne. Bref, votre théâtre est un théâtre néoplatonicien. Avez-vous l'impression d'appartenir à un courant artistique, philosophique, esthétique ou théâtral ?

Simone Deraï : Merci de mettre des mots sur notre démarche. Lorsque nous travaillons avec de nouveaux acteurs et que nous devons présenter notre travail, comme récemment par exemple sur *Orestie*, une des premières choses que j'ai dû clarifier est cette distance avec la psychologie. C'est la première fois que quelqu'un formule cela ainsi : merci. Nous sommes contre les limites et pour l'ouverture. Par ailleurs, il y a la question du temps théâtral. S'il y a un antiréalisme, quelque chose contre la tradition du théâtre bourgeois, c'est dans le sens de revenir à un temps extraordinaire, de fête, une dimension autre, qui ouvre évidemment sur l'idée de sacré libéré des artifices du théâtre bourgeois, un temps qui se trouve de lui-même et se partage. En ce sens nous avons une dette envers Pasolini, que j'ai découvert très jeune et qui m'a marqué à jamais, en particulier pour la question de la frontalité de la parole : la pensée trouve une forme différente à l'oral, pour celui qui écoute. Il y a là quelque chose d'à la fois populaire et élitaire.

Olivier Lexa : Lorsqu'on parle d'incarnation de la parole, je vois des différences évidentes entre le français et l'italien. Avez-vous l'impression de faire du théâtre italien ?

Lisa Gasparotto : D'après moi, Anagor ne s'inscrit pas dans une tradition nationale mais plutôt européenne ou occidentale. Il n'y a rien d'identitaire dans notre travail. Nous restons ouverts.

Olivier Lexa : Mais peut-on être ouvert sans avoir une identité ?

Simone Deraï : Vous avez raison ; par exemple, le Veneto fait partie de notre histoire mais sans être une préoccupation.

Lisa Gasparotto : Nous avons vraiment conscience de nos origines individuelles. Celles-ci conduisent à une identité collective, collégiale. Il n'y a rien d'identitaire chez nous dans la mesure où il n'y a pas d'identification au sens strict, mais une conscience du concept d'identité culturelle, ou d'ambivalence, de complexité des processus identitaires. La langue et les problématiques qui s'y apparentent, en tant qu'éléments identificateurs des groupes humains, représentent une sorte de subtile fil rouge dans les différents spectacles d'Anagor.

Simone Deraï : Dans le monde qui nous entoure aujourd'hui, il n'y a pas de sens à être strictement italiens. Nous sommes habités par des traditions diverses et notre horizon est global.

Lisa Gasparotto : Les contingences politiques actuelles agissent sur notre identité afin d'en faire émerger une autre. Notre travail est confronté au présent, aux faiblesses du présent. Il s'agit de raisonner et de concrétiser l'opposition suggérée par Rancière à propos de la politique de la littérature, entre l'interprétation et les transformations du monde. Dans le travail d'Anagor, on

peut dire que trois régimes expressifs agissent, qui définissent trois formes de démocratie du théâtre et de la littérature : la disponibilité de la parole à construire un tissu vivant, la démocratie des « choses muettes » qui s'expriment dans la tragédie et enfin une démocratie qui s'éloigne de la nécessité du bourdonnement herméneutique de la décodification à tout prix du signe ou du mouvement. Ce sont trois manières dont le théâtre d'Anagoor assimile son régime expressif à une modalité de configuration d'un sens commun, dans la tentative d'élaboration d'un « paysage du visible » et des modalités de déchiffrement de ce paysage.

Olivier Lexa : Aujourd'hui en Italie, il n'est pas courant de voir un théâtre tel que le vôtre, d'une telle qualité. Dans les dernières décennies, l'Italie a en partie sacrifié ses arts vivants – danse, théâtre, opéra. Comment faites-vous pour avancer dans ce contexte ?

Simone Derai : Nous ne sommes pas éligibles aux subventions d'Etat. Il n'y a pas de subventions régionales pour les compagnies dans le Veneto. Anagoor a tout construit de soi-même et puis nous avons été soutenus par les structures théâtrales. Dans le cas *L'Orestie*, nous sommes parvenus à réunir trois théâtres publics : le Teatro Stabile del Veneto, le Teatro Metastasio de Prato et la Centrale FIES, fondation théâtrale piémontaise TPE. C'est une anomalie ! Ensuite nous avons eu des soutiens européens : un théâtre allemand, la Fondation d'Entreprise Hermès...

Marco Menegoni : 2009 a été une année charnière pour nous, au terme d'une première décennie d'existence dédiée à notre territoire, constellée de divers refus, de portes closes, d'une absence de reconnaissance ; nous nous étions habitués à une certaine précarité.

Simone Derai : Par la suite, ces difficultés ont pris sens, tout s'est éclairé. Mais le combat reste quotidien.

Marco Menegoni : Nous évoluons dans un contexte où aucune certitude n'est possible quant à notre avenir. Je crois que c'est une règle générale pour tous ceux qui travaillent dans ce secteur.

Olivier Lexa : Revenons à votre art. La lumière et la vidéo sont des composantes essentielles de votre identité. D'où vient votre rapport à l'image ?

Simone Derai : Nous évoluons dans une absence de règles, de lois internes mais dans une ouverture totale, une conviction que le théâtre est un espace dans lequel les arts convergent naturellement : les arts de la parole, ceux du temps (musique, danse) et l'architecture qui ouvre un rapport avec la lumière et le son, sans aucun type de préjugé ni d'hégémonie d'un art sur l'autre... ouverture à la photo et au cinéma enfin.

Marco Menegoni : Depuis mon entrée dans le collectif en 2003, je me suis rendu compte de l'importance de la multidisciplinarité. La vidéo était déjà un élément moteur de notre *Orestie* en 2004, pour ouvrir sur un autre temps, sur un autre espace, comme pour multiplier les niveaux d'une même scène.

Simone Derai : Le théâtre est le lieu du regard, d'une épiphanie non bornée à la vue mais ouverte sur le mental qui se compose dans l'esprit du spectateur.

Olivier Lexa : Dans votre spectacle pasolinien, vous mettez un œuvre un travail incroyable sur la dynamique de la parole, avec un long crescendo vocal interprété comme rarement j'ai eu l'occasion de le voir. Et sur les trois spectacles, il y a un même travail sur le timbre vocal, sur la transformation de la voix grâce au microphone. Qu'est-ce pour vous que la voix théâtrale ?

Marco Menegoni : [Silence.] Vous nous posez des questions que personne ne nous pose ! Merci. Elles s'avèrent centrales dans notre travail et nous font réfléchir à la manière de formuler tout cela. Dans notre recherche, à un certain moment s'est posée la question de l'emploi et de la fonction du micro. Il s'est agi d'exprimer une certaine intimité permise par le micro, mais aussi une forme d'exploration très particulière, impossible sans ce médium. Lorsqu'en tant que comédien je travaille avec un micro, je sais que toute mon attention est focalisée sur ce point et sur ma mission par rapport à cet outil. Le micro permet de catalyser la concentration, de canaliser l'énergie.

Simone Derai : Il y a une question technico-physique mais jamais les corps ne sont déconnectés, au contraire. Ils jouissent d'une liberté supplémentaire. La technique ouvre de nouvelles possibilités, comme l'utilisation des masques dans le théâtre classique. Mais précisément pour une certaine identité, le micro est un trésor pour le comédien et pour le public car il permet d'atteindre des sphères de la pensée et de l'émotion qui n'existaient pas avant.

Marco Menegoni : Vous parliez de théâtre non réaliste, d'oxymore. Ici le micro n'est pas un objet dissimulé mais une amplification déclarée. On est donc pleinement dans un théâtre non réaliste. Il y a un lieu, un temps pour dire les choses mais le micro les fait entrer dans une intimité et une forme d'hyper réalisme. La liberté de mettre de côté les questions de projection de la voix, de résonateurs etc. m'aide à me dédier exclusivement à la parole. Rester, vivre avec chaque parole. Il est ainsi presque plus facile d'entrer dans la réalité poétique.

Olivier Lexa : La parole a-t-elle un sens et une fonction différents quand vous la lisez et lorsque vous la dites ?

Marco Menegoni : Dans *Virgilio bruccia* en 2014, nous avons pensé à affronter tout le second livre de *l'Énéide* en latin, dans la métrique et la prononciation classiques. L'enjeu était de se mesurer au texte non traduit. Et nous avons appris, par Elio Donato notamment, que lorsque Virgile déclamait lui-même ses vers, ceux-ci revêtaient une signification particulière pour l'assistance, tandis que lorsque ces vers se retrouvaient dans la bouche d'un autre, quelque chose disparaissait. Evidemment, se pose ici la question de l'interprétation : affronter et « trahir » un texte quand on l'interprète. Il s'agit toujours de traduire le texte. Même dans le cas de dire ces vers en latin, la question de l'interprétation induit l'acte de traduire. C'est ça, le théâtre.

Simone Derai : Pour revenir à la question du microphone : celui-ci peut être perçu comme un outil de propagande. Nous, nous l'utilisons dans le sens de la subversion dont vous parliez tout à l'heure, en le confrontant à la parole poétique.

Olivier Lexa : D'expérience, nous savons que la coexistence entre parole et musique au théâtre, qui définit le théâtre musical, est très complexe. Il arrive souvent que la superposition d'une musique à un texte le phagocyte ; que la parole et la musique s'en trouvent toutes deux amoindries. Il en est tout autrement dans votre travail. Rarement j'ai vu une utilisation aussi juste du son et de la musique au service du texte ; dans vos spectacles, l'équilibre est parfait. Comment faites-vous ?

Simone Derai : Il s'agit d'une partition complexe dont la voix fait partie, comme s'il s'agissait d'une composition unique incluant son et texte. La musique n'est en aucun cas la colonne sonore du texte. Ensemble, parole et musique créent suspensions et crescendos.

Marco Menegoni : Nous travaillons avec l'extraordinaire musicien et *sound designer* Mauro Martinuz depuis une dizaine d'années. Nous avons beaucoup cherché, toujours dans le sens d'une non-subordination de la musique au texte. En tant que comédien, si je ne jouais pas sur le son et la musique composés par Mauro, certaines dynamiques rythmiques et émotives ne seraient pas possibles.

Simone Derai : C'est ce que l'on voit dans le long crescendo de *L'Italiano è un ladro* de Pasolini. Il a été pensé comme un tremblement de terre qui naît de loin, dès le début du spectacle. Mais cette fusion du son avec la parole se retrouve aussi dans nos autres travaux, où la musique est l'architecture de l'œuvre entière. L'espace est le lieu de la pensée. La lumière transforme les ombres du cœur. La parole, qui provoque des visions et des images en tant que signes parlants, se meut en accord avec ce triple dessin. Le travail de Mauro interagit avec le corps et l'esprit de l'acteur et par conséquent avec le corps et l'esprit du spectateur.

Marco Menegoni : Par ailleurs, la réalisation se fait toujours en *live* : Mauro « joue » avec nous, il interagit en direct.

Simone Derai : Le *tempo* n'est pas défini a priori à 100%. Il se fait sur scène.

Lisa Gasparotto : Pour *L'Italiano è un ladro*, nous avons commencé par nous asseoir autour d'une table avec Mauro et à lire le texte ensemble. Puis à travers un dialogue constant, nous avons suivi certaines de ses propositions, d'où sont nées les tessitures sonores sur lesquelles repose tout le travail.

Olivier Lexa : D'après vous, y a-t-il des similitudes entre ce type de travail et l'opéra ?

Marco Menegoni : Oui, avec l'opéra baroque surtout.

Simone Derai : Car l'opéra baroque donne une importance égale au texte et à la musique.

Olivier Lexa : Au XVIII^e siècle en revanche, la musique a commencé à prendre l'ascendant sur le texte... Vous avez travaillé sur différents spectacles lyriques : *Et manchi pietà* sur une musique de Monteverdi, *Il Palazzo di Atlante* de Luigi Rossi puis *Faust* de Gounod. A présent vous préparez *Le Paradis et la Péri* de Schumann au Teatro Massimo de Palerme. Quel rapport avez-vous à l'opéra ?

Simone Derai : Nous pensons toujours nos spectacles en termes musicaux. Par conséquent, nous n'avons pas eu l'impression de changer de maison en passant à l'opéra. Le *training* de notre compagnie inclut le chant.

Marco Menegoni : *Verso l'eresia* présente trois petites formes. Depuis 2012, la compagnie travaille avec un plus grand nombre d'artistes pour des spectacles « choraux ». Il n'est pas rare que tous les artistes présents sur scène chantent. Dans *Virgilio bruccia* nous chantons une pièce polyphonique de John Taverner. Dans *Orestie*, nous chantons une pièce d'Arvo Pärt.

Olivier Lexa : Passons à la question du corps. Travaillant avec tous les media, vous incluez la danse à vos spectacles. Mais même lorsqu'il ne s'agit pas de danse à proprement parler, vous avez une idée bien précise du corps scénique. Comment est-elle pensée ?

Marco Menegoni : Nos spectacles font appel à un « tutt'uno ». Nous ne voyons pas de hiérarchie entre nos différents moyens d'expression : voix, gestualité, corps et chant sont au même niveau.

Olivier Lexa : La gestualité et le comportement corporel viennent spontanément ou sont-ils murement réfléchis ?

Simone Derai : Nous pourrions parler d'une conscience profonde du corps.

Olivier Lexa : Comment travaillez-vous cela en répétition ?

Marco Menegoni : Comme pour la voix, nous expérimentons. Dès que la voie semble plus articulée, on peut fixer des choses. Mais nous n'avons jamais de partition rigide. C'est comme si nous disposions d'une gamme, d'un échafaudage comprenant des structures portantes, avec une liberté de mouvement mais dans un cadre, exactement comme pour la voix, le son etc. Dans notre *Socrate il sopravissuto* par exemple, nous travaillons avec dix comédiens très jeunes qui doivent, pour une durée assez libre allant de 5 à 10 minutes, réaliser une performance corporelle ; celle-ci change à chaque représentation. Il s'agit d'une improvisation encadrée par un point de départ et une fin prédéfinis.

Olivier Lexa : Quelles sont vos influences ? Littérature, philosophie, théâtre, cinéma, arts plastiques...

Simone Derai : Le monde !

Olivier Lexa : Mais il y a le monde que vous décidez de voir.

Simone Derai : Il y a des rencontres décisives. Pour moi, le *Manifesto* de Pasolini a été un germe qui a fleuri progressivement. Je pense également à un voisinage affectif avec le cinéma italien des années 1950 à 1970 – voisinage nostalgique. Je ne voudrais pas être banal, mais Fellini et Pasolini ont été pour moi des maîtres, des compagnons. C'est comme une cosmogonie : chacun va toucher des zones de la pensée et agir en conséquence. Il y a cette matrice que je ne renie pas. Et puis il y a la rencontre avec Eschyle, depuis un long *laboratorio* que nous avons conduit de 2004 à 2006, qui nous a confrontés à des questions de lexique, de syntaxe et d'image, d'imagination. Ce travail est resté sous-jacent à tout notre travail par la suite et nous a portés à plus de maturité. Ensuite, il y a notre rencontre avec le cinéma d'Alexander Sokurov. Dans son cinéma se retrouvent de

nombreuses instances poétiques dont nous nous sentons proches : la réflexion sur l'Histoire, la relation entre l'être humain et l'art, les implications du pouvoir sur la vie des hommes. D'un point de vue cinématographique, le « temps suspendu » de ses plans, son imagerie qui le place constamment face à la persistance et à la contemplation des images figuratives et classiques, nous ont toujours fascinés. Enfin, l'illusion mimétique et la réalité sont presque toujours désagrégées dans ses films, composés non pas d'actions mais d'allégories et de visions.

Marco Menegoni : Nous avons eu le privilège d'être ses assistants en 2016 autour de son premier spectacle théâtral pour le Festival de Théâtre du Teatro Olimpico de Vicence, sur un texte de Brodsky. Travailler avec lui a ouvert pour nous une période de confrontation sans retour. Il a désiré assister à notre spectacle *Socrate il sopravvissuto*, suite à quoi nous avons beaucoup parlé des instances liées au temps théâtral et au rapport entre l'action scénique et l'utilisation de l'image comme apparition d'une temporalité autre.

Olivier Lexa : Et si nous pensons aux arts plastiques... Dans votre spectacle sur Giorgione, vous utilisez des détails d'œuvres choisies. Mais en général, quelles sont vos sources plastiques ?

Marco Menegoni : La Renaissance vénitienne est évidemment présente dans notre travail, jusque la première moitié du *Seicento*.

Simone Deraï : Je pense à une interaction permanente entre les formes et la pensée. Tintoret me bouleverse. Et Giorgione est incontournable.

Marco Menegoni : De plus, de manière générale chaque expression artistique figurative de l'histoire de l'humanité nous passionne : les origines de la citoyenneté, le monde classique, les arts figuratifs contemporains...

Olivier Lexa : Vous êtes une compagnie, un collectif. Simone, vous êtes toujours metteur en scène des spectacles d'Anagor, même si vous n'êtes pas toujours seul à ce poste et que vous vous laissez régulièrement accompagner d'autres membres du collectif. Comment fonctionnez-vous ?

Marco Menegoni : Au début, Simone était également interprète sur scène. Puis nous nous sommes spécialisés en maintenant ce caractère d'échange.

Lisa Gasparotto : Je pense que Simone est un exemple unique, aujourd'hui, incarnant la figure du metteur en scène qui aussi dramaturge et qui réussit à dépasser la nature originelle du metteur en scène dans le théâtre contemporain, croyant dans la représentation en tant qu'élément vivant et spirituel, en en faisant quelque chose d'extrêmement vivant et actuel. Simone est un metteur en scène-démiurge-auteur. En Italie on recherche beaucoup l'assentiment du public ; Simone ne recherche pas cette satisfaction du public mais il tend à attirer ce public vers une expérience totale. Pour ce faire, Simone se place à l'intérieur d'un parcours et il écoute d'une manière exceptionnelle.

Marco Menegoni : Simone accueille. Il est toujours à l'écoute, même s'il a une idée en tête comme nous tous. D'où la nature collective de la compagnie.

Propos recueillis et traduits de l'italien par Olivier Lexa

Palazzo Grassi - Punta della Dogana - 27,05.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=w6prGzwTNt4>

VERSO L'ERESIA

Video: Andrea Pizzalis

RomaEuropaFestival - 29.04.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=QurK3B3Ycjc>

REF18 Oresteia by Anagoor

The Italian company Anagoor has come to international attention thanks to its crystalline aesthetic able to combine the performing art and hypermedia scene whilst simultaneously constructing a cultured theatrical device, permeated by references to classical art and contemporaneity.

Interview: Simone Derai | Giorgia Ohanesian Nardin

Altre Velocità - 18.03.2019

<https://www.youtube.com/watch?v=Qxank-JvjEg>

L'Oresteia di Anagoor: un'intervista

Per la sua nuova produzione, la compagnia Anagoor ha deciso di cimentarsi con un'opera enorme: l'intera trilogia Oresteia di Eschilo. In questa audio intervista, Simone Derai di Anagoor ci racconta i motivi che hanno portato la compagnia a lavorare su questa classica e grandiosa tragedia.

exibart.com – 06/11/2018

IPERTEATRO 2018

Ripercorriamo la scena più viva degli ultimi anni, con una serie di focus: prima puntata dedicata agli Anagoor

di Giulia Alonzo

La scena teatrale italiana sta vivendo un vivace fermento. Spiccano alcune personalità distanti e diverse di giovani artisti di grande talento che si stanno affermando sulla scena nazionale e internazionale. Iper teatro ripercorre il loro percorso ed esplora così la poetica di un teatro contemporaneo ad alta intensità estetica ed emotiva, spesso molto vicino alle arti visive e performative.

La prima puntata di questa serie è dedicata agli Anagoor, compagnia animata da Simone Derai e Marco Menegoni, recente vincitrice del Leone d'Argento alla Biennale Teatro 2018. Nati nel 2000 a Castelfranco Veneto, gli Anagoor sono saliti alla ribalta grazie alla segnalazione al Premio Scenario 2009, il più importante riconoscimento per giovani compagnie teatrali in Italia, imponendosi subito con un lavoro di grande spessore contenutistico e linguistico dedicato alla figura e all'opera di Giorgione.

Gli Anagoor sono nati nel 2000, ma hanno raggiunto la notorietà con *jeug- e Tempesta nel 2008. Cosa avete fatto nel frattempo?

Marco Menegoni: «Sono stati anni di lotte contro i mulini a vento. Io sono entrato in Anagoor nel 2002, Simone aveva fondato la compagnia due anni prima con Paola e all'attivo avevano due lavori Baccanti e Studio su Frida. Poi insieme abbiamo affrontato per tre anni l'Oresteia di Eschilo...

Simone Derai: «...che è stato un grande laboratorio iniziale, proseguito sottotraccia. Possiamo dire che Oresteia. Agamennone, Schiavi, Conversio presentata a Venezia il 20 luglio 2018 ha avuto una gestazione di quindici anni: tra il 2004 e il 2007 avevamo dato forma scenica all'intera trilogia, una tragedia all'anno. Furono presentate insieme in un'unica sera una sola volta, a Operaestate Festival Veneto a Bassano nel 2007. Poi non lo riprendemmo più, troppo grande lo sforzo produttivo. Dopo tre anni di lavoro sul testo, abbandonammo completamente la parola cercando strade parallele di indagine sulla visione e sull'uso del linguaggio: nel 2008 realizzammo *jeug-, un tentativo di dialogo tra uomo e animale, finalista al Premio Extra. L'anno successivo ci presentammo al Premio Scenario scegliendo Giorgione come carta d'identità: Tempesta era una produzione ibrida con il video in scena. Un linguaggio esperito precedentemente per un'installazione site specific all'interno della Gipsoteca di Antonio Canova».

M.M: «Parallelamente dal 2003 al 2013 abbiamo organizzato e curato un festival che cambiava titolo ogni anno, tra Castelfranco e Resana. Quel festival abitava luoghi simbolo della città come il Teatro Accademico, un Chiostro del Quattrocento, i cortili di Villa Revedin Bolasco. Anagoor è un progetto nato inizialmente per la città di Castelfranco, con l'intento di spalancare porte e finestre ai linguaggi del contemporaneo in un territorio che non era esposto a questo tipo di vocabolario, e faceva di questo la sua vocazione. Portammo in Veneto per la prima volta alcuni protagonisti della scena nazionale da tempo attivi. La crisi del 2008 ha offerto l'occasione per tagli considerevoli alla manifestazione, prima da parte della Regione, poi della Provincia e infine del Comune. E l'esperienza si è conclusa. Nel frattempo avevamo trovato lo spazio in cui lavoriamo ancor oggi, la Conigliera. Il festival resta una parte di storia fondamentale del gruppo, perché ci permise di incontrare e confrontarci con altri artisti, e di comprendere il fare teatro a 360 gradi, l'organizzazione, produzione, e non soltanto l'aspetto artistico».

Come nasce un vostro lavoro?

S.D: «Sebbene ci sia un filo d'indagine chiaro e riconoscibile, quasi ossessivo, da sempre ci troviamo a osservare gli esiti di un lungo un percorso senza ricordare più quale sia stata la scintilla iniziale. Questo perché il lavoro sul quale siamo impegnati in un dato tempo suggerisce sempre altre strade e invita ad aprire un nuovo fronte che in un tempo futuro maturerà una sua autonomia».

M.M: «Come se il lavoro precedente passasse un'informazione a quello successivo, innescando nuove e più complesse articolazioni. A volte c'è anche il desiderio di recuperare fascinazioni o esiti formali raggiunti negli anni precedenti accantonati o non totalmente sviluppati, ma che poi si sente il bisogno di far riemergere. Come se ci dessimo degli appuntamenti con materiali incontrati nel viaggio, incontri alchemici e imprevedibili. Non decidiamo a priori il testo o l'autore che vogliamo indagare. Lo incontriamo quando è necessario in quel momento. Per esempio non so cosa ora faremo dopo l'Oresteia».

S.D.: «Diciamo che siamo nella fase in cui lo spettro non ha carne né corpo, ma sta iniziando a chiamare».

Sembra che abbiate deciso di volta in volta i linguaggi specifici da utilizzare: prima la parola per Oresteia, poi il corpo e l'attore con *jeug-, poi il video con Canova, la pittura con Giorgione e alla fine avete messo tutto insieme...

S.D.: «Inizialmente per alcuni osservatori critici i nostri progetti apparivano formalmente chiusi, in alcuni casi troppo conclusi, lasciando intendere nell'osservazione che si lasciasse poco spazio alla ricerca. Mentre per noi la ricerca si estende tra un'opera e l'altra, nel salto tra le opere. Per questo appaiono forti scarti tra un esito e l'altro, e i lavori compaiono contaminati da un uso a volte

formalmente diverso dei dispositivi di volta in volta messi in atto. Un certo ermetismo iniziale, penso a Tempesta o a Fortuny, non escludeva un lavoro sul linguaggio. “È un rebus, giocate” continuavamo a ripetere. Quel lavoro sull’immagine e sul linguaggio è divenuto nel tempo un vero e proprio discorso sulla lingua e infine un discorso sulla parola».

I vostri spettacoli hanno un forte impianto pittorico. Come incidono le arti visive sul vostro lavoro?

M.M.: «Le arti visive informano il nostro lavoro da sempre, la pittura in particolar modo, ma anche il cinema che ci influenza e contagia. Il cinema è un’arte di cui siamo voraci. Poi entrano in gioco la formazione di ciascuno di noi e le fascinazioni personali: Simone ha studiato architettura, io sono appassionato di arti visive, specialmente rinascimentali».

S.D.: «Il cinema e la sua storia fungono a volte persino da mediatori nei confronti dei riferimenti figurativi in particolare. Riferimenti a Paradžanov, a Sokurov, a Pelešjan sono disseminati ovunque. Prendiamo Virgilio brucia: i costumi e la scena sono un omaggio a Piero Tosi, al cinema italiano degli anni ’60 e ’70, di Pasolini e Fellini, mediatori per noi della tradizione, e in grado di fornirci un vocabolario di forme adatte alla traduzione della scena, migliori del recupero diretto dei modelli romani. Disegnato il set dentro il quale giocare il reenactment, il grande sforzo di preparazione è toccato ai performer, a Marco in primo luogo, il quale dava voce a Virgilio recitando l’intero Il libro dell’Eneide in latino».

Qual è il ruolo dell’attore nella messinscena e che preparazione ha?

M.M.: «La mia preparazione non è diversa da quella degli altri attori in scena. Abitare lo spazio e abitare il tempo della scena fino a farlo pulsare richiede un enorme lavoro di concentrazione e di ascolto che passa attraverso la conoscenza reciproca data dal molto tempo passato insieme. Le presenze in scena sono sempre in profonda relazione tra loro, in un rapporto che rende ogni gesto necessario: l’attore non fa appello alla memoria, ma si basa sulle reti di senso e sulle strutture relazionali che devono essere vissute ogni volta in modo autentico. Non ci possiamo permettere di “rifare” lo spettacolo, dobbiamo “ricrearlo”. È il meccanismo più difficile, perché è composto di piccole attenzioni e grande concentrazione. La disciplina riguarda tutti gli aspetti della messinscena: il corpo, il testo, la voce, il canto... Lo stesso discorso vale per un monologo, per una scena di silenzio o per un’agitazione fisica collettiva, non c’è differenza».

S.D.: «Spesso l’esito finale presenta comunità apparentemente silenti, un’apparenza data dal fatto che uno o pochi individui della comunità sembrano assumere il ruolo di portavoce. Il disegno di queste comunità ha alla base una cospirazione, una rete silenziosa, rarefatta ma intensa che richiede grande concentrazione e ascolto. La comunità si fa spazio di meditazione e ascolto, dove l’ascolto è totale, come nei monasteri dove mentre si lavora una voce singola offre parole leggendo ad alta voce».

M.M.: «È un ascolto del corpo, non solo uditivo, e riguarda tutti i sensi. Il tempo serve proprio ad affinare o a diventare consapevoli delle nostre modalità di percezione sulla scena. Noi non diremo mai a un attore come pronunciare una battuta, come nelle accademie, perché la parola, così come accade per i movimenti o per il canto, deve essere necessaria. Solo se è necessaria trova la sua espressione. Ma ci vuole tempo. Grazie a Centrale Fies, Teatro Metastasio di Prato, TPE – Teatro Piemonte Europa, Teatro Stabile del Veneto, per la produzione di Oresteia questa metodologia di lavoro è stata preservata e ha dato buoni frutti. È stato possibile immaginare lunghe sessioni di lavoro, in un arco temporale di sei mesi, con la compagnia in ritiro negli spazi della Conigliera, in piena campagna. Consentire agli attori di vivere tutti insieme per lunghe settimane, in questo caso con Giorgia Oneshian Nardin e Monica Tonietto e Gayané Movsisyan a guidare rispettivamente i training fisici e vocali, è l’unico modo per divenire un corpo unico che cospira, per far sedimentare il lavoro e correggere il tiro prima delle fasi di allestimento finale avvenute a Dro e alla Biennale di Venezia sotto lo sguardo attento e premuroso di Antonio Latella».

Voi usate i classici per parlare di oggi, o no?

S.D.: «Non si tratta di adorazione del tempo remoto, di rimpianto per un tempo perduto. Né ci interessa l'attualizzazione del passato. Guardiamo al passato per tentare di illuminare cose che prima non erano visibili. E per mezzo di queste misurare la distanza che ci separa dall'antico. Questa misura dice della posizione che occupiamo nel nostro tempo. Cerchiamo di svelare ed esporre doppie facce e facce nascoste, i lati oscuri del canone, mettendo in luce moniti e allarmi lanciati da chi ci ha preceduto e spesso messi a tacere, imbavagliati da processi di glorificazione normalizzante. Si tratta di smascherare la retorica del dominante, individuandone le crepe e fornire un allenamento per sfuggire agli inganni delle propagande.

Come si fa a minare la retorica senza la retorica? Non siamo contro la natura complessa del linguaggio e delle sue tecniche, ma contro la semplificazione della parola, che è in generale semplificazione del pensiero. Vogliamo rendere visibili le complessità del mondo: la lingua dei poeti resta baluardo contro la perdita di uno sguardo capace di accogliere la complessità. Guardare l'antico è dunque un modo per ascoltare le voci di chi ha provato ad avvertirci che la strada intrapresa non è gloriosa e felice. Lo studio della fortuna del canone rivela chiaramente cosa abbiamo fatto della voce di queste Cassandre. Con Oresteia si tenta una risalita verso la fonte, fino a una sorta di bivio originale, di fronte al quale un tempo si è forse operata una scelta e imboccata una strada tremenda. È una lettura metafisica di questa tragedia, per interrogarci ancora una volta sulla concezione dell'essere e del nulla ricevute in eredità. Quali effetti ha provocato l'immaginare che l'essere finisca nel nulla sulla storia dell'Occidente: come un terremoto del pensiero simile – sentirsi destinati a una fine che è un annientamento e sentirsi capaci di tutto pur di salvarsi – abbia influito sulla costruzione politica dei mondi possibili. L'Oresteia offre un modello estremo di questo scenario terribile: la volontà di sopravvivenza è declinabile in mille aspetti, anche meno sanguinosi di quelli perpetrati e subiti dagli Atridi, ma altrettanto violenti nei rapporti tra esseri umani, dentro e fuori la famiglia. La famiglia offre a Eschilo un modello esemplare. Il suo teatro è un tentativo di prassi filosofica, agli albori della filosofia. Il teatro offre un'occasione straordinaria per il pensiero e per il sentire attivati in un'unica grandiosa esperienza, un allenamento alla logica e all'empatia che resta necessità politica prioritaria.

M.M.: «Tutto questo ha un valore politico. Politici sono gli obiettivi, politiche sono le scelte, politiche le modalità».

Anagoor è una città utopica. Che cosa è per voi l'utopia e come è cambiata nel vostro percorso?

M.M.: «Nel 2000 Anagoor era un progetto che nasceva dalla consapevolezza di non voler seguire la prassi consolidate del fare teatro. Non sapevamo quali passi mettere uno dietro l'altro. Anagoor rappresentava un miraggio all'orizzonte».

S.D.: «Un ensemble che lavora e cresce in uno spazio di campagna come la Conigliera è già ai confini dell'utopia. Non so quanto ancora saremo in grado di mantenere viva un'esperienza unica come questa... Forse l'utopia è come questo nostro ultimo lavoro: la co-spirazione di una collettività che diventa una comunità di sodali mediante la creazione. Un'esperienza di comunione non ideale ma pratica e che ha in sé l'antidoto contro venti esterni poco felici».

DENTRO LA TRILOGIA DI ESCHILO CON ANAGOOR. INTERVISTA A SIMONE DERAÏ

di Tommaso Zaccheo

Dopo la consacrazione alla Biennale Teatro 2018, dove gli è stato conferito il Leone d'argento, Anagoor porta l'"Orestea" a Parigi, al Théâtre de la Cité Internationale. Un'opera ricca, composita, nella quale più codici intrecciano un discorso complesso sul teatro e su un passato interrogato con gli occhi e gli strumenti del contemporaneo. Operazione al contempo archeologica e interpretativa, che inseguendo l'irrecuperabile – ma non per questo meno potente – trama della trilogia eschilea, ha l'ambizione di tradurre il contenuto sacrale dell'opera, che è pur tuttavia denunciato da subito come irrecuperabile.

Davanti a quest'opera, che offre alla nostra contemporaneità l'ambizione della complessità, abbiamo scelto di incontrare il regista **Simone Deraï**, confrontandoci con lui e lasciando che sia la sua voce a parlare del linguaggio scenico col quale Anagoor ha attraversato questa trilogia.

Simone, la scelta tua e della dramaturg Patrizia Vercesi è stata di proporre l'"Agamennone" "nella sua quasi totale integralità", per poi consegnare "Coefore/Schiavi" ed "Eumenidi/Conversio" in un ritmo sempre più alterato. Al punto che le immagini, i corpi e la voce di Marco Menegoni sempre più si sovrappongono al testo vero e proprio. Da dove nasce la volontà di smembrare in due segmenti diversi questa trilogia?

Ti ringrazio per aver evidenziato una questione di fondo, ovvero il fatto che, pur prendendo le mosse dal discorso sulla morte, sul rapporto che abbiamo con l'idea della finitezza, questa sia un'opera che desidera parlare del teatro. La coscienza che il passaggio della morte precipiti l'essere nel nulla è il vizio di fondo di una concezione dell'essere e dell'esistenza che ci appartiene – dai Greci in poi – ed è il fondamento dell'indagine tragica di **Eschilo**. Il monologo iniziale, le parole di Sergio Quinzio, offrono un punto di vista in sostituzione delle categorie "del sacro" che a noi mancano e che invece appartenevano al pubblico ateniese del V secolo. Il tragico non si sovrappone esclusivamente alla questione sulla morte, il suo è uno spettro concettuale molto più ampio. Tuttavia, noi usiamo questa riduzione come un prisma attraverso il quale poter guardare la tragedia e percepire ancora quella scossa che agitava lo spettatore ateniese. Ora, questo discorso intreccia immediatamente un discorso sul teatro, come se, alla ricerca delle origini nascoste – sempre nascoste e mai in realtà raggiungibili della tragedia e di quest'arte – si notasse la convergenza di queste due linee: in fondo a quella nebbia che nasconde le origini del teatro le due linee parallele dell'osservazione cosciente della natura dell'uomo e della storia di quest'arte convergono.

Per venire alla tua domanda, devo dire che la trasformazione compositiva e anche ritmica che abbiamo imposto al trittico pretende di essere una sorta di fedeltà ad Eschilo, sebbene traducendo il testo, poi interpolandolo, infine rinunciando progressivamente alla parola originaria, questa fedeltà si traduca in un tradimento. Se l'Agamennone è recuperato integralmente, e in Schiavi ancora rimangono stralci di Coefore, in Conversio invece non compare alcuna parte testuale di Eumenidi. Tuttavia, vengono rispettate la natura e la struttura concettuale delle tre tragedie, così come la loro natura musicale, il loro andamento. Perché l'Agamennone occupa così tanto spazio? La prima parte della trilogia è un'autentica lastra tombale, che si stende piatta e pesante, estenuante nelle sue esposizioni frontali, lapidarie, paratattiche – la vedetta, i lunghi stasimi, pareti di roccia vertiginosa da scalare insieme al Corifeo, poi le apparizioni, ieratiche, della Regina, del Re e di Cassandra. Il solo Agamennone, se si dovesse rappresentarlo nella sua totalità, durerebbe tre ore. Noi siamo riusciti a contrarre la durata a due ore senza per questo ricorrere alla rinuncia, ideologica, ai passi più ardui. Si è rinunciato solamente a passaggi di testo situazionali e di

servizio, alcuni scambi dialogici, tra il Messaggero e il coro, il Messaggero la regina o tra il coro e la regina; lasciando, invece, vive, pressoché inalterate, le parti monologiche. Perché l'Agamennone possiede questa natura? Perché Eschilo disegna una tragedia delle conseguenze delle azioni passate, facendo coincidere la forma al suo contenuto: l'Agamennone è la monumentale tragedia del passato, è nella sua stessa composizione il megalitico sepolcro del re. Noi non stiamo per osservare le scelte di Clitennestra, bensì osserviamo le conseguenze delle scelte e delle azioni passate di Agamennone e di un'intera cultura. È quindi una tragedia del rammarico, di ciò che è già avvenuto, ed essendo già avvenuto, il passato pesa come una pietra. Stabile e pesante, inamovibile, si stende orizzontalmente. Infatti, anche da un punto di vista linguistico, tornano riferimenti al peso – le mura della casa, le colonne, il corpo degli animali, il bove che si accascia sulla lingua, lo scambio di pesi (corpi vivi, cadaveri, pugni di cenere), la bilancia, il pensiero come pesatura, la zavorra ed il carico della nave, il peso della ricchezza, i cumuli d'oro, il passo che schiaccia le cose delicate – e poi il continuo rimando a una discesa verticale dall'alto, le aquile in picchiata sulla lepre, gli avvoltoi e le Erinni a precipizio dal cielo, la casa che affonda, la goccia di sangue che cade a terra, il fiotto come scroscio di temporale, l'uragano di sangue sul tetto della casa, e in generale il senso di caduta dall'alto di una conseguenza. C'è, ecco, una verticalità con direzione verso il basso che è rappresentativa di un discorso sulla fisica: se si facesse scivolare una biglia dal vertice di un pendio non ci sarebbe possibilità di farla risalire al contrario, come il sangue versato dell'uomo che muore, chi può richiamarlo indietro? L'irreparabilità si manifesta in questa stasi, che è la stasi dell'azione già avvenuta, la corrente appare immobile prima della prossima cascata. Viceversa, Coefore è invece il movimento contrario, quello del presente che si agita verso le rapide del futuro. Teatralmente parlando, Eschilo attua un cambiamento anche stilistico, radicale. Coefore sembra scritto da un altro autore, paradossalmente, e se pensiamo alla lunga scena di peripezie – che noi non abbiamo integrato – il mascheramento, l'approccio al palazzo, l'inganno, sembra di stare al cospetto di un teatro diverso, che pare anticipare approdi futuri. Ciò che muta profondamente è il tempo ritmico. "L'ora sta per scoccare" dice il coro, e infatti sembra di essere testimoni dell'avviamento di un motore. Le ruote di un ingranaggio che viene messo in moto. Ora, noi abbiamo tenuto salvo questo moto, queste rapide, questo precipizio del tempo, verso una velocità che è anche fisica e corporea perché corre verso l'azione. Il nucleo drammatico che abbiamo evidenziato è quello che si condensa intorno alle tombe dei re di Argo ed esplose nel grande canto commatico del coro e dei figli sul sepolcro di Agamennone. Un grande rito di esorcismo, di invocazione del fantasma dal sottosuolo, ma anche ruota, moto circolare, vortice a spirale che portano Oreste ad avvicinarsi prepotentemente all'azione, salvo poi arrestarla un attimo prima per un'ultima sospensione: la tragedia di Oreste si consuma tutta in questa sospensione, nella possibilità di osservare il momento della scelta e tutte le correnti che la spingono in un senso o nell'altro, nel fiorire della coscienza e delle sue problematiche. Schiavi rappresenta, dunque, la dimensione nella quale è possibile osservare il vortice che precede l'azione e la domanda, rivolta tutti, se l'azione debba essere trascinata a cascata dagli impulsi irrazionali, manovrata dalle convenzioni e dalle convenienze, dalle abitudini e dalle imposizioni, giustificata dalla forza delle ragioni, magari legittime, ma non sottoposte a pensiero o possa, invece, essere sospesa, concedendosi/ci quindi il tempo della riflessione e di una mutazione eventuale. Laddove era stata provocata una sospensione dell'azione (in scena vediamo rifiutare le carezze di Clitennestra e seguirla all'interno del palazzo, il dramma si consuma come prescritto, ma il dubbio, le parole di Guido Mazzoni e la centralità data al bivio posto dall'unica battuta di Pilade sono centro del nostro interesse), per noi non era più immaginabile pensare di rappresentare il processo ad Oreste. Peraltro già in Eschilo è un'intera civiltà ad essere chiamata in giudizio, prima ancora che il singolo individuo: o meglio è il conferimento della responsabilità al singolo individuo, distruggendo le catene imposte dalle convenzioni della tradizione. In *Conversio*

si sublima l'idea del processo, quindi. Impossibile rappresentarlo utilizzando una cosmologia che non ci appartiene, per quanto avremmo potuto presentare delle maschere simboliche in riferimento a potenze che sono universali – Atena, Apollo, le Erinni –; ma in realtà, queste sono figure di un orizzonte religioso e culturale che non è il nostro. Quella questione di fondo, interrogare un'intera civiltà, è stata fatta nostra, forse presuntuosamente, non lo so, questo lo scopriremo continuando a confrontarci con il pubblico. È stato raccolto il testimone di Eschilo, più che l'esito formale originario, che invece era rivolto all'Atene del quinto secolo, pensato da Eschilo per i propri concittadini. Così anche noi abbiamo desiderato rivolgerci ai nostri concittadini.

In una bella intervista rilasciata al critico greco Anastasio Koukoutas su Artivist tu affermi: “Al cospetto del reperto archeologico possiamo toccarlo “contemporaneamente” e insieme misurare tutta la nostra distanza da esso. Questa distanza, questa misura dice di noi e della posizione che occupiamo”. Pensando al vostro lungo percorso, che dal 2004 vede come punto d'approdo proprio questa versione dell'Oresteia, mi è venuta in mente una riflessione di Benjamin. In un frammento molto commentato, egli parla di traccia e di aura. La prima sarebbe “l'apparizione di una prossimità, per quanto lontano possa essere colui che l'ha lasciata. L'aura [invece] è l'apparizione di una lontananza, per quanto vicino possa essere colui che l'ha lasciata. Con la traccia, noi prendiamo possesso della cosa; con l'aura, è lei che diventa nostra padrona”. [Walter Benjamin, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*]. Ecco, se fosse possibile racchiudere il vostro lavoro in categorie rigide, avrebbe più a che vedere con la traccia o con l'aura?

Sono entrambe categorie affascinanti. Da un punto di vista di disposizione, artistica e intellettuale, sarei più pronto a rispondere che è la traccia la questione inseguita: nel misurare questa distanza, nell'essere testimoni di questa distanza, di questo parlavo quando dicevo in quell'intervista che per noi accogliere l'Agamennone nella sua interezza è di fatto prendere in mano un manufatto dell'antico, un reperto archeologico. C'è poi però quella che chiamerei un'invasione di campo, un'emanazione proveniente dal reperto, indipendente dalle disposizioni personali. Come se il reperto esplodesse o rilasciasse una qualche forma di energia, un fantasma: di fatto dunque la sua aura si spande, contamina. In Schiavi ad esempio – dopo essere stati a lungo a contatto diretto col reperto, con l'archeologico – entriamo in un campo tematicamente e formalmente diverso, ma è grazie al precedente incontro con ciò che è stato riesumato, profanato, che si valica un limite, fisico ma anche temporale, e si penetra in una dimensione di pensiero altra. Scendendo nella tomba con gli Schiavi ci ritroviamo contemporaneamente dentro e fuori la scena, in una modalità che è diversa da quella precedente da un punto di vista di composizione e che approda ad un altro tipo di dimensione che chiamerei spettrale. Ecco, con Schiavi penetriamo nell'ambito dell'aura ed essa prende possesso della scena.

Nel linguaggio del filosofo Giorgio Agamben “Profanare significa: liberare la possibilità di una forma particolare di negligenza che ignora la separazione, o [...] che ne fa un uso particolare” [Giorgio Agamben, «Éloge de la profanation», in *Profanations*]. Il tocco profano del partecipante al rito, afferma Agamben, strappa al dominio e alla separazione imposta dal sacro l'offerta, la “carne sacra”, che può quindi essere liberamente consumata dai partecipanti al rito. Anagor permette questo “contagio profano, [questo] tocco che disincanta e restituisce all'uso comune ciò che il sacro aveva separato”?

Possiamo proseguire il discorso di prima: perché l'Agamennone occupa tanto spazio? E perché poi invece questa dipartita violenta rispetto al testo originario? Proprio in “Schiavi”, dove i due fratelli si incontrano sopra la tomba, preparandosi ad un rito di profanazione – più volte parlano di spalancare il sepolcro, di raggiungere il corpo mutilato del padre e di prepararsi a qualcosa di sacrilego –, teatralmente parlando si provoca la mutilazione del corpo eschileo. Allora, con uno sguardo retrospettivo, presentare l'intero “Agamennone” significa essere al cospetto del corpo

integro, per poi profanarlo. Azione formale e contenuto, come in Eschilo, vanno dunque a coincidere.

Il vostro lavoro fa perno, da sempre mi pare, su una ricerca visuale raffinata, elaborata, sapiente (Silva De Min parla di “ekphrasis in forma di tragedia”). Quest’Orestea conferma anche l’importanza della drammaturgia sonora nell’economia della vostra scrittura scenica, o del vostro progetto di *saggio scenico su*, per riprendere un’espressione che fu di Franco Quadri, ben prima che Hans-Thies Lehmann se ne appropriasse. Ora, pensando a tre passaggi del vostro spettacolo, vorrei farvi una domanda sulla nozione di dispositivo e sull’uso dei dispositivi nel vostro teatro.

Il primo frammento è dell’Agamennone, quando sfruttate l’episodio del racconto del messaggero sul ritorno doloroso da Troia come una comunicazione via radio in cui qualcosa va storto e ciò che doveva essere taciuto al coro, all’assemblea è detto, tingendo di nero, immediatamente, il *nostos* dei vincitori.

Il secondo episodio, sempre di Agamennone, è quello in cui Clitennestra convince il re a marciare sugli “ori di casa”, anticipato scenicamente ma performato in video.

Il terzo concerne la scelta di togliere la parola/parole di Eschilo per fare tuttavia un discorso di esaltazione della Parola come unica risposta al vuoto, al quale in più è sovrapposto un video che mostra la riproduzione di una statua d’Apollo su plexiglas grazie a una stampante in 3D e dopo che le teste di tutti i personaggi sono state scannerizzate. Ora, nel primo caso, mi sembra di vedere un dispositivo e un gioco scenico che permettono di riscrivere altrimenti la fatalità della morte di Agamennone. Nel secondo, tale ineluttabilità è ribadita con questo sfasamento tra le proiezioni e il presente della scena. Mentre nel terzo passaggio, che struttura tutto *Conversio*, il video ha la funzione, mi sembra, di riassumere e racchiudere il senso della vostra operazione drammaturgica, ovvero il recupero di un rito, dato per impossibile fin dall’inizio, ma che la paura e l’ingiustizia della morte rendono necessario. Ecco, penso ancora a Benjamin, all’aura e al concetto di riproducibilità dell’opera d’arte, ma ancora di più ad Agamben, che afferma la necessità di trovare nuovi riti profanatori capaci di proporre contro-dispositivi in grado di restituire ciò che il “sacro” separa [Giorgio Agamben, *Qu’est-ce qu’un dispositif*]. Il vostro uso dei dispositivi si vuole capace di restituire contro-dispositivi in grado di smascherare i rapporti di potere, dominazione?

Va detto che l’intera Orestea è anche una tragedia del linguaggio, tra le mille facce che offre c’è anche questa, le lingue che parla sono molteplici. Ci sono quelle contratte dei segnali, pensiamo alla catena dei fuochi delle staffette di Clitemnestra; c’è quella perentoria e violenta del comando; c’è quella ambigua degli oracoli; c’è quella incomprensibile degli stranieri; c’è quella magica delle maledizioni e degli esorcismi. Progressivamente l’anelito è quello di rintracciare una parola nuova, in Eumenidi si parlerà in modo molto chiaro, del resto, di trovare una sorta di punto di mezzo tra le maledizioni e il linguaggio razionale della logica: la persuasione è l’incontro tra la logica ferrea e il contenuto di memoria che portano le Erinni, che si trasformano sotto il segno di Atena e diventano Benevole. Questa è la direzione, rispetto al linguaggio, l’arco che si può intravedere nel progetto di Eschilo. E il tracciato di questo arco passa anche attraverso lo smascheramento delle doppiezze insite nel linguaggio, soprattutto quello del potere, e della retorica. La scena del Messaggero è emblematica di questo rapporto di smontamento: in Eschilo la scena è complessa, nel senso che il Messaggero arriva e annuncia la vittoria, poi, sottoposto ad un dialogo abbastanza serrato da parte del coro, il messaggio di gloria perde smalto e si converte in un annuncio luttuoso poiché si scopre progressivamente che la flotta è stata falciata dalla tempesta durante il ritorno e che l’esercito è stato polverizzato. Nel contrarre strutturalmente la scena, abbiamo immaginato un dispositivo fonico che si inceppa, la meccanica della propaganda si blocca e rivela la doppiezza del linguaggio retorico. La scena, tuttavia, dimostra come Clitemnestra sappia fare immediatamente

un uso altrettanto sapiente della meccanica del discorso pubblico, e dimostra come chi sta attendendo Agamennone è un secondo potere, non solo la donna ferita e la madre vendicatrice. È un secondo re quello che parla quando parla Clitemnestra, e parla lo stesso linguaggio del primo, forse lo parla anche meglio, infatti nel dialogo tra il re e la consorte, in video, Clitemnestra vince con logica adamantina. La regina parla con il linguaggio del nuovo. Spesso si dice che lei conservi il linguaggio arcaico del matriarcato, e invece non è così: Clitemnestra appare armata di logos come un sofista, capace di battersi con la parola e di vincere Agamennone, e delinea quindi l'Aurora di un nuovo potere. Tutte queste sono tappe di una rivelazione dei meccanismi del potere, e dell'inganno sotteso all'idea che la tabula rasa, una rivoluzione che si limiti a decapitare il potere, consenta l'approdo autentico ad una nuova era. Quando invece, ghigliottinare il potere non pone fine alla rinascita del dragone, ma implica un suo rigurgito. Quello che serve, per Eschilo, è un salto, non più violento, ma di trasformazione collettiva e universale. Un salto quantico.

Parli di salto quantico, allora mi domando qual è il significato di sovrapporre, nel finale, la voce, la parola, alle immagini. C'è, in quella soluzione, la proposta di un altro linguaggio, una proposta affermativa in quelle immagini? O invece si tratta del risultato naturale della genesi della vostra opera?

Potrei spingermi ad immaginare che sia anche una presa di posizione nei confronti di una sfiducia diffusa nella parola in scena. Tuttavia più che un'ammissione di fede nel verbo, può trattarsi di una sorta di rilancio o sfida a riabbracciare la parola.

Detto questo, qual è la vostra posizione, il vostro rapporto rispetto ai meccanismi produttivi e distributivi del teatro? Per andare sul concreto, vuoi parlarci del vostro rapporto con la Fondation Hermès, per esempio, e del vostro spazio all'interno del progetto New settings, anche alla luce, magari, di questa vicinanza, in questa vostra opera, di forma e contenuto?

L'esperienza di incontro con la direzione del bando New Settings della Fondation Hermès è stata sorprendente. Abbiamo dialogato a lungo, qui a Parigi un anno fa, esattamente su questi temi, quando lo spettacolo ancora non era costruito, ma aveva già alle sue spalle un chiaro lavoro drammaturgico. In quell'occasione si è discusso proprio della necessità di un nuovo confronto con la parola, con la complessità della parola. L'adesione di Hermès al progetto nasce in virtù del nostro lavoro drammaturgico, prima ancora che, come ci si potrebbe aspettare, per il riconoscimento della nostra capacità di costruzione delle immagini. Il progetto è stato accolto riconoscendo l'obiettivo che si poneva rispetto al teatro in un panorama artistico che pare aver rinunciato alla complessità testuale. Ci ha colpito molto che venisse esplicitato tale obiettivo e poi se ne facesse discussione profonda, durante una mezza giornata di ascolto e di confronto. Abbiamo apprezzato molto la volontà di entrare nel merito e nella materia dei singoli progetti, di osservarli nella loro natura, prima di accoglierli e di sovvenzionarli.

Voi avete chiaramente affermato che "questo nostro lavoro è un'opera sull'Orestea di Eschilo, prima che una riduzione o un trattamento della stessa". Per questo in precedenza ho evocato la nozione di *saggio scenico su* con la quale Quadri interpreta il lavoro di Bene. Penso ai suoni di questo vostro spettacolo, alla drammaturgia sonora che sempre sostiene il gioco scenico, come nel prologo, in cui una cartina dell'Europa è filmata mentre va a fuoco ma proiettata al contrario.

Sai, a proposito di quel passaggio vorrei spiegartelo, perché non ne ho ancora parlato con nessuno. Si tratta di un unico *take*, un'unica *zoomata* che riprende cinque cartine geografiche disposte una di fronte all'altra (l'Argolide, il Peloponneso, la Grecia, le coste dell'Egeo e l'Europa) e incendiate una dopo l'altra in modo da rivelare la successiva come una serie di sipari di fuoco. Il procedere dello zoom è come un telescopio: via via che bruciavamo una mappa dopo l'altra correggevamo il fuoco, creando un rapporto concettuale tra il fuoco dell'obiettivo (dello sguardo) e il fuoco dei messaggi che avanzano da Troia ad Argo e il fuoco autentico. Quest'unico *take* lo

abbiamo proiettato in *reverse*, in modo tale che per prima appare la cartina dell'Europa, che in realtà era l'ultima ad essere bruciata e filmata. L'effetto per lo spettatore è di viaggiare dal campo largo dell'Europa, all'Argolide. Si riconosce anche che la Grecia, l'Argolide sono un luogo ideale, chiamato convenzionalmente Argo, un nome in codice, il palazzo degli Atridi come una casa ideale, un modello. Che è il processo proprio del teatro, una riduzione a modello.

Questa tua spiegazione permette di “mettere a fuoco” la ricchezza di un segmento dello spettacolo altrimenti chiaro nella sua potenza e nettezza iconica. Cambiando registro, qual è il vostro rapporto col passato del teatro italiano, rivendicate una qualche eredità, una continuità, o una rottura?

È un rapporto insieme di conoscenza, di ammirazione per le capacità di rottura appunto, ma anche di ignoranza, se vuoi, perché le soluzioni che cerchiamo sono le soluzioni di chi il teatro non lo sa fare, e quindi lo cerca. Forse, se lo sapessimo fare non proporremmo dei tentativi, non cercheremmo. Certo, in questo cercare a volte si sovrappongono delle soluzioni che sono affini o già percorse da altri. Altre volte si allontanano drasticamente, inevitabilmente perché sono il percorso di altri. Se penso a Carmelo Bene, penso che in lui voce, corpo e pensiero coincidevano in un'unica persona, in un unico corpo. Noi, invece, per quanto sia presente il mio sguardo, la mia lettura e la mia scrittura, conserviamo una voce molteplice e ci è caro questo rapporto di lavoro collettivo. A proposito di dispositivi e rapporto col passato, vorrei anche dire che la nostra generazione è cresciuta immersa a contatto con dispositivi prepotenti, per esempio la televisione. Sono convinto che queste tracce siano rimaste, interne forse – nel bene nel male, chiaramente. Nasce forte un bisogno di prendere le distanze da quel linguaggio dai suoi codici dai suoi tempi. Ecco da dove nasce forse la necessità di un lavoro nuovo sul tempo.

Come hai trovato il pubblico francese, qual è stata la sua risposta verso il vostro lavoro?

Da un punto di vista di pubblico, le prime due serate sono state molto composite. Mi è parso di capire che ci fosse un pubblico misto, moltissimi giovani, e questo mi ha fatto molto piacere, anche perché l'attenzione dimostrata è stata altissima. Temevo la difficoltà del confronto con un'altra lingua, la lettura dei sovra-titoli. E invece l'attenzione e la partecipazione mi hanno molto colpito. In molti ci hanno già scritto privatamente. Non abbiamo ancora letto scritture critiche in merito al nostro spettacolo, ma siamo oggi al terzo giorno di rappresentazioni, sappiamo che alcuni critici sono venuti. Attendiamo di confrontarci con loro.

artist.gr – 20/09/2018

ANAGOOR: Ο Σωκράτης ως φάρος στην εποχή της κρίσης

intervista di Anastasio Koukoutas

Με αφορμή τη 2^η Συνάντηση Νέων Καλλιτεχνών ΝΑ Ευρώπης για το Αρχαίο Δράμα και την Πολιτική, που θα διεξαχθεί από τις 22-29 Σεπτεμβρίου στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδος, συνομιλήσαμε με έναν από τους συνιδρυτές της ιταλικής θεατρικής ομάδας Anagoor, τον σκηνοθέτη Simone Derai. Η ομάδα που επισκέπτεται για πρώτη φορά την Ελλάδα, εκφράζει –από τη δική της σκοπιά– τον θαυμασμό της για την αρχαιοελληνική γραμματεία και τον πολιτισμό, χωρίς ωστόσο να φοβάται να αναμετρηθεί με μια τόσο γεγεθυμένη παράδοση σκέψης. Το έργο

που θα παρουσιάσουν, Ο Σωκράτης επέζησε, είναι βασισμένο στο σύγχρονο μυθιστόρημα του Antonio Scurati, Ο επιζών.

Αν μπορούσαμε να κάνουμε μια επισκόπηση της εικοσάχρονης πορείας της ομάδας, ποια σημαντικά γεγονότα θα ξεχωρίζατε; Ποιον δρόμο πιστεύετε ότι έχετε χαράξει, ή σε ποια καλλιτεχνική κατεύθυνση προσανατολίζεται η δουλειά της θεατρικής ομάδας Anagoor; Η ομάδα Anagoor είναι αποτέλεσμα μιας θεατρικής διαδρομής, εντελώς ανεξάρτητης και μακριά από τα μείζονα πολιτιστικά κέντρα της Ιταλίας. Αρχική μας πρόθεση ήταν να προσφέρουμε μια θεατρική εμπειρία στα μέλη της κοινότητάς μας. Η ομάδα συσπειρώθηκε γύρω από την εξονυχιστική έρευνα για τον εντοπισμό ενός νέου θεατρικού λεξιλογίου, το οποίο ωστόσο αντλεί εικόνες και σύμβολα από την πολιτισμική μας μνήμη, καθιερώνοντας έτσι την παρουσία μας στον θεατρικό χάρτη της χώρας μας. Στο εγχείρημα αυτό, ήδη από την ίδρυση της ομάδας, έχουμε συνοδοιπόρους καλλιτέχνες και επαγγελματίες του χώρου, οι οποίοι εμπλουτίζουν το ταξίδι μας και επαναπροσδιορίζουν την έννοια του συλλογικού. Πρόκειται για ένα εργαστήριο διαρκείας, με την ομάδα Anagoor ως βασικό κανάλι μιας δημιουργικότητας ανοιχτής στην πόλη και σε διαφορετικές γενιές. Είναι μια διαρκή πρόκληση για τη δημιουργία μιας θεατρικής τέχνης της πόλης –και όχι μόνο στην πόλη–, που δεν εξαντλείται στη μέριμνα για την παιδαγωγική δραστηριότητα σε σχολεία, την κοινοτική παρέμβαση, τις συλλογικότητες και τις παραγωγές της ίδιας της ομάδας. Το θέατρο που αναζητούμε ανταποκρίνεται σε μια αισθητική «εικονιστική» η οποία διαφαίνεται στον διάλογο μεταξύ επιτελεστικής τέχνης, φιλοσοφίας, λογοτεχνίας, ψηφιακών μέσων και διαμεσικότητας, με την ελπίδα, παρόλα αυτά, εξαιτίας και χάρη στην φύση της τέχνης αυτής, ότι όλα αυτά εξακολουθούν να είναι θέατρο.

Φαίνεται πως τη δουλειά σας χαρακτηρίζει η διαστρωμάτωση σημείων και σημασιών: ένα ιστορικής σημασίας κείμενο που εκλαμβάνεται ως παλίμψηστο, αλλά και μια εκ νέου ανάγνωση της εποχής μέσα από την προοπτική που προσφέρει το κείμενο. Σ' αυτή τη διαλεκτική, η οποία ξεπερνά τη μονοσήμαντη αναπαράσταση του κειμένου αλλά και την σαγήνη της εικόνας, πιστεύετε ότι κρύβεται η επιθυμία να (ξανα)βρεθεί μια πολιτική διάσταση στην τέχνη του θεάτρου; Το θέατρο ποτέ δεν έπαψε να έχει πολιτική διάσταση. Ακόμη κι όταν φαίνεται να καταλήγει απλώς σε μια μορφή ψυγαγωγίας, το θέατρο αφηγείται ευθέως –όπως σε μια κατοπτρική αντανάκλαση– την πολιτική κατάσταση στην οποία στρέφεται το κοινό στο οποίο απευθύνεται. Αυτός ο αντικατοπτρισμός μπορεί να λειτουργεί λίγο ή πολύ μιμητικά, λίγο ή πολύ αποκαλυπτικά, λίγο ή πολύ καταστρεπτικά. Σε μερικές περιπτώσεις, αυτή η αντιστροφή λειτουργεί για τον θεατή προειδοποιητικά. Από τη δική μας πλευρά δεν υπάρχει πρόθεση διδασκισμού, εκτός από εκείνη που μας αξιώνει στο να μην εγκαταλείψουμε τη συνθετικότητα του κόσμου και του λεξιλογίου του θεάτρου. Η επιλογή ορισμένων αρχαίων κειμένων (το ποίημα του Βιργίλιου στο Φλέγων Βιργίλιος, ο πλατωνικός διάλογος στο Ο Σωκράτης επέζησε, η Ορέστεια του Αισχύλου) απαντούν όχι τόσο στην επιθυμία να διασώσουμε τους κλασικούς από τη λήθη, ή να υποδείξουμε έναν κανόνα ως πρότυπο, αλλά στην επιθυμία του να ανακαλύψουμε αναπάντεχες προοπτικές στα έργα αυτά. Η αναμέτρηση με ένα αρχαίο κείμενο γίνεται η αφορμή για να αναδείξουμε εκφάνσεις του παρελθόντος που προηγουμένως δεν ήταν ορατές. Δεν πρόκειται, λοιπόν, για μια αναβίωση του παρελθόντος –διαδικασία που δεν μας ενδιαφέρει–, αλλά για την ανακάλυψη της αρχαιότητας. Βρισκόμαστε ενώπιον ενός αρχαιολογικού ευρήματος, μπορούμε να το αγγίξουμε με «σύγχρονους» όρους και ταυτόχρονα να αντιληφθούμε την απόστασή μας από αυτό. Αυτή η απόσταση, αυτή η καταμέτρηση αποκαλύπτει πράγματα για μας και για τη θέση που κατέχουμε.

Ο Σωκράτης είναι μια μορφή επενδεδυμένη με πάμπολλες σημασίες· αποτελεί πλέον ένα σύμβολο για τη δυτική φιλοσοφία. Η «παρουσία» του, σε καλλιτεχνικό και πολιτικό επίπεδο, ανακαλεί την ηθική, με την πραγματική σημασία της λέξης, το έθος που προάγει τη σύνδεση του ατόμου με την πόλη και του εξασφαλίζει υπηκοότητα. Πως μπορούμε όμως να αναφερόμαστε σε

αυτή την ιδέα, στο πεδίο της σύγχρονης τέχνης, χωρίς να καταλήγουμε σε μια οπτική με οικουμενικές αξιώσεις ή απλώς ομογενοποιημένη; Ο Σωκράτης μπορεί ακόμη και σ' αυτή την εποχή της κρίσης να λειτουργεί ως φάρος. Η διδασκαλία του είναι ζωτικής σημασίας, ίσως περισσότερο από ποτέ αυτή την χρονική στιγμή, στην οποία η πολιτική έννοια της συνύπαρξης θεμελιωμένης στην σχέση μας με τον άλλο φαίνεται να οπισθοχωρεί προς όφελος ιδεών σχισματικών και πολιτικών ταυτότητας. Ο διάλογος ως τόπος συνάντησης, το αμοιβαίο βλέμμα, η αντίληψη των θέσεων του άλλου ώστε να μην χαθεί η –συλλογική– αναζήτηση της αλήθειας, όλα αυτά συναποτελούν τρόπους εκγύμνασης για τη θεραπεία της ψυχής και την ευημερία της πολιτικής.

Μιλώντας για το θέατρο ως τόπο ηθικής και εκπαίδευσης που μπορεί να δημιουργηθεί σε μία παράσταση, οφείλουμε να καταλάβουμε, την ίδια στιγμή, και τη συνολικότερη λειτουργία του. Ίσως περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, οφείλουμε να καταλάβουμε πως το θέατρο ήταν ανέκαθεν ένα παιχνίδι φαινομενικότητας, μια δημιουργική δηλαδή πρόσμιξη εικόνων και εννοιών, ένας ψυγαγωγικός μηχανισμός που αν τεθεί σε λειτουργία θα μας δώσει, στην καλύτερη των περιπτώσεων, μια αλήθεια εκ των υστέρων. Η λέξη, όμως, «αλήθεια» σε έναν κόσμο «μετα-αλήθειας» είναι ήδη προβληματική. Πώς μπορούμε να ξαναβρούμε τη σημασία της χωρίς να μείνουμε σε απόλυτα μεγέθη; Το θέατρο και η θεωρία έχουν την ίδια ετυμολογική ρίζα. Το θέατρο είναι θεωρία των ορατών αντικειμένων, έκθεση των όσων μπορούν να ιδωθούν/κατανοηθούν, παρουσίαση εικόνων και λέξεων-παραστάσεων, όπως ένα πλήθος μορφών, που ακολουθούν η μία την άλλη, εν πομπή. Στον θεατή έγκειται η ελευθερία και το καθήκον να αντιληφθεί τους δεσμούς, το συνδεδετικό νήμα που συσχετίζει την μία μορφή με την άλλη. Στο μυαλό του θεατή απόκειται το καθήκον να ενεργοποιήσει το σύνολο, να μεταμορφώσει την προτεινόμενη σκηνική παράταξη σε ένα συντακτικό αρχών και κανόνων. Το θέατρο προσφέρεται ως πνευματική τροφή, χωρίς βέβαια να ξεχνάμε τα όργανα που τροφοδοτούν και τις αισθήσεις. Πρόκειται για ένα πεδίο δοκιμασίας της λογικής και για ένα μέσο εκγύμνασης της ενσυναίσθησης.

Θα ήθελα να σας θέσω ένα ερώτημα παραθέτοντας μια φράση του Ντελέζ: Το μεγαλειώδες και επαναστατικό δεν υφίσταται παρά μόνο στο έλασσον. Χωρίς να πρέπει να στραφούμε στις ουτοπιστικές βλέψεις της μοντέρνας τέχνης, δηλαδή σε μια επαναστατική λειτουργία της τέχνης εξ ορισμού ουτοπική, θα ήθελα να καταλάβω σε ποιο βαθμό είναι δυνατόν να διαφυλάξουμε αυτήν την ελάχισονα καλλιτεχνική γλώσσα. Εκτιμώντας τις καταστάσεις, κατά πόσο είναι δυνατόν να διατηρούμε τη δική μας γλώσσα χωρίς να υποκύπτουμε στην επίσημη λειτουργία της; Στην προηγούμενη δουλειά μας, Φλέγων Βιργίλιος, σκιαγραφήσαμε τη φιγούρα ενός ποιητή όπως ο Βιργίλιος. Ένας άνδρας πραός, συνεσταλμένος, σχεδόν δειλός, εγκατεστημένος στα περίχωρα της Ρώμης, εφαπτόμενος όμως με το κέντρο της ιστορίας, τη στιγμή της ίδρυσης της Αυτοκρατορίας. Εκείνος ο γλυκύτατος ποιητής των βοσκών και χωρικών ενώπιον του ηγεμόνα Αύγουστου. Η έκκληση να παράσχει μια επίσημη γλώσσα στην αυτοκρατορία ήταν ρητή. Ο ποιητής, υπέρ το δέον προσηνής στην αυλή, δεν αρνήθηκε και υποσχέθηκε στην Ρώμη το ποίημα που της έλειπε. Το υπόλοιπο της ζωής του το αφιέρωσε στο να καταρρίψει αυτό που θα του εξασφάλιζε την καθιέρωσή του ως εγκωμαστικού ποιητή, κάνοντας έτσι την Αινειάδα ένα έργο αφιερωμένο στον πόνο των ηττημένων, στην οδύνη της αλλαγής. Ακόμη και μέσα στο ασφυκτικό δίκτυο των επίσημων σχέσεων, ο ποιητής αναζητούσε τον τρόπο να απαλλαχθεί από τη θηλεία και το φίμωτρο της εξουσίας, τολμώντας την πιο επαναστατική των δράσεων: να εισαγάγει στην επίσημη γλώσσα εκείνα τα αντισώματα για μια πιθανή κατάλυσή της. Είναι δύσκολο να αποφύγουμε την προσάρτηση του προσωπικού μας καλλιτεχνικού ιδιώματος στην επίσημη λειτουργία της γλώσσας· η επέκταση της ισχύος της ηγεμονίας είναι αδιάσπαστη, τροφοδοτείται διαρκώς από νέα φαντασιακά και καταλήγει να ενσωματώνει ακόμη και τις πιο αποκλίνουσες

γλώσσες, τις πιο περιφερειακές, στο βαθμό που ποιητές και καλλιτέχνες κινδυνεύουν να δώσουν, κόντρα στην επιθυμία τους, φωνή στην εξουσία. Είναι, λοιπόν, σημαντικό οι λέξεις και οι εικόνες να αντιστέκονται σ' αυτή την βουλιμία εκ μέρους της εξουσίας, σαν ένα είδος Δούρειου ίππου που απελευθερώνει τα αντισώματα εντός του ξενιστή. Για παράδειγμα, σ' αυτή τη διαδικασία, η εξουσία τείνει να απλοποιεί τις λέξεις, να ελαχιστοποιεί το φαντασιακό προς όφελος μιας πιο «ευρείας» χρήσης. Μια ελάχιστονα λειτουργία της καλλιτεχνικής γλώσσας συνίσταται σ' αυτό που διαφοροποιείται από την «μεγάλη» κλίμακα, που απορρίπτει την απλοποίηση και αγκαλιάζει τη συνθετότητα, που δεν υποκύπτει στη λογική του σλόγκαν.

Από το μετα-δραματικό θέατρο στο θέατρο-ντοκουμέντο, έχουμε πλέον μεταβεί σε μια εποχή που απαιτεί μια πιο ευρεία αντίληψη των κοινών· δεν είναι μόνο το υποκείμενο που καθορίζει την πολιτική διάσταση του θεάτρου (ο δημιουργός, ο ήρωας, ο πρωταγωνιστής), αλλά και η εκάστοτε κοινότητα που ζωντανεύει μέσα από τις ιστορίες-αφηγήσεις της. Ωστόσο, υπάρχει, επίσης, ο κίνδυνος της τυποποίησης του «εμείς» που ζητά να συσχετιστεί όλο και λιγότερο –σε ένταση και σε διάρκεια– με τον Άλλο. Ποιες τεχνικές αφήγησης αυτού του «εμείς» μπορούμε να εντοπίσουμε στη δουλειά της ομάδας Anagor; Τόσο το Ο Σωκράτης επέζησε όσο και το Φλέγων Βιργίλιος επικεντρώνονται στα πρόσωπα δυο ανθρώπων της αρχαιότητας –εικονικές φιγούρες του δυτικού πολιτισμού. Ωστόσο, οι παραστάσεις αυτές φαίνεται να μην έχουν πρωταγωνιστές. Είναι πράγματι έτσι; Θα αναρωτηθεί κανείς. Ναι, με την σύγχρονη ερμηνεία του όρου. Όχι όμως, με τη σημασία –αρχαία και κυριολεκτική– της λέξης πρωταγωνιστής: ο Βιργίλιος και ο Σωκράτης βρίσκονται σε πρώτο πλάνο στη διαδραμάτιση της αγωνίας τους, όπου με τον όρο αγωνία δεν εννοούμε μόνο το θάνατό τους –που υπεισέρχεται στην σκηνή– αλλά και τον προσωπικό τους αγώνα. Η μάχη που δίνουν είναι ο αληθινός πρωταγωνιστής. Τα φαντάσματα που ξυπνούν αρνούνται τους κανόνες ενός θεάτρου αναπαράστασης και εμφανίζονται στην σκηνή προτρέποντας τον θεατή να σκεφτεί με την καρδιά και να αισθανθεί με το νου. Ακόμη και στην Ορέστεια, την τελευταία μας δουλειά, ο πρωταγωνιστής φαίνεται να είναι –παρότι αόρατος στην σκηνή– ο ίδιος ο Αισχύλος, πολύ πριν από τον Ορέστη. Ο ίδιος ο Αισχύλος καθίσταται ο πρωταγωνιστής της Ορέστειας –εκείνος που αρθρώνει τη «δυσφορία» του αναδυόμενου δυτικού πολιτισμού, ακολουθώντας τον δρόμο που χάραξε η φιλοσοφία, την προοπτική της ιδέας του μηδενισμού που τροφοδότησε ολόκληρο τον τρόπο σκέψης μας. Ο Ορέστης, ο ήρωας, είναι μονάχα μια από τις τόσες πτυχές της θεωρίας που ο ποιητής-φιλόσοφος ξεδιπλώνει ενώπιόν μας. Ο Αισχύλος ορίζει το ραντεβού στο οποίο θεατές και Ορέστης συναντιούνται μέσα στην ιστορία και σ' αυτό το ραντεβού εμείς προσθέτουμε και τον Αισχύλο ως πρόσωπο. Το ίδιο το έργο γίνεται μια μάχη που εκτυλίσσεται μπροστά στα μάτια μας.

Αν μιλάμε σήμερα για την οικονομία του θεάματος, την αποθέωση της εμπειρίας του θεατή, αυτό μας επαναφέρει, εκ νέου, σε μια ηδονοβλεπτική συμπεριφορά που μας περιορίζει στο ρόλο του παθητικού θεατή και μας αποξενώνει από το υπόλοιπο κοινωνικο-πολιτικό σύνολο. Αν το θέατρο μπορεί να «αφηγηθεί μια ιστορία που βλέπεται», θα μπορούσαμε να οδηγηθούμε σε ένα θέατρο που μας ζητά να δράσουμε εκτός από το να βλέπουμε; Το βλέπειν δεν συνιστά ποτέ καθαρή και αθώα παθητική πρόσληψη. Το βλέμμα συνίσταται σε πρακτικές/πράξεις επιλογής. Την ίδια στιγμή ο καλλιτέχνης έχει συνείδηση αυτών των πρακτικών του βλέμματος, μπορεί να υιοθετήσει στρατηγικές ρητορικής που να κατευθύνουν το ίδιο το βλέμμα, να φανερώσουν αυτό ή το άλλο αντικείμενο και να ενθαρρύνουν μια συγκεκριμένη ανάγνωση στη θέση μιας άλλης. Αυτή είναι η λειτουργία της ρητορικής. Στόχος κάθε ειλικρινούς καλλιτέχνη θα ήταν να εκθέσει και να αποκαλύψει αυτές τις τεχνικές, με τέτοιο τρόπο ώστε να παρέχει στον θεατή εργαλεία ή μια μέθοδο αναγνώρισης των παγίδων της ρητορικής. Αυτή η αγαθή πρακτική θα δημιουργούσε θεατές εφοδιασμένους με εργαλεία και περισσότερο ικανούς να διακρίνονται σε άλλους τομείς του κοινοτικού βίου. Η άλλη, θεμελιώδης, λειτουργία του θεάτρου είναι εκγύμναση της ενσυναίσθησης. Έχουμε εξίσου επείγουσα ανάγκη κι από αυτή.

Traduzione in italiano:

Il vostro lavoro mi sembra che sia basato su una stratificazione di segni e significati; un testo d'importanza storica che è percepito come un palinsesto, ma anche una rilettura della nostra epoca tramite la prospettiva che questo testo ci offre. In questa dialettica che va oltre la solita rappresentazione del testo, ma anche oltre la seduzione dell'immagine, si nasconde un desiderio di ritrovare un senso politico nell'arte di teatro?

Il teatro non ha mai perso il suo senso politico. Anche quando pare diventare puro intrattenimento, il teatro racconta esplicitamente –come uno specchio- la condizione politica in cui versa l'audience cui si rivolge. Questo riflesso può però essere più o meno mimetico, più o meno rivelatore, più o meno rovesciatore. In alcuni casi il ribaltamento offre allo spettatore un monito. Nessuna volontà didattica da parte nostra, se non quella che pretende di non rinunciare alla complessità del mondo e del linguaggio. La scelta di certe opere antiche (il poema di Virgilio in *Virgilio Brucia*, il dialogo platonico in *Socrate il Sopravvissuto*, *l'Orestea* di Eschilo) risponde non tanto alla volontà di preservare i classici dall'oblio, o di indicare un canone come modello, quanto di offrire prospettive inusuali. Il confronto con l'opera antica diventa l'occasione per illuminare aspetti del passato che prima non erano visibili. Non si tratta dunque di una attualizzazione del passato, processo che non ci interessa. Ma di scoperta dell'antico. Al cospetto del reperto archeologico possiamo toccarlo "contemporaneamente" e insieme misurare tutta la nostra distanza da esso. Questa distanza, questa misura dice di noi e della posizione che occupiamo.

Socrate è una figura caricata con mille significati; è ormai un simbolo della filosofia occidentale. La sua comparsa, a livello artistico ma anche politico, richiama l'elaborazione dell'etica, con il vero significato della parola, cioè un ethos che produce cittadinanza. Com'è possibile fare riferimento a tale idea, nell'ambito della cultura contemporanea, senza arrivare a una visione "globalista" e omogeneizzata?

Socrate può ancora rappresentare un faro in questa epoca di crisi. Proprio ora, in un tempo in cui sembra disgregarsi l'idea stessa di convivenza civile fondata sul rapporto con l'altro, in favore di un'idea separatista e identitaria della comunità, l'insegnamento di *Socrate* diventa di vitale importanza. Il dialogo inteso come punto di incontro, lo sguardo reciproco, la comprensione delle ragioni altrui per non perdere di vista la ricerca – collettiva - della verità, tutti questi sono gli esercizi di una palestra per la cura dell'anima e per uno sviluppo sano della politica.

Parlando di teatro, come un luogo di ethos e di educazione che possa accedere tramite uno spettacolo, bisogna capire al tempo stesso il campo della funzione del teatro. Forse, più che altro, bisogna capire che il teatro è sempre stato un gioco di apparenze, cioè un processo demiurgico d'immagini e concetti, un meccanismo ludico che, messo in funzione, costruirà, nel miglior dei casi, una verità a posteriori. La parola, però, "verità" in un mondo di "postverità" è già problematica. Come possiamo riportarla in atto senza fermarsi in un valore assoluto?

Teatro e teoria conservano la stessa etimologia. Il teatro è una teoria di oggetti mostrati, un'esposizione di visioni, un'ostensione di immagini e parole-immagine, come una processione di figure, come i grani di un rosario, una dopo l'altra. Allo spettatore la libertà e anche il dovere di percepire i nessi, il filo, che lega le perle della collana. Alla mente dello spettatore spetta mettere in atto il computo, trasformare la paratassi offerta dalla scena in un sistema sintattico di principali e subordinate. Il teatro si offre come nutrimento per la logica senza dimenticare gli organi deputati al sentire. Una palestra per il cimento della logica e per l'allenamento dell'empatia.

Vorrei, adesso, porvi una domanda citando Deleuze: Di grande, di rivoluzionario non c'è che il minore. Senza riferirmi alle visioni utopistiche dell'arte modernista, cioè a una rivoluzione che è di base utopista, vorrei capire quant'è possibile ritenere nella propria lingua artistica un uso minore.

Facendo i conti, quant'è possibile evitare una funzione del proprio linguaggio che diventi una lingua ufficiale.

In un nostro lavoro precedente, Virgilio Brucia, abbiamo scandagliato una figura di poeta come quella del grande Virgilio. Un uomo mite, schivo, persino timido, scaraventato a Roma dalla provincia, direttamente a contatto con l'epicentro della storia, nel momento della fondazione dell'Impero, lui il poeta dolcissimo dei pastori e dei contadini al cospetto diretto con l'egemone Augusto. La richiesta di fornire una lingua ufficiale all'impero fu esplicita. Il poeta troppo a contatto con la corte non rifiutò e promise il poema che a Roma mancava. Il resto della sua vita lo dedicò a rovesciare l'impianto di quello che si prospettava come un poema encomiastico, per fare dell'Eneide un'opera sul dolore dei vinti, sulla sofferenza del cambiamento. Pur nella rete soffocante della produzione ufficiale, il poeta cercava di liberarsi dai lacci e dai bavagli del potere, provando l'atto più ribelle: inserire nella lingua ufficiale gli anticorpi per un possibile suo rovesciamento. Evitare che il proprio linguaggio artistico finisca per diventare funzione della lingua ufficiale è difficile, la propaganda del potere egemone è sempre affamata di nuovi immaginari e finisce per incorporare anche le lingue più appartate, più periferiche, i poeti e gli artisti rischiano di fornire anche contro la propria volontà parole al potere. Allora è importante che parole ed immagini resistano alla digestione da parte del potere, come un cavallo di Troia, e liberino in un secondo momento gli anticorpi che prima trattenevano nella pancia. Nel digerire, il potere tende a semplificare queste parole, ridurre questi immaginari per un uso più "grande". L'uso minore della lingua artistica è quello che contrasta questa "grande" scala, che rifiuta la semplificazione, che accoglie la complessità, che non cede allo slogan.

Dal teatro post-drammatico al teatro-documento, siamo ormai entrati in un'epoca che richiede una riflessione del comune più ampio; non è soltanto la persona singolare a definire l'uso politico del teatro (il demiurgo, l'eroe, il protagonista), ma anche la singolarità di storie condivise tra varie comunità. Però c'è pure il pericolo di banalizzare quel "noi" che richiede di identificarsi sempre di meno –meno sia nel senso d'intensità sia di durata- con l'Altro. Quali tecniche di narrazione possono essere ritracciate nel lavoro di Anagoor?

Sia Socrate il sopravvissuto che Virgilio Brucia hanno al centro il volto di due uomini dell'antichità, icone della cultura occidentale. Eppure gli spettacoli sembrano non avere protagonisti. È così? Sì nel senso moderno del termine. No nel senso antico e letterale della parola protagonista: Virgilio e Socrate sono portati in primo piano nell'atto della propria agonia, dove per agonia non intendiamo la loro morte –che pure aleggia sulla scena-, ma la loro personale battaglia. La battaglia è dunque la vera protagonista. I fantasmi così evocati rifiutano le regole di un teatro di rappresentazione e appaiono sulla scena suggerendo allo spettatore di pensare col cuore o di sentire con la mente. Anche nell'Oresteia, il nostro ultimo lavoro, il protagonista sembra essere Eschilo stesso, pur invisibile sulla scena, prima ancora che Oreste. È Eschilo stesso - quello che aveva da dire sul dolore del nascente occidente, sulla via intrapresa dalla filosofia, sull'idea del nulla che avrebbe informato l'intero nostro pensiero - ad essere il protagonista dell'Oresteia. Oreste, l'eroe, è solo una delle tante perle della teoria che il poeta filosofo dispiega di fronte ai nostri occhi. Eschilo fissa un appuntamento a cui sono convocati Oreste e gli spettatori di ogni tempo, ma a quell'appuntamento Anagoor fa giungere Eschilo. La battaglia da osservare è l'opera stessa.

Se parliamo adesso di un'economia dello spettacolo, l'apoteosi dell'esperienza dello spettatore ci riporta, di nuovo, a una visione banale del nostro mondo, a una passività di voyeurismo che ci limita solo al guardare e ci distanzia dal vero campo socio-politico. Se il teatro può "narrare una storia che si vede", possiamo fare un teatro che ci richiede ad agire e non solo guardare?

Guardare non è mai pura ed innocente ricezione passiva. Lo sguardo mette in campo atti di selezione. Al tempo stesso l'artista consapevole di queste pratiche dello sguardo, può adottare tecniche retoriche in grado di orientare lo sguardo stesso, illuminare questo o quell'oggetto e

favorire una lettura al posto di un'altra. Questa è la capacità della retorica. Compito dell'artista onesto sarebbe quello di esporre e rivelare queste tecniche, in modo da fornire allo spettatore strumenti, un esercizio per riconoscere gli inganni della retorica. Già questa buona pratica creerebbe spettatori ricchi di strumenti e più capaci di discernere in altri campi del vivere civile. L'altra funzione fondamentale del teatro è l'allenamento all'empatia. Ne abbiamo estremo bisogno.

Engramma.it – settembre 2018

Decapitare la Gorgone*

Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor

presentazione del volume di Silvia De Min

*Presentazione ed estratto del volume di Silvia De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor (con un dialogo tra Paolo Puppa e la compagnia)*, Titivillus, 2016

di Silvia De Min

Introduzione

Per parlare del teatro di Anagoor, per mostrare i funzionamenti del rapporto tra parola e immagine, colto negli aspetti estetici ed etici, si è scritto un saggio che ha forma di tragedia.

Nell'*Eneide*, per due volte Enea fa sostare il proprio sguardo su immagini dipinte o scolpite, rispettivamente nel I e nel VI libro: l'eroe vive esperienze visive che Virgilio traduce in parola poetica. Il primo di questi momenti, raccontato nel *Prologo* di questo studio, ne costituisce l'antefatto, anticipazione di tutto ciò che poi verrà approfondito. Gli effetti pietrificanti della visione rivelano fin da subito la doppia direzione dello sguardo: nella relazione che l'osservatore instaura con l'opera, potremmo pensare che tanto l'opera è oggetto di sguardo, quanto essa getta il suo sguardo di rimando. Il racconto della seconda volta in cui Enea si trova a guardare un fregio è affidato all'*Epilogo*, dando così al saggio una sorta di struttura circolare.

La *Parodo* dichiara il soggetto di questa analisi: uno studio sulle relazioni possibili tra parola e immagine nei lavori di Anagoor, compagnia di teatro contemporaneo che, guardando alla storia dell'arte e all'antico (lì dove il tragico e l'èpos trovano un punto di incontro), fonda i presupposti di un fare teatro che problematizza il potere dell'immagine. A condurre il pensiero sarà una categoria retorica, l'*ékphrasis*, le cui teorie mostrano possibilità e difficoltà di riportare una visione (interiore o esteriore che sia) attraverso la parola. Ma l'*ékphrasis* – che tratteremo come tecnica di slittamento tra generi e nature diverse degli oggetti descritti, traduzione possibile di ogni espressione umana – dovrà mostrarsi infine nuda: poiché non è un fatto di pura *mimesis*, di netta corrispondenza tra visivo e verbale, l'*ékphrasis* restituirà sempre uno sguardo parziale sul mondo.

I tre *Episodi*, cuore pulsante del saggio, raccontano, da tre punti di vista differenti, la stessa scena di uno dei più recenti spettacoli della compagnia dedicato al poeta dell'*Eneide*, *Virgilio Brucia*: si parla del rapporto tra l'immagine, l'icona e il tempo; del rapporto tra l'opera e la memoria; della costruzione infine di fregi teatrali tra le cui pieghe è messo in luce il *vulnus* dell'immagine.

Ad imitazione delle riflessioni del coro tragico, negli *Stasimi*, l'indagine spalanca una rete di connessioni tra le opere di Anagoor guardate nel loro complesso intreccio fino ad affacciarsi sugli abissi del dolore umano. Il coro greco portava sulle proprie spalle il peso di uno sguardo comunitario, quasi fosse una propaggine del pubblico, teso ad interpretare, comprendere, illustrare i fatti tragici principali. In questo senso, le parti della tragedia in cui esso era protagonista, sono state qui pensate come porzioni analitiche di un percorso che gioca con la dimensione narrativa e i suoi confini.

Costruendo una narrazione incrociata, tra questioni teoriche suggerite da alcuni passi dell'*Eneide* e il racconto del teatro di Anagoor, si cerca di dare una lettura capace di sollevare problematiche che non si esauriscano nella recensione, nell'informazione, nella cronaca.

Se la parola e l'immagine si contendono le dimensioni dello spazio e del tempo, se la vera forza dell'arte è spingersi verso ciò che non si può rappresentare, spingersi cioè alle soglie del tempo e dello spazio, Anagoor si situa su questi confini. Lo fa con la consapevolezza che riflettere sulla relazione tra l'immagine e il tempo solleva questioni profonde che guardano, tra le altre cose, alla relazione complessa e carica di tragicità tra l'essere umano e il tempo, tra l'essere e il divenire.

Ma il saggio ha struttura di tragedia anche per la progressione con cui si dispiegano gli snodi cruciali del testo: da una riflessione sul tempo nell'immagine, alla costruzione dell'immagine in scena; dalla stratificazione memoriale di cui l'immagine si fa carico, alla riflessione sul rapporto complesso che l'immagine stabilisce con il potere e le sue maschere.

Lo sguardo della Gorgone, con i suoi effetti pietrificanti, è sempre presente in filigrana.

Il carico di dolore si acuisce quando dell'immagine si mostra la ferita, lo squarcio che di rimando colpisce anche lo spettatore; ma, all'apice della tragedia, si scopre la verità più dolorosa: dire o mostrare l'estrema sofferenza non è possibile; il teatro conduce ai confini dell'abisso, per ritrarsi nel lasciarci liberi di fissare il buio.

“Dopo la tragedia” [...] è una formula familiare che indica la situazione specifica che fa seguito a una catastrofe [...]: un'esistenza che sprofonda nell'assurdità di un incidente o del degrado, un amore lacerante, una vita rovinata, una dignità o una fedeltà infranta; questa situazione è quella della privazione di senso in tutti i sensi, privazione di direzione e di sensibilità, apatia o isteria, angoscia dell'aporia, necessità di un sostegno e di terapie che tuttavia non toccano il cuore della questione; per riassumere direi che “dopo la tragedia” evoca per noi una situazione nella quale neanche il lutto è possibile o diventa manifestamente e crudelmente infinito [1].

Secondo Stasimo: Il teatro della memoria

L'immagine si congela in icona. Gli uomini scompaiono dietro le icone che li rappresentano, nonostante ci sia sempre “un'immensa sproporzione tra la fissità di un volto che si è cristallizzato nell'immaginario collettivo e la mobilità inafferrabile di una vita vera” [2]. Gli artisti scompaiono dietro le loro opere, gli eroi dietro la loro fama fossilizzata, Ottaviano dietro la propria maschera di potere. Alla memoria, che tendiamo a considerare labile di natura, viene normalmente chiesto di aderire a queste icone, illusori baluardi di verità. Ma così facendo, non pensiamo che la cristallizzazione è pietrificazione mortale, un atto contrario al principio vivificante di cui si sostanzia l'atto di memoria.

Normalmente il termine “memoria” viene fatto risalire a *mens*, al verbo *memini*, ma se seguiamo l'etimologia proposta da Bettini [3], legheremo la radice *-mer* alla famiglia del verbo greco *μερμηρίζειν*, “essere in dubbio”, del sostantivo *μέριμνα*, “preoccupazione”. La memoria allora si rivelerebbe come sobbalzo della psiche, un'attività del pensiero istantanea, uno sconvolgimento interiore: è il soprassalto che fa ricordare, che chiede di far riemergere ricordi e conoscenze conservati nel *cor* o nella *mens*. In questo atto di riemersione improvvisa, ciò che era fisso,

immobile e cristallizzato, viene rimesso in movimento, viene fatto rivivere. Il teatro di Anagoor è, in questi termini, un teatro della memoria che posa il suo sguardo su oggetti immobili (cristallizzati), opere (*l'Eneide* per esempio) o personalità che siano (lo stesso Virgilio, ma anche Giorgione, Artemisia, Don Bosco, Socrate...), che conservava nel *cor* e che, con atteggiamento mobile, sottrae alla forma fissa e immutabile. Il teatro della memoria è infatti un luogo dove le immagini scorrono fluide le une nelle altre, dove il pensiero riattiva movimenti e gesti antichi, dove sulle figure si addensano molteplici significati, fino a contenere l'oscillazione fra poli opposti. Nel teatro della memoria si fa esperienza della tensione.

Il principio di messa in discussione di un paradigma di verità fondato sull'adesione ad icone e immagini cristallizzate è quindi snodo centrale della spettacolarità di Anagoor: si tratta di affrontare con coraggio la facciata del reale, di addentrarsi nella scoperta, interrogare l'identità collettiva, cercando di aprire brecce.

Venezia: lo squarcio aperto

Il taglio della tela pittorica è un atto emblematico. Nello spettacolo *Fortuny* [4], un atto di scoperta violenta si compie quando una grande tela di Tintoretto, *San Marco salva un saraceno durante un naufragio*, viene calata al centro della scena. Senza timore di ferire l'opera o di esserne feriti, l'atto di contemplazione si trasforma nel gesto dirompente di infliggere un taglio alla tela. Dalla ferita l'opera, come fosse un corpo, sanguina una polvere d'oro, grazie alla quale gli attori possono subire, a loro volta, una metamorfosi: della stessa polvere rivestiranno i loro corpi, sublimando così una presenza scenica corporea che diventa oggetto prezioso, espressione di un'arte antica e misteriosa. È quella ferita un gesto maturo, la trasformazione della ribellione adolescenziale in una coraggiosa scoperta della materia. Entrati nel 'tempio' di *Fortuny* a passo di danza, i tre ragazzi terminano il loro viaggio in una scena che dà il senso della scoperta e della preservazione dei segreti memoriali: il giovane dorato torna forse nel mondo da cui proviene e, aiutato dagli altri due, rientra nell'elegante mummia di stoffa che ne proteggerà la memoria [5].

In *Fortuny*, un progetto che si compone di una performance teatrale principale e di episodi *site-specific*, Anagoor guarda a Mariano Fortuny (1871-1949), non tanto per raccontarne la figura, ma per assumerne lo sguardo. L'andaluso di Granada, veneziano d'adozione, in tempi moderni praticava un'arte artigianale con fare da alchimista: tintore di stoffe, pittore, stilista, collezionista d'arte, Fortuny sembrava essere ossessionato dalla bellezza, dal suo potere ad un tempo carezzevole e violento. Controcorrente rispetto all'idea di progresso della cultura occidentale del XX secolo, che sembra coincidere con la rimozione dell'ornamento, e più vicino forse allo stile floreale e a una sensibilità orientaleggiante, lo sguardo di Fortuny costruisce e si perde nell'arabesco, in quel segno che, seguito nel dettaglio, si mostra sempre diverso, sempre nuovo, dando spessore memoriale alle forme. È con questo sguardo, da sempre rivolto a Venezia [6], non a caso una città che ha in sé la forma e la filosofia dell'arabesco, che Anagoor costruisce lo spazio teatrale per questo progetto: uno spazio che si dà come scoperta progressiva, come esperienza parcellizzata.

In *Fortuny* si assiste a un lavoro di creazione artigianale di immagini, uno sforzo di trasmissione della forma, della materia, della memoria: se normalmente è possibile avvicinare l'arte di Fortuny guardandone gli esiti, scorrendo di decorazione in decorazione, l'opera teatrale mette l'accento sul processo creativo, sull'immagine che si fa, che si compie (efracisticamente), sotto gli occhi del pubblico. Si compone una grande pittura in movimento, dove alcuni dettagli rimangono, altri vengono coperti da strati di colore leggero, altri ancora scompaiono nell'oblio: *Fortuny* è un teatro della metamorfosi che si dà per stratificazione di immagini memoriali che, fluide, scorrono e trapassano le une nelle altre. Viene da pensare al teatro della memoria di Giulio Camillo Delminio, quel "divino Camillo" che aveva sposato l'aspetto ermetico del Rinascimento [7] e che aveva

ideato un teatro con lo spettatore al centro del palco, perché potesse contemplare lo spettacolo che gli si dipingeva intorno in forma di immagini mnemoniche: il teatro diventava un'enciclopedia del sapere che, fornendo immagini di memoria, veri e propri "talismani interiori" [8], si rivelava specchio del cosmo. La memoria di Camillo era connessa all'universo [9]. Probabilmente non a questo aspirava Fortuny, ma è certo che fu caleidoscopico catalogatore della memoria e trasmettitore delle sue forme.

La drammaturgia per immagini costruita da Anagor, con un fare quasi ermetico, sceglie quindi in *Fortuny* "la forma dell'enigma perché il pensiero sia più chiaro a chi vorrà ascoltare e vedere" [10]: lo spettacolo si dà come tempo performativo nel quale l'immagine, essendo richiamata alla mente, viene, di fatto, ri-creata. Le azioni di preparazione al rito della conoscenza avvengono prima davanti ai tessuti arabescati di Fortuny e continuano poi, quando questi si sollevano come sipari progressivi, in uno spazio geometrico pulito, caveau museale, sancta sanctorum, in cui penetrano, per violarlo, i tre giovani incappucciati. In uno dei video del progetto *Fortuny, Wish me luck.*, Venezia, all'apparenza placida, ribolle al suo interno di una gioventù inquieta che sembra sorgere dagli umori neri delle sue acque [11]. André Chastel racconta che, nel 1507, le compagnie dei giovani veneziani, figli delle migliori famiglie, distrussero in una notte tutte le gondole del Canal Grande [12]. La memoria va a questo racconto e si coagula in un gesto: la carezza della materia. Le mani dei giovani carezzano i marmi e le antiche statue della Serenissima, carezzano i muri coperti da graffiti, carezzano la gondola: un gesto di scoperta della materia che può essere preludio di una conoscenza distruttiva, quando quelle stesse mani impugneranno delle mazze, o di conoscenza memoriale quando il gesto, sulla scena teatrale, si fa carezza del tessuto o della tela dipinta [13]. Il corpo dell'uomo è al centro di un intreccio di danze, enigmi, stoffe, destini: è un corpo vigorosamente giovane, plastico, fortemente pittorico, mai esposto invano, sempre espressione della tensione artistica capace di contenere dolore e bellezza. In *Fortuny*, le partiture gestuali, la disciplina, la ripetizione colpiscono per la precisione con cui si danno, per la capacità di rendere quell'oscillazione propria del teatro tra la trascendenza e l'immanenza dell'idea rappresentata. Scrive Simone Deraï a proposito del corpo dell'attore nella poetica del gruppo:

È indubbio che il nostro primo slancio (propensione, tendenza) sia figurativo. Per figurativo s'intende proprio il lavoro sulla figura umana, quindi il corpo è centrale come interprete o traduttore di segni, anche astratti. Infatti il corpo è contemporaneamente capace di tradurre sia il sentire, sia lo schema concettuale che sta dietro l'opera, in rapporto a tutta una serie di elementi che costituiscono la scena.

Forse soprattutto nel nostro teatro, che si scontra con la macchina, con la complessità, con il peso freddo del rapporto con il virtuale, il corpo vivo dell'attore ha la forza di traghettare, far scintillare l'aspetto emotivo della questione, attraverso le figurazioni che consegna agli occhi dello spettatore [14].

In *Fortuny*, dunque, il teatro della memoria che si crea è una sorta di esposizione di immagini che risiedono nella mente: il visivo è dominante e continuamente esternato. L'aspetto enigmatico dello spettacolo risiede proprio nell'esposizione di meccanismi di associazione di immagini o del riaffiorare di sopravvivenze figurative che, normalmente, funzionano a livello conscio o inconscio nelle pieghe del pensiero. Qui l'orrore, non più solo suggerito, può anche farsi visibile quando, su due schermi a cristalli liquidi, compaiono le immagini di una Venezia ferita dai bombardamenti della Prima Guerra Mondiale; quella stessa Venezia che Mariano Fortuny, incaricato dallo Stato italiano, lottò disperatamente per proteggere. O ancora l'orrore si mostra palese quando, tra i damaschi, compaiono i volti oscenamente squarciati dei giovani soldati che a quella prima Guerra

presero parte. Il teatro della memoria, in *Fortuny*, è l'atto di rendere visibile la mente del poeta cieco.

Aulide: la parola gravida

Fortuny, insieme a *Tempesta* e ad esso complementare, è uno spettacolo il cui sviluppo drammaturgico è dominato dalla componente visiva. Entrambi, scenicamente, appaiono come ambienti architettonici chiusi, spazi dentro cui guardare, capaci di contenere anche misteriose e grandi teleri rinascimentali, guerrieri in armatura e mummie, macchine e monaci, figure allegoriche e elementi naturali come il vento e la nebbia. Al contrario, dove la visione è provocata con forza dalla parola, le immagini possono rimanere interiori e la scena appare più vuota, spoglia: come nel teatro greco, anche l'oscuro resta fuori.

Così accade in *Virgilio Brucia*, dove Virgilio stesso, la cui grandezza letteraria risiede proprio nella capacità di aver fuso insieme l'epica e la lezione tragica, come un nunzio della tragedia, giunge a riferire alla corte augustea.

In *Lingua Imperii*, ancora Marco Menegoni, unica voce narrante in scena, enuncia la maggior parte del proprio pensiero ad occhi chiusi, con le pupille rovesciate all'indietro: novello aedo, corifeo o forse profeta, con questo atteggiamento, l'attore prende visione delle immagini che ha in sé e, allo stesso tempo, le palpebre abbassate lo difendono dallo sguardo rapace dell'ascoltatore. Per quanto detto finora sulle figure parlanti del teatro di Anagor, come epigoni dei messi della tragedia attica, non deve sorprendere che nel suo primo intervento, il corifeo di *Lingua Imperii* raccolga parole e vicende tratte, più o meno fedelmente, dal primo coro dall'*Agamennone* di Eschilo. Egli rievoca le immagini vividissime di un prodigio che apparve alla partenza dell'esercito greco: due aquile erano scese fameliche su una lepre gravida, divorandola nella sua ultima corsa. Il novello poeta-profeta rievoca immagini e ne interroga il senso. Nella tragedia eschilea è il coro dei vecchi di Argo a ricordare questo fatto, a dieci anni di distanza, ed è sempre il coro a dare lettura del prodigio secondo quello che, a suo tempo, era stato il responso del profeta dell'esercito, l'indovino Calcante: costui aveva visto nelle aquile i due Atridi e nella lepre gravida il bottino che essi avrebbero fatto a Troia. Eppure, in Eschilo, un dubbio si insinua: il coro, mosso dallo spavento, è chiaramente reticente. L'attore, come novello profeta, dà a sua volta una lettura del prodigio, ma il suo punto di vista è differente: egli già conosce gli esiti della guerra, è lettore moderno dell'epica antica e può apertamente dire quello che il coro eschileo tace per paura dei propri Signori. Nonostante questo, il suo tono si mantiene profetico proprio perché, ricordando, egli rinnova un'esperienza visiva: i suoi occhi sono chiusi, soltanto così egli può rivedere e ri-vivere ciò che racconta. L'attore è un *medium* e la parola, nuovamente, si fa strumento di visione anche per gli spettatori: il teatro, anche etimologicamente, è il luogo della visione, dove si guardano non solo figure che prendono corpo sulla scena, ma anche figure del pensiero.

...e se voi conoscete già la storia, non potrete evitare di pensare ad Ifigenia, la figlia del capo dell'esercito sacrificata perché la spedizione potesse partire [15] ...

Con queste parole, il corifeo di *Lingua Imperii*, rivela il processo di accostamento di immagini in atto nelle menti degli spettatori: l'attore conduce attraverso la vicenda, rendendo contemporaneamente visibili agli spettatori i processi mentali della conoscenza nel loro stesso manifestarsi. Grazie a questo processo di totale dominio delle retoriche della parola e dell'immagine, l'attore, come per effetto di catarsi, può svelare/rivelare l'inganno del potere che a quelle stesse retoriche costantemente ricorre. È grazie allo svelamento di processi mentali che le icone, le visioni, i prodigi e le profezie, le vite di certi uomini e di certi animali, il ricorso alle potenze divine, alla fortuna, agli elementi naturali, si rivelano come coaguli di immagini che possono essere usate allo scopo di legittimare il potere. Rovesciando le retoriche di legittimazione, potremmo allora affermare che la lepre gravida viene sacrificata perché gli uomini abbiano il loro

prodigio da leggere e che la giovanissima Ifigenia deve essere sacrificata perché un altro prodigio si compia. Il lungo racconto, dalla visione delle aquile al sacrificio di una figlia perpetrato dal padre, si arresta lì dove anche Eschilo lo sospendeva, sull'immagine di quella giovane donna preparata al sacrificio come fosse un animale:

βία χαλινῶν δ', ἀναύδῳ μένει, / κρόκου βαφὰς [δ'] ἐς πέδον χέουσα, / ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή- / ρων ἀπ' ὄμματος θέλει φιλοίκτω, / πρέπουσα τῶς ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν / θέλουσ', ἐπεὶ / πολλάκις / πατρὸς κατ' ἀνδρῶνας εὐτραπέζους / ἔμελψεν, ἀγνῆ δ' ἀταύρωτος αὐδᾶ πατρὸς / φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον / παιῶνα φίλως ἐτίμα. / τὰ δ' ἔνθεν οὔτ' εἶδον οὔτ' ἐννέπω / τέχνηαι δὲ Κάλχαντος οὐκ ἄκραντοι. . Δίκα δὲ τοῖς μὲν παθοῦ-

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva. / Le vesti erano già una macchia tinta di croco, sparse per terra, / e lei lanciava a ciascuno dei sacerdoti occhiate, / come pietose frecciate, / vivida e bella come / un quadro dipinto; e voleva / dire qualcosa, lei che tante volte / nelle stanze del padre per i suoi banchetti / aveva cantato: voce pura, intatta, che celebrava l'amato / padre nel terzo brindisi con un peana / di buon augurio, facendogli onore con tutto il suo amore. / Poi non più ho visto e non voglio più parlare: / soltanto dirò che l'arte di Calcante è potente, si compie, / e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere [16].

Il coro descrive una pittura che si compone in un tragico silenzio: "il fatto che Ifigenia non possa parlare trasforma la scena stessa in un quadro, nel quale la mancanza della parola è sostituita dall'*evidentia* dell'immagine" [17]. Mentre però questo gruppo di uomini di Argo sostiene di non poter dire ciò che non ha visto (l'immagine più dolorosa viene *obliterata*), lasciando ai profeti e alla loro arte la possibilità di guardare direttamente l'osceno, in *Lingua Imperii* l'attore interrompe il discorso aprendo gli occhi e guardando in faccia, per la prima volta, gli spettatori, imponendo loro di non distogliere il proprio sguardo dalle responsabilità personali. È l'attimo prima che Ifigenia caschi sotto i colpi del padre; queste le parole del corifeo di *Lingua Imperii*:

*Le scivolarono ai piedi le vesti e con gli occhi implorava pietà ai suoi carnefici.
E pareva un'immagine dipinta, muta. Perché è questo che ci si aspetta dagli animali no? Che possano cadere sotto i nostri colpi, senza proferire parola [18].*

L'immagine dipinta, il volto giovane imbavagliato e reso muto, la vita adolescente congelata in una istantanea di morte, trovano voce nella capacità vivificante della parola che, al tempo stesso, denuncia il pericolo che la lingua sia dominata da un potere cinegetico mortifero. Tutti gli elementi che compongono l'andamento drammaturgico di *Lingua Imperii* sono condensati in un espediente ecfrastrico di grande potenza in cui la poesia di Eschilo si apre a nuove interrogazioni e in cui la memoria diviene motore fondamentale di un processo visivo (e conoscitivo) interiorizzato.

Byten: la meccanica dell'oblio

È parte dello stesso discorso la riflessione sull'oblio. Dove la parola si fa conduttrice della memoria vivificando immagini e reminiscenze sepolte nella mente e nel cuore, ad essere reso in forma di immagine è l'oblio, contraltare della memoria.

Recuperando l'etimologia romana di *oblio*, Bettini risale al verbo *obliviscor*, composto dal rafforzativo *ob-* e da **livere*, "cancellare, levar via": il verbo poteva quindi indicare l'atto di lisciare e l'immagine che appare dietro la parola "oblio" è quella di una tavoletta su cui sono incisi dei segni che vengono poi cancellati per lasciar spazio ad altri segni. L'oblio sarebbe quindi una dimenticanza che passa per la cancellazione della scrittura, un atto volontario, un evento sottrattivo che nasce prettamente dalla dimensione dei segni. Accettando questa ipotesi, finiremo

per dire che quando la memoria prende forma nella scrittura, essa è paradossalmente più flebile: i segni possono essere sempre soggetti alla cancellazione e la memoria diventa trasformabile. Sforiamo così due grandi problematiche: la moltiplicazione della memoria nelle memorie e la valutazione dell'oblio come principio organizzativo di archivi memoriali.

Ma tornando a *Lingua Imperii*, in che senso diremo che la pratica dell'oblio viene resa visibile?

Accadono contemporaneamente tre fatti. Una cantante armena dà voce a uno straziante canto: i suoi occhi sono chiusi e la sua voce esprime, raccoglie e culla il dolore dell'uomo. Su queste note che liberamente si levano per caricarsi di suggestioni memoriali, tre coppie di attori prendono progressivamente posto sulla scena. In ogni coppia c'è un "suggeritore" e un "esecutore": il primo, a fil di voce – non udibile dagli spettatori – dà delle indicazioni al secondo che, ad occhi chiusi, trasferisce in forma gestuale la visione interiore che gli sopraggiunge dal suggerimento. I corpi raccontano, ritualizzando una partitura estemporanea, momenti di sofferenza e violenza perché l'atto stesso di imposizione di una visione, un sussurro quasi dolce all'inizio, finisce per caricarsi di tragicità. Mentre tutto ciò accade, sul grande schermo centrale compare la lettera di una bambina, prima in cirillico poi nella traduzione italiana. Le sue parole, l'ultimo saluto al padre, l'incapacità di rassegnarsi a una morte imminente, il timore di quella fossa in cui i bambini vengono gettati vivi, si sgretolano e come sono apparse, lettera per lettera, scompaiono sotto gli occhi del pubblico. Si tratta di una nota di Judith Wischnjatskja, una bambina di dodici anni, scritta in calce alla lettera che la madre, Slata, aveva scritto al padre:

Дорогой отец! Прощаюсь с тобой перед смертью. Нам очень хочется жить, но пропало - не дают! Я так / этой смерти боюсь, потому что малых детей бросают живым в могилы. Прощайте навсегда. Целую тебя / крепко, крепко. / Твоя И.

Caro papà! Ti sto dicendo addio prima di morire. Vorremmo tanto vivere ancora ma non ce lo permetteranno e / noi moriremo. Ho così tanta paura di morire in questo modo, perché i bambini piccoli li buttano vivi nella fossa. / Addio per sempre. / La tua I [19].

Le parole di Judith lentamente scompaiono e lo schermo torna ad essere nero; è il processo di cancellazione del segno, è la rappresentazione dell'oblio: l'immagine non è dunque soltanto il contenuto della lettera, ma è la parola stessa a farsi immagine. Richiamare alla memoria o gettare nell'oblio sono due atti di potere di forza uguale e contraria.

L'oblio è segno che viene sottratto allo sguardo, ma è anche scelta di sottrarsi allo sguardo del passato e, in questo caso, il passato si dissolve. Se davvero, nella relazione che instauriamo con un'opera, pensiamo che tanto la si guarda, quanto essa getta il suo sguardo di rimando, diremo che entrambi i processi possono essere riattivatori di memoria o principi di oblio. Ancora in *Fortuny*, i volti di due statue antiche sorgono sulla superficie di due schermi lcd, prendono lentamente forma da una visione offuscata che si fa sempre più limpida. I loro occhi attirano nelle profondità del passato e da quel passato si fissano sulla scena. È in quel momento che uno dei giovani attori, sacerdote dei riti di memoria e oblio, decide di sottrarre la visione al loro sguardo e copre i loro occhi di una striscia di colore nero. È la condanna alla loro sparizione, è la condanna all'oblio: l'opera, se non può gettare il suo sguardo di rimando, viene snaturata e, resa cieca, viene condannata a ritornare nelle nebbie da cui era sorta. Di fronte ad ogni opera non ci si può limitare ad osservarla, ma bisogna accettarne lo sguardo di ritorno: in esso risiedono i meccanismi di riattivazione memoriale che parlano all'oggi.

Abbiamo iniziato dicendo di come la memoria spesso faccia di tutto per aggrapparsi ad immagini certe, icone immobili, confondendo la fissità con la verità. Ma, lo abbiamo visto, è sufficiente infliggere piccoli tagli perché si scoprono altre verità, altri mondi. L'opera imitativa si definisce del resto sempre per difetto, qualcosa sempre le sfugge. Proprio in questa consapevolezza dei limiti

mimetici di ogni forma d'arte trova fondamento la discrepanza esistente tra lo statuto di realtà e quello di verità: diventa allora centrale la nozione di falso o di falsificazione [20].

Caucaso: controllo delle lingue, controllo della memoria

Chi esercita il potere conosce queste funzioni del mimetico e, rispondendo a tentativi di costruzione di verità, a costo di plasmare la realtà, può agire nel senso del controllo della memoria e dell'oblio, della costruzione di immagini e immaginari in cui una comunità è 'invitata' (spinta o costretta) a riconoscersi. Si tratta di esercitare forme di controllo legittimate e legittimanti. L'uomo ha bisogno, per definirsi, di identificarsi in qualcosa, un oggetto su cui può indirizzare il proprio sguardo, per conoscerlo, appropriarsene e riconoscersi. La memoria può essere allora un atto artificiale di costruzione di identità.

Pensiamo, in questi termini, all'identificazione di un popolo per via linguistica. In *Lingua Imperii* il dialogo tra i due generali nazisti verte proprio su questioni linguistiche che potrebbero giustificare (o meno) lo sterminio di una popolazione caucasica di probabile discendenza ebraica: le teorie razziali vengono affiancate alle teorie linguistiche [21]. Il Caucaso è la "montagna delle lingue" perché ospita la maggiore varietà linguistica al mondo, anche se molte lingue sopravvivono soltanto come patrimonio orale. Forse solo la lingua scritta è garanzia di prestigio e dignità? È possibile riconoscere in una comunità montana una discendenza ebraica, che la renderebbe una comunità di morti viventi, per il solo fatto di parlare una lingua che non aderisce alla lingua ufficiale? Dei due ufficiali, uno, appassionato linguista, cerca di convincere l'altro dell'assurdità di queste pretese, motivando la sua presa di posizione soltanto per via linguistica, lontano dal considerare che dietro quei discorsi c'è il respiro di migliaia di uomini. In *Lingua Imperii* il potere viene esibito e giustificato nei modi del linguaggio e della caccia.

Quello che viene presentato, attraverso il dialogo tra i due generali tedeschi, è il tentativo di fondare scientificamente le teorie razziali su teorie linguistiche. La dignità del tedesco, lingua codificata nella scrittura, darebbe all'uomo il diritto di sentire la pienezza della propria identità perché, come dice Roland Barthes, "la scrittura [ha sempre detenuto] una virtù individuante: qualificava il potere" [22]. Chi domina una lingua non solo in forma orale ma anche in forma scritta, chi possiede le regole di un alfabeto, per quanto detto poco sopra, esercita un controllo su memoria e oblio. Chi domina una lingua scritta si è sempre posto con atteggiamento dominante su quanti fondano la loro cultura su memorie soltanto orali. Dietro le culture linguistiche, si celano guerre e atti di potere, se una "una topica spietata regola la vita del linguaggio", se il linguaggio "è topos guerriero" [23].

Il potere esercita sempre una parte attiva nel determinare linguaggi e immaginari. A favorire questo processo, come sostiene Barthes, sono poeti, sacerdoti, artisti, comunicatori in genere, persone che si trovano, conniventi o loro malgrado, a favorire i processi di costruzione di immaginari utili al potere. Il linguaggio, si dia esso per imposizione, per limitazione, siano le sue voci ostentate o spezzate, se osservato attentamente rivela l'esercizio del potere. È su questo percorso che la ricerca di Anagor muove dalle questioni del dominio linguistico di *Lingua Imperii* alla riflessione problematica attorno alla figura di Virgilio, su cui grava da sempre (ed in particolare nella critica del XX secolo, come reazione comprensibile al pensiero totalitarista) il sospetto di aver prestato la propria voce al potere.

Ed è ancora avendo coscienza del potere del linguaggio, nel tentativo di accoglierne la parte migliore, quella che stabilisce differenze arricchendo gli incontri, l'altro lato della medaglia di una gara per l'egemonia linguistica, che Anagor porta in scena complesse stratificazioni linguistiche. Come nella babele imperiale favorita dal potere centrale, la scena accoglie molte lingue, ma queste molte voci sembrano rintracciare un linguaggio comune, che non è la *koiné* imposta. Il linguaggio comune è quello dell'esperienza efrastica: lingue e voci diverse condividono

l'esperienza visiva, producendola o decriptandola. Quando in *Lingua Imperii* si compie la preparazione delle corone vegetali, voci e lingue diverse elencano i *Consigli a un genitore in lutto*: una babele per un'unica tragica fatalità. I quindici suggerimenti pratici per superare il dolore per la morte del figlio sono emessi fuori campo in diverse lingue, istruzioni comuni per orecchi diversi. In alcuni campi di concentrazione le istruzioni per certe operazioni collettive (spogliarsi degli indumenti e degli effetti personali all'arrivo; avviarsi alla disinfestazione...) erano dettate in diverse lingue attraverso gli altoparlanti o mediante cartelli. In *Lingua Imperii* ci si perde tra le pieghe dei linguaggi e si accolgono echi lontani di un dolore comune, ma risonanti quanto i sussurri più vicini. In un gioco parallelo tra spettacoli, in *Virgilio Brucia* sono elencati *Consigli per un giovane poeta*. Ancora una lingua straniera, ma in questo caso solo una, il serbo dell'autore, a mettere in risonanza il testo: la lingua personale è presa quasi a garanzia di uno sguardo poetico che sopravvive a sistemi linguistici imposti e impositivi. In *Virgilio Brucia* l'affresco rimane comunque multilingue, espressione di un orizzonte culturale molteplice: la *latinitas* occidentale, l'Austria di Herman Broch, emblema della cultura *mittel* europea, ma anche l'Armenia dell'esilio e il crogiolo balcanico nei canti di origine serbo-croata o nelle parole dello stesso Kiš (che era serbo d'Ungheria di religione ebraica).

Anche il latino con cui si dà voce all'*Eneide*, lingua di un impero a cui aderirono anche linguisticamente (volenti o nolenti) molti popoli, molte genti, molte culture, si rivela una lingua-altra in grado di parlare allo spettatore che, pur disorientato, vive una forma di riconoscimento in quell'antenato linguistico. Si è portati cioè a subire il fascino di una tradizione, anche linguistica, nella quale, di fatto, vogliamo riconoscerci. Una grande opera come l'*Eneide*, sulla base di un'autorevolezza conferitale da una distanza temporale e da una storia memoriale cresciuta sulle sue spalle, è divenuta riferimento fondativo di tradizioni e identità. Ottaviano aveva ottenuto da Virgilio quanto non avrebbe mai potuto sperare: l'*Eneide* sarebbe diventata nei secoli non solo un poema celebrativo, ma soprattutto un riferimento cristallizzato nella definizione delle origini di una tradizione. È una visione statica della costituzione culturale di un popolo. Una nuova icona costruita ad arte. La spettacolarità di Anagor taglia le icone per ribadire che "se c'è qualcosa che caratterizza la cultura è [...] la sua capacità di *mutare*, di trasformarsi nel corso del tempo: appartenere alla specie umana significa, in primo luogo, possedere il dono e la possibilità del cambiamento" [24].

Roma: la lingua morta

Il teatro della memoria si nutre del cambiamento con cui il passato si offre al presente. Dare voce, oggi, a un verso poetico nelle sonorità e nei ritmi della lingua latina, intersecarvi un design sonoro elettronico, che spezza, esalta o sottilmente ombreggia una parola così antica, significa aprire le porte di un teatro dalle memorie stratificate e stratificabili.

Il modo in cui Anagor calibra voce e silenzi ha ancora a che fare con una riflessione sulla memoria. Per capire cosa esprima questa voce latina, come pura voce, al di là cioè dei contenuti forti e tremendi propri del II libro dell'*Eneide*, può essere utile rivolgersi ad uno studio di Agamben. Ne *Il linguaggio e la morte*, il filosofo fa riferimento ad uno dei primi luoghi in cui si presenta, nella cultura occidentale, l'idea di una lingua morta [25]. Agostino, nel *De Trinitate* (X, 1.2) riflette su una parola latina non compresa da un suo contemporaneo perché ormai caduta in disuso. Tale parola non è un mero suono, perché si ha coscienza del fatto che vi sia un significato, ma non è ancora significato, dal momento che esso ci è precluso. Davanti a una lingua morta, che si pone tra il puro suono e il significato, facciamo esperienza della *vox*.

Questa Voce – che Agamben suggerisce di scrivere con la lettera maiuscola per distinguerla dalla "voce" intesa come puro suono – si pone in una posizione liminare che si definisce per negazione: non più puro suono, non ancora significato. Fare esperienza della vocalizzazione di una lingua

morta significa, prima di tutto, fare un'esperienza di pura memoria: nella coscienza dello spettatore si risveglia qualcosa che non è più e che, allo stesso tempo non è ancora.

Note:

[1] Jean-Luc Nancy, *Corpo teatro*, Napoli 2011, 49.

[2] Dal programma di sala di *Santa Impresa* (Teatro Stabile di Torino | Teatro Nazionale 2015), progetto di Laura Curino e Anagoor. Si veda teatrografia.

[3] Bettini propone questa etimologia durante una conferenza tenuta al Festival della mente di Sarzana 2011. [Il video della conferenza si trova in rete.](#)

[4] *Fortuny* (Anagoor 2011), di Simone Derai, Moreno Callegari, Marco Menegoni.

[5] La scena era stata centrale già nella performance *Wish me luck.*, episodio site-specific del progetto Fortuny.

[6] Venezia per Mariano Fortuny era il mondo di leggendari decoratori, orafi e tessitori delle stoffe che compaiono nelle tele di Carpaccio; fu la scoperta della luce che attraversa i merletti di pietra dei palazzi gotici e che lui cercò di riportare nelle incisioni, nelle fotografie, nelle scenografie.

[7] A proposito di Camillo e del suo teatro della memoria, Erasmo scriveva: "Egli chiama questo suo teatro con molti nomi, dicendo ora che è una mente e un'anima artificiale, ora che è un'anima provvista di finestre. Pretende che tutte le cose che la mente umana può concepire e che non si possono vedere con l'occhio corporeo, possono tuttavia, dopo essere state raccolte con attenta meditazione, essere espresse mediante certi simboli corporei in modo tale che l'osservatore può, all'istante, percepire con l'occhio tutto ciò che altrimenti è celato nelle profondità della mente umana. E appunto a causa di questa percezione corporea lo chiama un teatro". Si veda: Erasmus, *Epistolae*, X, pp. 29-30.

[8] Frances A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino 1985, 143. La Yates, chiedendosi come potesse operare la magia di Ficino, che nel XV secolo aveva tradotto il *Corpus Hermeticum* in cui veniva appunto affermata la divinità della mente umana, entro un sistema di memoria che usava luoghi e immagini nella maniera classica, scrive: "Sembra che si pensasse che le immagini del *Teatro di Camillo* avessero in sé qualcosa di questo potere, che abilita lo spettatore a leggere con un solo sguardo, attraverso la "contemplazione" delle immagini, il contenuto intero dell'universo. Il "segreto", o uno dei segreti del Teatro è, credo, che le immagini planetarie fondamentali sono considerate come talismani o come dotate di virtù talismaniche; e che si supponeva che i poteri astrali emananti da esse attraversassero le immagini sussidiarie. [...] E si doveva supporre che in questo modo, la memoria fondata sul cosmo non solo traesse forza dal cosmo della memoria, ma anche le conferisse unità. Tutti i particolari del mondo sensibile, riflessi nella memoria, dovevano trovare unità organica entro di essa, perché assunti e unificati sotto le superiori immagini celesti, le immagini delle loro "cause". Si veda *ivi*, 144.

[9] Secondo le dottrine ermetiche la *mens* umana, tratta dalla vera sostanza di Dio, poteva ambire a contemplare e quindi a contenere intellettivamente l'intero universo; è per questo che diremo che la distribuzione dei contenuti memoriali per *loci* e *imagines*, come prescrivevano gli antichi, doveva avere per Camillo implicazioni diverse dal semplice ricorrervi come strategia per rinfrancare la debolezza della mente.

[10] Dal programma di sala di *Fortuny*.

[11] *Wish me Luck.*, video sinottico, dall'omonima performance.

[12] In André Chastel, *Giorgione, l'inafferabile*, Milano 2012.

[13] Nella performance site-specific *Con la virtù come guida e la Fortuna per compagna*, pensata per gli spazi dell'antica Chiesetta dell'Angelo di Bassano del Grappa, in un ambiente sonoro amniotico sempre avvolto da una nebbia densissima, cinque giovani e liquido sempre percosso dal vento, tre giovani si preparano al viaggio della conoscenza e della memoria, guidati da una donna

coperta di polvere d'oro, la Fortuna, che, quasi fosse un filo di seta antica, sembra uscire, novella Arianna, dall'oro intrecciato dei tessuti antichi collezionati e catalogati da Mariano Fortuny. La stessa donna, figura onirica, è al centro della coreografia che vede coinvolto un gruppo di trenta performer, nell'ultimo degli episodi *site-specific*, *Ballo Venezia*, messo in scena nel labirintico Palazzo Pesaro degli Orfei, atelier e residenza di Mariano Fortuny.

[14] Intervista a Simone Derai a cura di Chiara Maccioni, *Il teatro secondo Anagoor, Muta Imago, Pathosformel. Piccolo lesico essenziale*. Archivio privato della compagnia.

[15] Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

[16] Eschilo, *Agamennone*, vv. 238-250, in Eschilo, *Le Tragedie*, traduzione, introduzioni e commento a cura di Monica Centanni, Milano 2003.

[17] Roberto Nicolai, *L'ekphrasis, una tipologia compositiva dimenticata dalla critica antica e dalla moderna*, in Riccardo Palmisciano e Matteo D'Acunto (a cura di), *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della giornata di studi - Napoli, 12 Maggio 2008, "AION (filol)", 31/2009, 37.

[18] Da *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva*. Testo di Simone Derai.

[19] Il documento è stato trovato da un soldato sovietico nei pressi di Byten, vicino a Baranowicze nella Polonia orientale. A Byten le truppe tedesche trucidarono più di 1900 ebrei. La copia in russo è conservata presso il Memoriale degli Ebrei Assassinati d'Europa, Berlino, Germania. L'originale è mancante.

[20] Giovanni Lombardo, a partire da fonti antiche, mostra come un buon discorso efrastico fosse definito non tanto dal grado di verità dei contenuti che esprimeva, quanto dalla capacità di costruire un discorso incantevole, un'ékphrasis che mettesse sotto gli occhi degli ascoltatori ciò di cui stava parlando, anche se si fosse trattato di qualcosa di fittizio. Anzi, la "finzione della verità", dice Lombardo, è proprio uno dei modi attraverso cui si manifesta la $\mu\omicron\phi\eta$ di una buona *ékphrasis*. La capacità oratoria di Ulisse, che alla corte dei Feaci letteralmente incanta i suoi uditori, viene così descritta: "se l'arte narrativa di Ulisse si caratterizza anche per l'uso affilato delle tecniche della simulazione, possiamo supporre che l'illusionismo sia immanente alla $\mu\omicron\phi\eta$ dei suoi racconti e che la finalità dei suoi racconti sia non solo quella di attestare la verità ma anche quella di simulare la realtà, fingendone un'immagine narrativa plausibile". I racconti menzogneri, le *ékphrasis* mal costruite, sarebbero quindi inattendibili sul piano della "simulazione autoptica dei fatti", mancando dell'ἐνάργεια necessaria affinché la narrazione sia resa vivida e flagrante. Si veda Giovanni Lombardo, *Aspetto verbale e tecniche dell'enargeia. La dimensione "aoristica" della descrizione*, "Estetica. Studi e ricerche", 1/2013, 24-25.

[21] Il dialogo è tratto da *Le Benevole* di Jonathan Littell.

[22] Roland Barthes, *Variazioni sulla scritturaseguite da Il piacere del testo*, Torino 1999, 45.

[23] Scrive Barthes: "I sistemi ideologici sono delle finzioni (dei fantasmi di teatro avrebbe detto Bacone), dei romanzi ma romanzi classici, provvisti di intrecci, di crisi, di personaggi buoni e cattivi (il romanzesco è tutt'altra cosa: un semplice ritaglio astrutturato, una disseminazione di forme: il maya). Ogni finzione è sorretta da una parola sociale, un socioletto, con cui si identifica: la finzione è quel grado di consistenza a cui arriva un linguaggio quando ha fatto eccezionalmente presa e trova una classe sacerdotale (preti, intellettuali, artisti) per parlarlo comunemente e diffonderlo. "Ogni popolo ha al di sopra di sé un simile cielo di concetti matematicamente ripartiti, e, sotto il bisogno della verità, capisce ormai che ogni dio concettualmente non vada cercato da nessun'altra parte se non nella sua sfera" (Nietzsche): tutti siamo presi nella verità dei linguaggi, cioè nella loro regionalità, travolti nella formidabile rivalità che regola il loro vicinato. Giacché ogni parlata (ogni finzione) combatte per l'egemonia; se ha il potere si estende dappertutto nel corrente e nel quotidiano della vita sociale, diventa doxa, natura: è la parte falsamente apolitica degli uomini politici, degli agenti dello Stato, è quella della stampa, della radio, della televisione, è quella della

conversazione; ma anche al di fuori del potere, contro di esso, la rivalità rinasce, le parlate si frazionano, lottano fra loro. Una topicaspietata regola la vita del linguaggio; il linguaggio viene sempre da qualche parte, è *tópos guerriero*", in Roland Barthes, *Le plaisir du texte, Oeuvres complètes 1972-1976*, vol. IV, Paris 2002, 235.

[24] Maurizio Bettini, *Contro le radici. Tradizione, identità, memoria*, Bologna 2011, 14.

[25] Giorgio Agamben, *Il linguaggio e la morte*, Torino 1982, 43.

venezianews.it 17/07/2018

BIENNALE TEATRO 2018 | I labirinti di Atene. Simone Derai racconta Anagoor, Leone d'Argento 2018

di Mariachiara Marzari

«Il lavoro di Anagoor, mai privo di una potente estetica, riesce ad avere una funzione divulgativa rispetto a grandi tematiche [...] non è mai popolare nella scelta dei testi, eppure lo è, nobilmente, nella restituzione artistica. Ciò che rende il loro lavoro a tratti concettuale ma anche profondamente artigianale è il fatto che non demandano a nessuno la scelta artistica, riuscendo come collettivo a realizzare tutto da soli, dalla scrittura del testo alla costruzione di scene e costumi sempre di grande impatto, a tal punto che i loro spettacoli sono programmati in molti teatri italiani e stranieri» (dalla motivazione del Leone d'Argento).

Simone Derai e Paola Dallan sono l'anima e il cuore di una compagnia che parte dal teatro per arrivare, attraverso un lavoro profondo di ricerca sul linguaggio che attinge a immagini e simboli della nostra comune memoria culturale e che segna un cambio generazionale e un modo diverso di accostarsi alla nostra epoca, nuovamente a teatro. La loro vocazione collettiva si traduce in rappresentazioni senza trama da raccontare e senza personaggi ma dall'equilibrato insieme di elementi composti nella scena, in cui non viene raccontata una vicenda ma sono invece comunicate delle idee.

Dal 2000 il loro palcoscenico è il mondo pur mantenendo solide basi a Castelfranco Veneto, luogo di origine e di elezione imprescindibile.

In prima assoluta e in apertura del 46. Festival Internazionale del Teatro, Anagoor presenta l'attesissima *Oresteia*, sottotitolata *Agamennone, Schiavi, Conversio*. Il testo eschileo è inizialmente assunto nella sua integralità ma condensandone ed espandendone i nuclei fondamentali con linguaggi e tecniche diverse – visione, canto, orazione –, viene infine tradito, affiancato o sostituito con un arcipelago intertestuale che lo tramuta in pensiero contemporaneo. Materia scenica e materia umana si fondono mostrandoci come l'orizzonte della meditazione sul male e sulla fragilità del bene sia un confine universale.

Incontrare Simone Derai equivale a toccare con mano attraverso le sue parole, la determinata visione di un teatro del terzo millennio, consapevole che solo attraverso il passato è possibile riscrivere il presente. Un teatro che attraversa i miti, il sacro, l'arte, la letteratura arrivando dritto allo spettatore.

Come e da dove nasce "Anagoor"?

Anagoor nasce come esperimento collettivo di ricerca teatrale a Castelfranco Veneto circa diciotto anni fa. È l'incrocio di diverse esperienze, incontratesi nell'alveo di un laboratorio scolastico dalla natura straordinaria per lungimiranza. Il progetto si sviluppò con una forte connotazione politica: un teatro per la città. Poi l'orizzonte si estese.

Il recupero della Conigliera, un'oasi di cultura che celebra quest'anno i suoi primi 10 anni di attività. Quali risultati sono stati raggiunti e quali vi prefissate per il prossimo futuro?

La Conigliera è stata nel tempo incubatore di progetti artistici non esclusivamente legati alle creazioni di Anagoor, centro di residenza non riconosciuto, luogo di eventi, scuola. È un atelier con natura di casa. Nel tempo, venendo meno i contributi che sostenevano l'attività del festival diretto da Anagoor tra Castelfranco e Resana, non è riuscita a stabilizzare la propria vocazione di teatro con una programmazione più regolare. Questo l'obiettivo per il futuro, ma, per la natura peculiare del luogo, si tratta di una trasformazione non attuabile senza il sostegno pubblico.

La vostra produzione si caratterizza per una composizione di linguaggi artistici diversi e una scelta di rappresentare testi non facili ma appartenenti alla memoria culturale collettiva. Come definite la vostra politica teatrale?

Non scegliamo di confrontarci con opere o figure difficili per il gusto della difficoltà. Quello che ci attrae è la complessità del mondo, dell'esistenza, il rapporto di tutti con la memoria. Queste complessità richiedono sintassi articolate, uno sforzo per dipanare matasse che spesso non sono districabili. Tra balbuzie e limpido discorso è sempre una questione di linguaggio.

Il Leone d'Argento alla Biennale è un meritato riconoscimento di una carriera in pieno svolgimento, come avete accolto il Premio?

Viviamo questo premio come il conferimento di una maggiore responsabilità.

Il fil rouge dato dal Direttore Latella per questa edizione ruota attorno alle figure di *Attore / Performer*. Nel collettivo Anagoor esiste una netta distinzione di ruoli tra le due figure?

No, non esiste questa distinzione. In Anagoor partecipano artisti dalle provenienze e dalle formazioni più diverse. Anche in questa *Oresteia* l'artista che abita la scena è convocato come un testimone a un processo: parla, canta, danza in nome e per conto di una memoria.

Qual è il ruolo della messa in scena nei vostri lavori? Testo, musica, scenografia, ritmo, regia, interpretazioni, costumi, luci... quale equilibrio tra questi fondamentali elementi connota le vostre produzioni?

La musica come architettura dell'opera intera. Lo spazio come luogo del pensiero. La luce come trascolorare delle ombre del cuore. La parola (che provoca visioni) e le immagini (che sono segni parlanti) si muovono dentro questo triplice disegno in accordo.

***Oresteia* di Eschilo. Cosa vedremo durante il Festival?**

Oresteia è un'opera mondo. Come tale è stata abbracciata. Inseguiamo l'intera trilogia mai abbandonando Eschilo, sebbene solo il primo quadro Agamennone sia rappresentato integralmente. Per l'occasione il testo di Eschilo è stato nuovamente tradotto. Non perché non ci piacesse le molte, notevoli, traduzioni, ma perché desideravamo una manifestazione inaudita di questa parola. Il presupposto è dunque partire dall'opera antica in una disposizione quasi archeologica e muovere verso un processo finale che riguardi tutti noi oggi. Lo spettacolo, nelle sue quasi quattro ore, insegue le vicende tremende di questa famiglia maledetta, in cui un padre

uccide una figlia, una sposa uccide lo sposo, un figlio uccide la madre. Ma la nostra *Oresteia* non si riduce a un dramma della vendetta e al suo superamento.

Anagoor è stato protagonista di diverse Biennali prima di oggi, e in particolare Lei è stato ed è anche quest'anno tra i Maestri di Biennale College. Come è stata la sua personale esperienza di giovane Maestro tra i giovani emergenti a livello internazionale?

Lo scorso anno l'esperienza è stata molto importante. L'incontro con i giovani allievi è stato motore iniziale per questa nuova creazione. Molti di loro sono confluiti nel progetto, dando a questa nostra *Oresteia* un risvolto generazionale già implicito nell'opera di Eschilo. Quindi l'occasione creata dal Direttore è stata particolarmente preziosa per noi. Da un paio d'anni accompagno sul palco come tutor anche i giovani coreografi selezionati attraverso un bando internazionale fortemente voluto dalla Direttrice di Biennale Danza. Osservare e nutrire il nascere delle creazioni di artisti giovanissimi è una grande responsabilità ma anche un enorme privilegio.

Siete tra i pochi in Italia a portare il nostro teatro all'estero. Quali difficoltà e quali soddisfazioni questo percorso offre alla vostra attività?

Le difficoltà sono intrinseche: rendere noto il proprio percorso, confrontarsi con pubblici diversi... Ma sono relative anche a questioni decisamente più pratiche: Anagoor insiste per non abbandonare la vocazione collettiva del teatro, dunque muoversi con spettacoli dalle grosse dimensioni, con molti artisti coinvolti comporta costi maggiori per le tournée all'estero. Tuttavia le relazioni internazionali stanno crescendo. *Oresteia* sarà a Parigi in ottobre, dopo aver toccato Venezia e Roma. La produzione ha il sostegno della Fondazione Hermès in seno al bando New Settings.

Pubblico e Teatro, un binomio non sempre felice. Quale il segreto del vostro successo?

Non cerchiamo il consenso. Amiamo quello che facciamo. Soffriamo per le esistenze che subiscono violenza. Lottiamo per richiamare il mondo a fare i conti con se stesso dentro il cerchio del teatro. Uno sforzo donchisciottesco e anacronistico che forse genera curiosità.

Paneacquculture.net - 28/04/2018

Socrate il sopravvissuto e altre memorie: Anagoor il VIDEOREPORTAGE

RENZO FRANCOBANDERA ed ELENA SCOLARI

ES: La filosofia come salvezza. E come viatico. Sarà la filosofia e non la bellezza a salvare noi e il mondo? Lo spettacolo *Socrate il sopravvissuto*/come le foglie di Anagoor sembra suggerire questo, attraverso un lavoro che parte dal romanzo *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati per raccontare come l'interrogarsi e l'insinuare il dubbio possano essere la chiave del vivere umano.

Un professore di storia e filosofia (Marco Menegoni) è alle prese con l'arduo compito di affrontare il programma scolastico ministeriale. Davanti ai banchi ancora vuoti ma con le spalle al pubblico, confessa in un microfono le sue insicurezze, le difficoltà di una Storia da insegnare cercando di non

renderla un mero elenco di stragi, un catalogo di eccidi, numeri di morti che si sciorinano nei secoli dalle Termopili alla Seconda Guerra Mondiale.

Gli alunni entrano occupando uno alla volta il proprio banco, e in una lunga, lenta scena si adagiano addormentandosi, fino a scivolare sotto i banchi stessi. Uno a uno si rialzano e comincia un lavoro di accatastamento di libri vecchi e rovinati, buttati dai ragazzi in un mucchio, sopra una loro compagna che vi si abbandona come su un covone del sapere, i libri si abbattono su lei con colpi che la scuotono.

Intanto altri studenti strizzano volumi intrisi d'acqua, cercando forse di rimediare all'annacquarsi odierno del ruolo della scuola, nel tentativo di ridare asciuttezza a quel cumulo di nozioni che si affastella negli anni di studio.

RF: Come in diversi precedenti lavori, pretesto letterario, indagine storica, arte scenica e cinematografica si fondono nel linguaggio di Anagor, che dopo oltre dieci anni dai primi esiti, raggiunge un equilibrio compositivo che si situa fra riflessione filosofica e poetica scenica. Continuando nella ricerca che spesso ha favorito allestimenti collettivi e plurali, anche in questo caso il numero di presenze in scena è significativo, cosa che, come ci spiega Menegoni nella video intervista che correda questo nostro intervento e che abbiamo realizzato nei camerini del Piccolo Teatro Studio, trova ragione nella storia stessa del collettivo.

ES: Lo spettacolo intreccia con un montaggio ardito e originalissimo la trama del romanzo di Scurati (in cui l'alunno Vitaliano Caccia darà seri problemi al collegio docenti) e il racconto delle ultime ore di vita del filosofo Socrate, prima di bere la cicuta, dopo essere stato processato con l'accusa di corrompere i giovani. Qui si passa a un'altra dimensione: in un video proiettato su grande schermo a fondo scena vediamo ricostruita un'Atene stilizzata, con attori in costumi greci e belle maschere che richiamano alla classicità (di Silvia Bragagnolo e Simone Derai). Il video è però muto e il dialogo serrato tra Socrate e il giovane Alcibiade (militare e politico ateniese), tratto dall'Alcibiade primo e con riferimenti al Fedone di Platone, è doppiato in diretta da Menegoni e da alcuni degli altri interpreti, fra sonorità e voci, in un rapporto con il prodotto filmico che ricorda le creazioni teatrali di Kathy Mitchell: 20 minuti in cui lo spettacolo prende il volo ed entra a capofitto nell'irresistibile logica di Socrate, che sì, stordiva l'interlocutore, ma guidandolo a un rigore stringente, a un ordine di pensiero consequenziale che emoziona, tanto è limpido, ferreo e ineccepibile. Un ascolto che tiene avvinghiati, grazie alla recitazione incalzante, come lo sono il tono e le parole. Una tensione retorica unica, una lezione di precisione che dovrebbero ascoltare (ma anche leggere) tutti i politici e tutti gli elettori. I cittadini, insomma.

Inizialmente ci si può chiedere se non sarebbe stato meglio che la scena del dialogo maieutico fosse recitata dal vivo, senza video, ma poi ci si risponde che la scelta è giusta e che il passaggio aggiunto crea un distacco tangibile tra passato e presente, tra l'antico ancora vivissimo e l'oggi un po' più addormentato.

RF: Anche in Virgilio Brucia si creavano piani narrativi in cui la distanza temporale o concettuale veniva rinviata al rapporto col video. Lì addirittura il rapporto era rovesciato. Il tempo della antica Roma era quello portato in scena e la contemporaneità della scuola di oggi in un video. E in Lingua imperii il tempo degli eventi a ridosso del periodo nazista quelli nell'inserito filmico, mentre l'iperuranio filosofico era quello rappresentato dagli attori e dai performer, in una serie di andirivieni temporali che hanno però un comun denominatore logico e filosofico.

ES: Dopo la morte di Socrate a video, si torna infatti alla classe contemporanea, il maturando Vitaliano Caccia sparerà a morte a tutti i membri della commissione d'esame, in una scena che mantiene bene la tensione del brano dialogico. Risparmierà solo il professore di filosofia, in un interessante parallelismo/paradosso tra la morte del filosofo che è cardine dello spettacolo e l'insegnante filosofo sopravvissuto, proprio la filosofia lo salverà, perché è l'unico in grado di dare risposte alle domande di Vitaliano.

Ciò che ha portato Socrate alla morte sarà ciò che conserverà la vita al professore di oggi. La filosofia insegna a guardare sempre le cose almeno da due punti di vista, è un continuo esercizio, non solo nella dialettica delle discussioni, ma anche nel procedere nella vita: chiedersi, interrogarsi, ricercare, tenere in ordine in pensieri, provare a capire.

I maestri dovrebbero guidare le menti giovani a problematizzare, a non abituarsi alle risposte facili. Se non fossero, ultimamente, costretti a difendersi dalla prepotenza che si fa vanto di ignorare la complessità e dalla maldestra volontà di sottomettere l'autorità, per un'effimera soddisfazione.

RF: Con Marco Menegoni abbiamo parlato di moltissime questioni che riguardano il linguaggio e la portata dei segni e delle riflessioni nelle opere di Anagor. La video intervista che vi proponiamo qui di seguito di fatto attraversa tutto il tempo creativo del collettivo, da Tempesta ad oggi. Vi lasciamo alla parola dell'artista.

<https://www.youtube.com/watch?v=Qxsjl8yDyjk>

Arabeschi.it -luglio/dicembre/2017

[Arabeschi n. 10→](#)



[Scarica 026 Valentini.pdf →](#)

Corpo-identità-soggetto: un seminario

*Nel 2016 con un gruppo di dottorandi di Spettacolo dell'Università la Sapienza di Roma, abbiamo tenuto un seminario che si proponeva di riflettere sulla relazione tra corpo, identità e soggetto nelle pratiche teatrali contemporanee. Le tre categorie sono state infatti ambito di riflessione tanto in campo filosofico quanto in quello teatrale. Il seminario nasce da un'interrogazione intorno al termine 'corpo', sopravvenuta a partire dalle questioni che la tesi di Dalila D'amico, *Le aporie del corpo eccentrico*, sollevavano. Che cosa si intende per corpo, di che cosa si parla quando si parla di corpo? Perché si parla di corpo e non di soggetto? Quali funzioni esplica il corpo-identità-soggetto in scena nel repertorio di spettacoli, ambito delle nostre indagini? Quali autori, studiosi, testi ci sono stati d'aiuto per elaborare le nostre analisi e trovare le risposte ai nostri interrogativi?*

di Dalila D'amico, Sergio Lo Gatto, Valentina Valentini, Andrea Vecchia, Francesca Beatrice Vista

Siamo ripartiti da *Mondi, corpi, materie*, dal terzo capitolo 'Attore, Performer, Corpo, Spettatore':

La rottura della relazione fra scena e personaggio, dello sviluppo concatenato delle azioni, ha portato in primo piano il corpo e le sue posture e, nello stesso tempo, la voce e le sue performance sonore, per cui convivono la parola che ha attraversato e penetrato il corpo con un corpo che si fa scena, spazio, oggetto, come incrinatura e strappo nella linearità di azione e reazione e come vuoto di rapporti con un contesto culturale, morale e ideologico e di sospensione dei conflitti. Il corpo è assunto a protagonista di un teatro in cui non sono più i personaggi ad avere una voce, sono le voci, ovvero i modi vocali del protagonista (mormorii, soffi, tutta la

variegata gamma dei gesti sonori) a diventare i veri personaggi. Allo stesso modo il personaggio è ridotto ai propri atteggiamenti corporei, sul modello dei cantanti rock o delle figure dei film di Andy Warhol, o del teatro di Carmelo Bene: voci pure e posture del corpo.^[1]

In questa prospettiva, che coglie le trasformazioni della scena teatrale del secondo Novecento, la dominanza di un 'teatro-corpo' non configura più soltanto la supremazia di un codice che sottomette la parola, ma segnala un cambiamento di paradigma che porta con sé i suoi specifici modi costruttivi: l'agglutinamento, il continuo vs il discontinuo-discreto, le sconessioni, le posture del corpo in quanto tali e non un attore che compie le azioni previste dalla fabula.

Il corpo, negli ultimi due decenni del XX secolo, ha coinvolto la speculazione di varie discipline, che ne hanno fatto un oggetto d'indagine specifico e non solo un dispositivo da scagliare contro il *logos*; ci interessava incominciare a scandagliare le forme che va assumendo questa nuova epistemologia del corpo come soggetto di rappresentazione, consapevoli che il paradigma non è più l'organicità di mente-corpo (*embodiment*). Difatti nel testo del 2007 ci si chiedeva come questa trasformazione del soggetto fosse descrivibile non solo in termini di perdita di organicità; sosteneva a tal proposito Giorgio Barberio Corsetti:

Come pensare allora a un teatro che sia veramente tale, che non risolva tutto in maniera figurativa, ma sappia restituire allo sguardo dello spettatore, alla sua percezione il dissolvimento del soggetto proprio del nostro secolo? Non si tratta di rendere questa spaccatura dell'io come tema, ma come base, materia del teatro. [...] Qual è la via per rappresentare la disorganicità dell'io che caratterizza i nostri tempi?^[2]

Se è vero che la danza non ha rappresentato significati e illustrazioni ma energia e azioni (impulsi, turbolenze, agitazioni), possiamo iniziare a inscrivere il corpo-identità-soggetto in una sfera in cui l'energia è compresa?

Presupposto fondante del seminario è stato quello di non porre i tre concetti per noti, dimenticare quanto è stato già detto e ripartire da capo, considerando la triade come un terreno insondato da riscoprire. Metodologicamente il procedimento è stato quello di partire dalle opere e non dai discorsi, evitando di pervertire le opere a strumenti e pretesti che supportano teorie elaborate altrove. Il nostro apporto di studiosi di spettacolo, quello che ci compete pena la decadenza delle nostre discipline, è di privilegiare le produzioni, le pratiche artistiche. Il procedimento è dal particolare al generale, dalle pratiche alle teorie che le incontrano e le generalizzano, rendendole riconoscibili nel contesto culturale, filosofico, teorico.

Il nostro spirito euristico e disinvestito di certezze ha dunque indagato come venga declinata la triade corpo-identità-soggetto in alcuni spettacoli e autori a partire dagli anni Novanta.

Questo contributo si propone di tessere alcuni dei fili che sono stati intrecciati lungo il seminario, mantenendo la sua forma dialogica e pertanto procedendo da domande alle quali seguono le risposte di alcuni dei partecipanti (Dalila D'Amico, Sergio Lo Gatto, Andrea Vecchia, Francesca Vista).

La ricerca è ripartita da domande capillari:

Valentina: Perché da molti anni la parola corpo ha invaso il campo di tutti i saperi e discipline: mediche, biologiche, teatrali, coreutiche, letterarie? Perché si usa la parola corpo al posto della parola individuo, soggetto, persona? Quando è intervenuto questo sensibile slittamento da un termine a un altro, e per quali motivi?

Dalila: Lo spostamento paradigmatico dalla persona al corpo in riferimento alla scena teatrale è andato a coincidere con il suo rinnovamento a partire dagli anni Sessanta. La riformulazione della pratica teatrale iniziata allora si è attuata sostituendo il testo drammatico dall'egemonia di codificare l'intero spettacolo, a vantaggio degli altri elementi della scena, oggetti, luci, suoni e dispositivi tecnologici. Questo processo ha liberato l'attore dall'onere di interpretare

psicologicamente un personaggio, spostando l'asse sulle sue abilità performative e sul suo rapporto con lo spazio scenico. Come scrive Hans-Ties Lehmann:

Se nell'attore classico si uniscono il genio dell'interpretazione e il genio del discorso, il potere cioè di comunicare a un pubblico, nel nuovo teatro questi due aspetti si separano, la capacità di interpretare un altro da sé, cade in secondo piano a favore della qualità del performer che comunica la sua individualità idiosincratca [...]. In linea frontale i corpi divengono un campo di battaglia, un'arena di combattimento, presentati non più per formulare un senso scenico, ma è lo shock dell'incontro con la loro stessa fisicità il loro senso.^[3]

Per fare qualche esempio, nel teatro di Tadeusz Kantor, gli oggetti hanno funzione di *dramatis personae*, mentre gli attori vengono costretti in imballaggi che ne impediscono la libertà di movimento. In *La Classe morta* (*Umarla klasa*, 1975) gli attori con il viso ricoperto di biacca siedono accanto a dei manichini su dei banchi di scuola. Spazio, oggetto e persona si comprimano l'un l'altro. L'attore si trasfigura in un cadavere che crea una distanza incolmabile tra scena e platea e l'astrazione diviene dispositivo atto a mettere in scena la «materia cruda dell'esistenza».^[4] Negli spettacoli della Societas Raffaello Sanzio l'abnormità dei corpi chiamati a incarnare i personaggi non si rivela come espressione della loro identità interiore, ma si fa essa stessa *dramatis personae*, carne di un'estetica che somatizza la parola e solidifica il pensiero. Nelle opere nate dall'incontro tra Studio Azzurro e Giorgio Barberio Corsetti il soggetto 'esplode' nello spazio plastico della scena, dove schermi, suoni e attori scambiano le loro proprietà senza soluzione di continuità. I movimenti degli attori e quelli dei monitor interagiscono in scena col comune obiettivo di dare peso e forma allo psichico. Corpo, scena, parole e suono si fondono, materializzando il pensiero. Il Nuovo Teatro, quindi, radica la propria forza nell'ostensione della concretezza e materialità della scena, nella pura flagranza dell'evento performativo.^[5] È in tale contesto che la critica teatrale inizia a parlare dell'attore come 'corpo in scena' e ravvisa nella diffusa tendenza a magnificarne la corporeità una «riduzione dello spessore semantico della presenza attorica»^[6], una mancanza di una riconoscibile soggettività.

Andrea: A proposito della materializzazione del pensiero di cui parli, in tempi più recenti mi viene da pensare alla produzione di Anagor. Ad esempio con *Rivelazione. Sette meditazioni intorno a Giorgione* (diretto da Simone Derai nel 2009) abbiamo la magnificazione di un soggetto franto, che è vuoto dinamico, esplosivo, espropriato, colto nella natura artificiosa dell'immaginario. «Il proprio corpo lo si ha, non lo si è a nessun livello»^[7] potrebbe fungere da sottotitolo a queste sette enigmatiche riflessioni sull'opera del pittore veneziano, ufficialmente definite da Anagor come una «sorta di lezione d'arte, poetica, [in cui] sono raccontati l'artista, il suo tempo, il respiro delle opere, il clima che le pervade».^[8] Poco più di un'ora, in cui due soli attori (Paola Dallan e Marco Menogoni) in uno spazio nudo si abbandonano a una narrazione trapunta di visioni e folgorazioni, tessuta dall'uso di due microfoni equalizzati e dall'evocativo *sound design* di Mauro Martinuz. Qui i corpi in questione sono quelli delle opere del pittore veneziano del XVI secolo, che diventano 'opere-carne': occhi, membra, sguardi, dita sollevate, bocche socchiuse; Simone Derai apparecchia per lo spettatore un seducente banchetto di godimento, il cui l'unico grande corpo evocato attraverso i brandelli delle parti diventa un *monstrum*, capace di sfiorare quell'anamorfose del corpo per cui Lacan scriveva: «[V]isione di angoscia, identificazione di angoscia, ultima rivelazione del tu sei questo [...]. Tu sei questa cosa che è la più lontana da te, la più informe».^[9] Dis-organizzata l'immagine somatica, con la complicità di due schermi a cristalli liquidi (una sorta di trappole totemiche in cui Anagor imprigiona frammenti di desiderio) sospesi alle spalle degli attori, le voci di questi conducono lo spettatore nel labirinto pulsionale di un *corps morcelé* che alla fine diviene irricomponibile, sublime 'oggetto' metafisico. La dialettica ipnotica delle parcellazioni e dei significanti conduce all'implosione del soggetto rispetto al proprio corpo. Dita, membra, sguardi, piedi, sorrisi e teste mozzate chiedono di essere 'significati', ma come?

Mentre le proiezioni dimostrano il fallimento dell'assunzione immaginaria del corpo del soggetto (celebrando la fine dell'identità paradossalmente imposta dai titoli delle opere), *slow motion*, rallentamenti, dissolvenze, accostamenti paralleli di frammenti, tagli iterati moltiplicano la questione del soggetto in un gioco di sguardi mancanti. Se Lacan rifletteva: «[I]o posso sentirmi osservato da qualcuno di cui non vedo neppure gli occhi, e neppure l'apparenza. Basta che qualche cosa mi significhi che qualcuno può essere là»,^[10] con *Rivelazione* assistiamo allora alla messa in atto di una scena fantasmatica, con uno spettatore che diventa oggetto dello sguardo. Il montaggio operato dai video, che procede intersecandosi con le immagini evocate dall'attore in scena, conduce a un disturbo della percezione dell'ottica geometrica delle stesse opere del Giorgione: l'alterazione del *perceptum* investe il *percipiens*, che si scopre guardato e quindi non più soggetto al centro del mondo, autore del senso delle cose.

Valentina: Allora si potrebbe parlare di soggetto de-centrato anziché di corpo?

Dalila: Sì. A mio avviso, ponendoci in un'ottica più generale, il decentramento delle facoltà interpretative dell'attore in favore delle sue abilità performative non fa arretrare la soggettività al cospetto della corporeità, ma suggerisce una differenziata concezione del soggetto, che poi a ben guardare è quella proposta dalle riflessioni filosofiche a partire dagli stessi anni. La soggettività debole, cui si riferiscono gli studiosi, sembra infatti presupporre una vita profonda di cui l'attore, non interpretando più alcun personaggio, manca di farsi schermo. Tuttavia, la stratificata attività delle riflessioni filosofiche sull'argomento, ha fortemente messo in discussione la categoria del soggetto intesa come esperienza interiore e autonoma della persona. Gilles Deleuze e Felix Guattari trovano nel corpo senza organi la potenziale liberazione di una soggettività dispersa tra diverse macchine desideranti. Con l'espressione 'corpo senza organi' i due filosofi non si oppongono alla nozione di 'organo', bensì a quella di 'organismo', mettendo in discussione l'organizzazione unitaria alla quale il corpo è sottoposto:

L'organismo non è affatto il corpo, ma un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti e gerarchizzate, che imprigionano la personalità, ossia la 'significanza' e la 'soggettività'. Piuttosto il corpo senza organi è il campo d'immanenza del desiderio [...] tale che può essere occupato, popolato solo da intensità.^[11]

Gettando uno sguardo sugli studi di genere, Elisabeth Grosz in *Volatile Bodies* concepisce la relazione tra corporeità e soggettività come uno scambio reciproco di intensità che non si traduce in «identità o riconducibilità, ma come torsione di uno nell'altro, passaggio, vettore o deriva incontrollabile dell'interno nell'esterno e dell'esterno nell'interno».^[12]

Donna Haraway teorizza la figura del cyborg (cybernetic + organism) definendolo «un ibrido tra macchina e organismo, creatura della realtà sociale e della finzione insieme»,^[13] un multisoggetto eterogeneo, instabile e parziale, che fa saltare ogni distinzione e antinomia. Judith Butler concepisce il soggetto come un evento performativo costante sulla base di molteplici citazioni/iterazioni di codici socialmente condivisi, che orientano il desiderio sessuale e determinano la (auto)rappresentazione dell'identità sessuata.^[14] Questa concezione mutevole del soggetto non sembra essere sfuggita alle pratiche teatrali che, come gli esempi suggeriscono, presentano attori dall'identità mutevole, in simbiosi con le cose e i dispositivi tecnologici, i quali più che come protesi si attestano come presenze drammaturgiche alla pari degli attori stessi.

Andrea: Condivido. Proseguendo con Anagoor, il successivo *Tempesta* riparte proprio dal bisogno di definire un soggetto,^[15] muovendo da un reale azzeramento del significante. Mi pare che in *Tempesta* la triangolazione corpo-identità-soggetto ricominci dal luogo dell' 'Altro', ovvero da quell'ordine simbolico e linguistico in cui il soggetto desidera altro da sé. Ciò accade intorno e dentro ad un grande cubo in plexiglass posto alla sinistra dello spazio scenico, e con la complicità di due schermi LCD collocati parallelamente sul lato destro, elementi con cui Anagoor attualizza la

propria lettura di uno dei capolavori più enigmatici di Giorgione, Tempesta. In una sterilizzazione asettica dell'iconografia rinascimentale (che non rinuncia a citare Tiziano e Manet) qui l'Altro incombe, tratteggiato in quanto fondamento della struttura epica del soggetto. Spettacolo in cui l'ostensione del quadro diventa modalità operativa di costruzione di senso. Paolo Puppa, che insieme a Simone Derai riflette sulla struttura estetico/concettuale posta a fondamento di tale operazione, scrive che qui:

i due schermi LCD interagiscono con il cubo di plexiglass in cui [...] [entrano] il soldato e la fanciulla, poi esibiti sui due dispositivi visivi in situazioni contemporanee e sfalsate: queste diverse icone attuano una moltiplicazione-riverbero, una rifrazione della stessa immagine. Il quadro viene tagliato, mentre viene messo di scorcio un dettaglio in una specularità asimmetrica: l'attante è in scena e si vede identico nello schermo LCD che lo rifrange da un'altra angolazione. Si verifica così uno spaesamento, una perdita labirintica, una dimensione in cui l'io non si riconosce. [...] Intorno a queste diverse rifrazioni, si concretizza e si centripeta il fantasma. Se le due strutture a finestra garantiscono anticipazioni bidimensionali, il cubo consente al contrario l'ingresso della dimensione tridimensionale della figura. Quando infine l'attante esce dallo spazio scenico, la sua tridimensionalità si fa presenza carnale, nel climax dell'allucinazione visiva. È lo stesso processo che muove dal verbo alla carne, ovvero l'incarnazione. Dal quadro dunque il percorso è il seguente: rifrazione, dettaglio, amputazione, riverbero, prima operazione in cui il quadro viene imitandosi in uno spazio claustrofobico e poi l'uscita finale, l'azione nello spazio reale della scena. Dal quadro al *living painting*.^[16]

In *Tempesta* alla fine il soggetto a lungo inseguito non si realizza pienamente. Mi pare che qui il corpo sia ricondotto a quel momento primo in cui la scrittura sta per entrarvi: non si tratta ovviamente del corpo inteso come organismo biologico ma del soggetto percepito nel suo corpo. Qui mi pare che lo spettacolo sfiori le prime teorie lacaniane sul corpo, quelle della metà del Novecento, in cui si avanzava la tesi dello stadio dello specchio: in effetti, cosa fa il nostro giovane adolescente in felpa se non svestirsi e rivestirsi rispetto a due schermi video che ripropongono la sua immagine riflessa? Tuttavia il cammino per riconoscersi come Uno, come soggetto unificato determinato da un'immagine, viene pro-posto, post-posto ma non concluso: gli schermi non funzionano nella restituzione dell'*imago*: talvolta operano come specchi capovolti e, riflettendosi in essi, l'attore scopre le proprie spalle e non il volto; in altri casi ri-parcellizzano porzioni di corpo, o ancora mostrano il ragazzo attraversato da costanti flussi d'acqua che scorrono al contrario, contro la forza di gravità (è forse il corpo che si libera dal linguaggio e dal simbolico? Un 'battesimo' in aria strutturalista?). Mi pare di ritrovare la similitudine della cipolla di Lacan, che racconta di un lo-oggetto (e non soggetto) fatto proprio «come una cipolla, lo si potrebbe pelare e si troverebbero le identificazioni successive che lo hanno costituito».^[17] Alla fine dello spettacolo lo stesso cammino iniziatico che i due si apprestano a compiere, paradossalmente immobili e rinchiusi in una scatola, è una tempesta di immagini e significanti che destruttura i corpi in un'infinità di ombre. Corpi come derivati di immagini, o ombre di ombre e di immagini dell'uno sdoppiato sull'altro? Quel che mi pare di poter concludere è che in essi non ritrovo (come hanno commentato alcuni critici) un Adamo ed Eva degli inizi della Storia, precursori di un percorso di civilizzazione dolente ma autentica, ma due simulacri nei quali non solo l'io non sub-stanzia ontologicamente il soggetto, ma sui (e non nei) quali l'identità sarà ininterrottamente eterofondata, aspirata da costanti 'altrove'.

Valentina: Dalila e Andrea pongono dunque l'attenzione sull'attuale concezione mutevole del soggetto fatta propria dalle pratiche teatrali, portando in primo piano la simbiosi tra organico ed inorganico. Ha dunque ancora senso parlare della distinzione tra *leib* e *körper*?

Francesca: Vorrei rispondere a questa domanda rilanciandone un'altra di Michel Bernard: scegliere di impiegare la parola corpo «non è già postulare l'esistenza di una configurazione

empirica una e permanente, validarla a priori come oggetto possibile della scienza e, da lì operare una petizione di principio (aggirare la questione) e chiudersi in un perfetto circolo vizioso?». ^[18] Il filosofo francese si è molto interrogato sulle variabili del corpo-soggetto, del corpo-organismo e del 'corpo senza organi' in relazione alla danza. Dalla pubblicazione di *Le Corps* ^[19] nel 1972, alla sua riedizione del 1995 fino a *De la création chorégraphique* ^[20] nel 2001, ha indagato tutto ciò che ha concorso a sovvertire radicalmente la categoria tradizionale di corpo, in modo che la 'corporeità' diventasse una visione «plurale, dinamica e aleatoria, intesa come gioco chiasmatico instabile di forze intensive o di vettori eterogenei». ^[21] Bernard afferma che: «L'accezione fenomenologica della categoria di 'corporeità' si riduce a designare la modalità concreta o sensoriale del processo cognitivo e non, come io credo di dover fare, la struttura o la trama che sottende la sensorialità stessa [e implica un] chiasma intersensoriale che invita l'artista a un viaggio perpetuo, a un errare infinito», ^[22] per cui si gioca «su e con le incertezze e le contingenze di un vissuto relazionale e dunque con la temporalità di un'esperienza» ^[23] e «non esiste un'identità corporea, esistono invece delle esperienze ibride, variabili, instabili e contingenti», ^[24] «prodotto sempre mutevole di una sensibilità multiforme e metamorfica priva [...] di un confine netto tra interno ed esterno, tra l'io e l'altro». ^[25] Si può scegliere dunque questo corpo come maestro e strumento di sapere e come poetica, direbbe Laurence Louppe, ^[26] in quanto può mostrare altre vie d'accesso sia all'identità che al soggetto. È questo, a mio parere, ciò che autorizza tutte le variazioni o metamorfosi possibili.

Alla luce di ciò, per tornare alla domanda di Valentina, vorrei proporvi il caso dello spettacolo *Col Corpo Capisco* (2015 e 2016) di Adriana Borriello, una riflessione danzata messa in scena a distanza di trent'anni dal debutto dell'autrice come coreografa. Un caso in cui il corpo proprio (*leib*) per cui si può affermare di 'essere un corpo', e il corpo organico (*körper*) per cui si può affermare di 'avere un corpo' coincidono assolutamente, anche alla luce di tutte le trasformazioni intercorse sulla scena sempre più essenziale della danza. Nello spettacolo Adriana danza insieme a due sue ex allieve per un'ora di performance incentrata sulla trasmissione di conoscenza, di strumenti, modi, visioni ed esperienze. Sotto la lente d'ingrandimento dello spettacolo si manifesta una forma di trasmissione 'corpo a corpo'. Scrive Borriello: «La danza, essenza dell'atto 'inutile' che riflette su se stesso, diventa *medium* di conoscenza della non-conoscenza, la sapienza del corpo, dell'esser-ci». ^[27] Qui mi sembra che nell'idea di corpo sia naturalmente implicita l'identità delle artiste e la soggettività delle azioni-reazioni, per cui la triade risulta assolutamente un'unità, i cui termini possono essere differenziati solo linguisticamente, per indicare diverse intensità del lavoro singolare. Mentre il 'luogo' da guardare nella coreografia è tra i corpi, nel suo farsi plurale.

Andrea: Ritengo che nelle attuali pratiche del teatro la questione tra *leib* e *körper* sia ancora presente, e che talvolta la presenza del corpo dell'animale possa educare alla ridefinizione dell'identità del soggetto. In questo senso, allora, mi pare possa risultare stimolante prendere in considerazione un altro lavoro di Anagoor del 2008, **jeug-*, ^[28] che si presenta come l'incontro enigmatico di una Ragazza (Anna Bragagnolo) con una Giumenta (Pioggia).

Proposto in uno spazio ombroso e sospeso, crepuscolare, dai toni ocre e terrosi, un'arena misterica di sabbia e luce, ^[29] **jeug-* riparte dal soggetto inscenando un rito linguistico a cui lo spettatore può accedere ad intermittenza, ritagliandosi varchi di comprensione attraverso un velario nero che a tratti ostruisce la visione. ^[30] In principio c'è l'animale, il 'corpo indomito della natura', preannunciato (ma non ancora svelato) dai versetti di Giobbe ^[31] posti ad esergo dello spettacolo. Nel buio, infine, una *voce off* mette in guardia sull'abisso terribile del significante che andrà spalancandosi, paradossalmente invitando lo spettatore a guardare, a lasciarsi andare all'indecifrabile pulsione scopica che lo abita: «Apri gli occhi, guarda. Ascolta. Non serve parlare. Le parole non funzionano più. Da oggi non parlerai più». Poi l'emergere dalle tenebre, in un cono di

luce opaca, della Ragazza di spalle. Come un manichino di dama ottocentesca, la figura lotta contro la meccanicità che imbriglia i suoi arti (e qui, Valentina, ritorna quanto scrivevi a proposito dei *Quesiti sulla morte del soggetto umanista*),^[32] protesa in direzione di un muro in tessuto che le ostruisce la vista, la conoscenza, il reale (in un malcelato equilibrio sul baratro nero che le sta intorno), la donna vacilla nella sua prossemica geometrica ed astratta. Poi l'epifania della cavalla, che è incedere armonico di respiro e muscolatura, tutto suggerito tra *silhouette*, luci di taglio e zone d'ombra, che ovattate dalla garza posta al limite dello spazio scenico assicurano all'animale la forza della trascendenza. Alla corsa circolare di Pioggia segue di poco l'incedere veloce della Ragazza, fattasi misteriosamente materia in questo mondo altro: ripercorre tra la sabbia le orme della puledra, in un vicendevole alternarsi di zampe, piedi e solchi. È il primo chinarsi del soggetto umano fuori di sé, la prima torsione inscenata contro l'alienazione linguistica, che è alienazione biologica: il recupero della cartografia del sé ricomincia dalla terra, metafora di quella pelle del soggetto incisa dal linguaggio.

**jeug-* mi sembra ricercare la condizione anteriore al simbolico, mettendo in scena il cuore diviso dell'essere umano. La posta in gioco del resto è alta, lacaniamente impossibile: esser soggetti svestendosi del riconoscimento dell'Altro, senza il desiderio dell'Altro, evitando la follia nella caduta in un narcisismo assoluto o nel mancato riconoscimento della Legge. Il contrasto tra il corpo della donna che in modo inesorabile cede alla nudità innanzi alla puledra, il loro sensuale contatto, non muove forse dal contrasto fenomenologico husserliano tra *lieb*/ il corpo soggetto, il corpo vissuto della Ragazza, e *körper*/ il corpo-organismo della giumenta?

Lo spettacolo si erge sull'equilibrio della *τύχη*: il tentativo di riappropriazione della soggettività reale passa attraverso la cavalla, che non conosce educazione se non quella naturale che la giovane domatrice le offre 'secondo natura'. Accade che Pioggia, alla fine, si faccia montare, ma non attraverso briglie, selle, collari o zoccoli. Essi sarebbero la cicatrice, lo svelamento della lama del linguaggio, dell'avvenuta introduzione nel mondo del simbolico e della sua conseguente alienazione. Ecco **jeug-* rimane piuttosto la possibilità dell'incontro, lo spazio misterico in cui il vivente può incontrare il suo corpo senza che esso possa farsi incontro mancato, senza patire la separazione del linguaggio. E tutto si brucia in quegli ultimi istanti in cui la Ragazza, svestita e seduta su Pioggia, lascia lentamente scivolare sulla sabbia il corsetto di costrizione, un inghippo di asole e nastri, liberandosi dell'ultimo arredo corporale. Ora è nuda, può scegliere di essere senza mascheramenti. Il corpo respira, scorporato dal corpo del linguaggio. Il buio che suggella lo spettacolo lascia ammutoliti. Recupero del *körper*, stato edenico, cessazione del corpo pulsionale, o psicosi con un corpo parlato da un linguaggio dimentico della parola? Ritorno al bisogno dell'animale e abbandono del desiderio umanizzante? Nascita primigenia, ed in questo senso mitica (quel 'divino' a cui accennavamo all'inizio con Agamben) del soggetto dell'inconscio? È lo sciogliersi ultimo delle membra della donna quel flettersi del *Je* (il soggetto dell'inconscio) di Lacan «in una forma primordiale prima di oggettivarsi nella dialettica dell'identificazione con l'altro e prima che il linguaggio gli restituisca nell'universale la sua funzione di soggetto»? [...]

Atre Velocità - 09.01.2017

<https://www.youtube.com/watch?v=Pv7VC1ApXaQ&t=502s>

Simone Derai, fondatore della compagnia Anagoor, dialoga sul nuovo spettacolo "Virgilio Brucia" insieme a Rodolfo Sacchettini. Intervista andata originariamente in onda su Rete Toscana Classica.

arabeschi.it - n.8/2016

Lingua morta e corpo vivo. Anagoor e L'italiano è ladro di Pier Paolo Pasolini

Conversazione con Simone Derai

di Lisa Gasparotto

"La compagnia Anagoor, sempre attenta nelle sue creazioni all'indagine sulla lingua e alle molteplici rifrazioni del passato nel presente (si pensi a *Lingua Imperii* ma anche al più recente *Virgilio Brucia*), solca le impervie vie della poesia pasoliniana con una nuova produzione. La scelta ricade non a caso sull'*Italiano è ladro* di Pier Paolo Pasolini: un poemetto plurilingue, dalla marcata connotazione politica, a cui Pasolini lavora durante la fervida e per certi aspetti controversa stagione degli anni Cinquanta.

Lisa Gasparotto: Un po' per caso, qualche tempo fa, mi hai chiesto di consigliarti una lettura pasoliniana: ti ho subito suggerito *L'italiano è ladro*, un testo poco noto ma cruciale, secondo me, nell'ambito dell'esperienza letteraria ma anche politica e umana di Pasolini. Tu hai così scelto senza esitazione di accogliere quella proposta, realizzando il 2 novembre 2015 una prima mise en espace, con pochi amici ad assistere: «per ricordare», hai detto. In quella prima occasione la scelta fu quella di portare sulla scena la lettura integrale della cosiddetta *Redazione Falqui*, la redazione più lunga del testo (accessibile al lettore perché pubblicata postuma nel *Meridiano Mondadori*), e un mio intervento critico, per accompagnare e mediare quindi l'ascolto di questi versi. A te e a tutti noi (ma anche al pubblico amico presente) è parso subito evidente si potesse iniziare a lavorare a una lettura scenica. E così è stato. D'altro canto la struttura teatrale e drammaturgica dell'*Italiano è ladro*, sebbene nel non-finito, è piuttosto marcata. Cosa dunque ti ha colpito inizialmente di questo testo? Forse la matrice tragica dei cori o quel pianto, corale e quindi ancestrale, delle madri? O invece, la riflessione pasoliniana sulla lingua, quella lingua del potere e del dolore su cui anche voi vi soffermate nelle vostre creazioni?

Simone Derai: Sebbene la questione del pianto presente nel testo abbia rappresentato un magnete empatico, in realtà il primo aggancio è stata proprio la questione linguistica, a cui peraltro pare radicarsi il motore stesso del dolore. Nell'*Italiano è ladro* si traduce nell'incapacità di dire insieme il dolore e la causa del dolore, perché l'impossibilità di esprimersi e rivendicare la propria posizione e il proprio sentire genera una inaudita sofferenza. Il dolore entra in una sorta di moto vorticoso che non riesce a trovare arresto e che lo amplifica. Non è un caso che il coro delle madri proceda per spirali concentriche in discesa: una catàbasi, che è anche discesa nella storia, personale e collettiva. Siamo di fronte a una situazione tragica: è come se le madri generassero figli incapaci di produrre per sé la rivolta. Fino ad arrivare a una impossibilità di dire totale, a una effettiva paralisi delle lingue. La lingua è morta, e viene rappresentata nel testo da una regressione

intrauterina: è da questa prigione viscerale che nasce la rabbia furiosa delle cagne, moltitudine in cui si trasforma la singola madre del poema. C'è stato un aggancio immediato circa la questione linguistica, dicevo, anche per un interesse nei confronti di questa nostra lingua, del Nord-Est. Tutto questo ha senz'altro anche una radice personale, legata alla mia esperienza linguistica familiare ma che coinvolge forse l'intera nostra generazione e le successive: l'incompatibilità tra l'utilizzo della lingua e del dialetto che (com)porta una sorta di balbettio e di mutismo. Non so se questa cosa sia una condizione tipica e specifica del Nord-Est, una regione dove il discorso su lingua e identità, nel recente passato, ha comportato non poche deformazioni politiche. Ad ogni modo mi pare che nei versi dell'Italiano è ladro la questione identitaria sia molto presente: è un luogo della riflessione pasoliniana molto scivoloso e pericoloso, su cui tuttavia vale la pena soffermarsi. In ogni caso, mi pare che i nuclei concettuali che questo testo mette in gioco siano molti e che riguardino i molteplici piani della sperimentazione e della riflessione pasoliniana. Anzitutto, è piuttosto immediato chiedersi come e se si possa definire, nell'ambito dei generi letterari, un testo come L'italiano è ladro. Quindi, per partire dal titolo, ci si chiede (e ti chiedo) chi è l'italiano, e che cosa ruba.

L. G.: La questione linguistica e quindi identitaria, di appartenenza, come dicevi, è centrale e, non a caso, è il perno attorno cui ruota la riflessione pasoliniana nei versi dell'Italiano è ladro e quindi anche nel diario in prosa che accompagna il testo. Si può affermare, semplificando, che Pasolini, qui, tenta di fare propria la condizione di povertà e disperazione dell'altro, di Dino, protagonista e dedicatario dell'Italiano è ladro, figura di tutti i giovani di una generazione «quella del '25 e '26-'27 con qualche imprecisione cronologica, di ragazzi poveri e sfortunati» (ItL, 865). Come Pasolini scrive, e che attraverso Dino vengono portati a un massimo di rappresentanza allegorica. Questa regressione nella condizione dell'altro vorrebbe diventare una sorta di redenzione collettiva dall'esclusione sociale: l'impossibilità di sentirsi parte di una comunità, e più estesamente di una patria, disorienta nel riconoscimento di sé e della propria identità, compromettendo anzitutto la tensione verso la propria crescita sociale e prima ancora individuale. Il che era vero soprattutto in quel contesto, contadino, del Friuli delle lotte dei braccianti. Non a caso sono tutti temi che erano stati già trattati nella raccolta plurilingue *Dov'è la mia patria*, del 1949, strettamente connessa alla genesi dei testi che compongono *L'italiano è ladro* (e lo dice Pasolini stesso, sempre nel diario: «ora tutti i motivi di *Dov'è la mia patria* sto rifondendoli in lingua nell'*Italiano è ladro*», ItL, 872). Va detto che il tema dell'identità, in quanto presa di coscienza del proprio io, e quindi affermazione e coscienza della propria individualità, è anche al centro della produzione diaristica pasoliniana degli immediati dintorni dell'*Italiano è ladro* ma anche delle poesie dell'*Usignolo della Chiesa cattolica*, specie del *Diario 1950*, dove figura non a caso una sezione dal titolo *L'identità*. In queste poesie il forte dissidio interiore del «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta» (DM, 16), come Pasolini, amaramente, si autodefinisce poi, nel 1975, nella *Divina Mimesis*, e la strenua ricerca di una dialettica tra destino individuale e collettivo, mettono in evidenza in maniera piuttosto marcata il passaggio (autorale) dall'infanzia all'età adulta e la progressiva e conseguente presa di coscienza delle proprie contraddizioni. La connessione tra tutti questi testi è un imprescindibile passaggio per l'esegesi dell'opera pasoliniana, mi pare pacifico. Sfogliando le carte del suo laboratorio, ma anche solo le pagine del *Meridiano* dedicato alle poesie, si ha netta conferma di questo.

Che cos'è *L'italiano è ladro*, mi chiedevi. Una definizione di genere andrebbe discussa nel dettaglio (come ho tentato di fare altrove). Siamo di fronte a un testo che potrebbe essere un romanzo in versi ma non è solo questo, è anche una drammaturgia teatrale, per la presenza del coro, ma non è solo questo. Insomma, la questione relativa al genere rimane aperta. Lo definirei piuttosto, e per usare le parole di Pasolini stesso, «un documento del passaggio del pensiero», «un processo

formale vivente» che unisce «la forma magmatica e la forma progressiva della realtà» (DM, 57), quasi come *La Divina Mimesis*, continuazione ideale della riflessione che prende forma nei versi dell'*Italiano è ladro*.

E qui vengo alla domanda successiva. L'*italiano* del titolo fa riferimento all'*italiano nazionale*, in quanto lingua nazionale. Quella lingua che nella *Divina Mimesis*, non a caso, viene definita come *Lingua dell'Odio*, proprio quando, nel VII canto, la guida (un Virgilio, che è il se stesso degli anni Cinquanta) conduce il poeta nella zona infernale del conformismo, dove la *Lingua dell'Odio* «si sbriciola in gola», dove non si vedono pene, «in senso figurativo, spettacolare e simbolico», dove «i conformisti piccolo-borghesi hanno compiuto peccati ben più atroci che quello di essere conformisti» e dove «coloro che qui sono condannati, non sono dei piccolo borghesi se non per nascita, per definizione sociale ecc. In realtà, essi avevano, come si dice, gli strumenti necessari per conoscere il loro peccato: seppero come non essere conformisti e lo furono» (DM, 49-50). Dove Pasolini, in sostanza, colloca se stesso.

Questa lingua, l'*italiano* come lingua nazionale parlata, una lingua «fondata non più sull'*italiano letterario* né sull'*italiano strumentale dialettalizzato*, come lingua franca degli scambi commerciali e della prima industrializzazione, ma sull'*italiano parlato nel Nord*. Come lingua franca della seconda industrializzazione» (DM, 59), ruba, per dirla un po' alla grossa, la stratificazione culturale. Non a caso proprio nella nota n. 2 della *Divina Mimesis* Pasolini affronta, per l'ultima volta e in maniera definitiva, questo concetto, sebbene con le solite imprecisioni, sottolineando come *La Divina Mimesis* si presenti come «l'ultima opera scritta nell'*italiano non-nazionale*, l'*italiano* che serba viventi e allineate in una reale contemporaneità tutte le stratificazioni diacroniche della sua storia» (DM, 59). Non a caso nell'*inferno pasoliniano* si parla proprio questa lingua, un *italiano* caratterizzato da tutte le combinazioni storiche: «osmosi col latino (quello classico e quello medievale), incroci dialetto-latino, koiné-latino, lingua letteraria-latino, tecnolingua-koiné; poi ecc. ecc. – tutti gli incroci possibili, secondo le esigenze dei discorsi liberi indiretti dei vari personaggi, socialmente diversi» (DM, p. 59). A ben guardare si tratta della lingua che Pasolini utilizza (o tenta di restituire) proprio a partire dai versi dell'*Italiano è ladro*. Anzi oserei dire che *L'italiano è ladro* è l'unico luogo della sua opera dove si trova una concreta dimostrazione di quanto egli afferma nella *Divina Mimesis*. Il che dimostra con una certa evidenza come la riflessione pasoliniana sulla lingua attraversi di fatto tutta la sua opera a partire proprio da questi versi, in cui è forte e esplicito, direi, il senso politico della riflessione linguistica.

S. D.: Quando hai incontrato *L'italiano è ladro*? E cosa ti interessava del testo?

L. G.: Ho incontrato questo testo all'inizio del percorso formativo del dottorato, mentre cercavo di dare una direzione al mio progetto di ricerca, che riguardava appunto la stagione poetica pasoliniana a cavallo tra gli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, vale a dire, semplificando ancora, il turno di tempo in cui si realizza nella biografia di Pasolini il passaggio dal Friuli a Roma. A ben guardare quel periodo, nel contesto della biografia (umana e letteraria) di Pasolini presenta i tratti di un vero e proprio rito di passaggio, nell'accezione proposta da Van Gennep. Pasolini sembra infatti trovarsi, tra il 1949 e il 1950, in uno spazio che Van Gennep chiama «soglia», e che la Woolf, in quel delizioso libretto che è *La Lettera a un giovane poeta*, fa corrispondere al periodo in cui «il giovane poeta apre le imposte». In sostanza, mi interessava indagare, allora, modi e forme con cui si realizza nella poesia pasoliniana il passaggio (anzitutto estetico e letterario) dai primi esiti poetici di matrice più strettamente lirica (dalle poesie della *Meglio gioventù per intenderci*), alla poesia di impianto più specificamente narrativo dell'inizio degli anni Cinquanta. Desideravo

insomma entrare nel laboratorio pasoliniano e cercare di comprenderne le dinamiche. Il non-finito dell'Italiano è ladro – l'ultima volontà dell'autore è uno stralcio uscito nel 1955 su «Nuova corrente» –, mi è sembrato da subito rappresentare un elemento imprescindibile, di svolta, sia per lo sperimentalismo linguistico e formale, sia per il contesto in cui si inserisce (interno e esterno all'opera pasoliniana), sia per le implicazioni politiche che porta con sé. Inizialmente pensavo di poterne ricostruire la genesi, privilegiando quindi un lavoro filologico, ma mi sono accorta ben presto che lo stato delle carte non lo consentiva. Trattandosi inoltre di un non-finito ci sarebbe stata anzitutto da compiere la scelta di pubblicare o meno un testo mai considerato pubblicabile dal proprio autore e quindi quale tra le molteplici redazioni di cui si compone il poema e altre questioni troppo delicate e che da sola non avrei potuto valutare (per una serie di ragioni legate al diritto d'autore). Così ho deciso di studiarlo da un punto di vista interpretativo, tenendo conto dei vari fenomeni linguistici, stilistici e formali e delle modalità con cui dialoga con l'opera pasoliniana e con la temperie, culturale e letteraria, con cui si trova a fare i conti.

A dirla tutta, ho sempre accarezzato, in tutto questo percorso di ricerca, il desiderio che prima poi qualcuno decidesse di metterlo in scena: per sentire quei versi, scritti nei diversi dialetti regionali del Nord Italia, ma anche in italiano antico, nel greco di Euripide, pronunciati da una voce capace di restituirne l'anima più riposta, ma anche per leggerne l'effetto sul pubblico, che forse per la prima volta viene a contatto con un testo poco noto, ma abbastanza familiare, di Pasolini.

E siete arrivati voi. Quindi, ti chiedo, come si interseca questo Pasolini con il lavoro creativo di Anagoor? O meglio, quali sono i punti di tangenza di questa nuova creazione con il vostro stile, la vostra semantica e il vostro metodo di lavoro?

S. D.: L'italiano è ladro si configura per certi aspetti come la versione italiana di *Lingua Imperii*, dove la questione linguistica era un pretesto per indagare i metodi d'azione del potere, tenuto a giustificare la propria realtà, le proprie azioni. La lingua non è altro che la via prima per il dominio sul popolo. La lingua è la primissima espressione di questo esercizio, nella misura in cui assume una funzione di strumento attraverso il quale manipolare l'immaginario di una classe. In altre parole, Pasolini compie la stessa azione di Virgilio: consegnare a un destinatario ideale l'elaborazione di un orizzonte immaginifico attraverso l'elaborazione della lingua e per il tramite della poesia. Il poeta compie questo passaggio con tutte le buone intenzioni, ma è lacerato, bruciato nella creazione perché se nelle sue intenzioni intravediamo la volontà di (ri)vendicare, in modo temerario, per mezzo della lingua del potere, una voce per gli sfortunati, al tempo stesso, egli, consegnando a questa voce il potere pietrificante della lingua nazionale, rischia di imbavagliarla. Un laboratorio rimane non-finito anche per la difficoltà estrema di giungere alla corrispondenza armonica tra scelte stilistiche, quindi estetiche, e l'impianto ideologico. Nell'Italiano è ladro si consuma in un tempo rapidissimo, in quel volo iniziale dalle Alpi all'Adriatico, la stessa discesa che Virgilio compie dal lirismo delle *Bucoliche* alla visione di un'Italia infernale e di un senso sociale della poesia, che caratterizza l'altra parte della sua opera. Allo stesso modo Pasolini, in quel suo proclamarsi, *après coup*, «piccolo poeta civile degli anni Cinquanta», nelle fasi di questo laboratorio approda all'assunzione di una responsabilità civile del fare poesia, attraverso l'emersione della propria coscienza politica.

L. G.: L'idea di lavorare su questo testo da un punto di vista drammaturgico e teatrale, di portarlo insomma sulla scena, nasce, appunto, da un confronto di punti di vista, sul piano letterario e quindi teatrale. E infatti la tua intenzione nelle scelte di regia che hai compiuto, mi pare sia stata quella di riprodurre una sorta di laboratorio, anzi due laboratori, intersecati e in dialogo tra loro:

quello letterario di Pasolini (trattandosi di un testo non-finito) e insieme quello teatrale di Anagoor.

S. D.: In realtà è l'intreccio di tre laboratori. Non solo quello teatrale di Anagoor e quello di Pasolini ma anche quello relativo all'indagine critica, che è aperto e continua a interagire con le esigenze sceniche della mise en espace.

L. G.: Sì, certo. Possiamo dire allora che siamo di fronte a un esperimento in cui critica letteraria, letteratura, teatro e musica cercano un luogo di incontro non necessariamente armonico e non necessariamente concluso.

E per realizzare questo dialogo tra i due, anzi tre, laboratori hai scelto la forma della lettura scenica o mise en espace, in quanto precisa forma di espressione teatrale. La mise en espace, va specificato, è una ben definita forma teatrale, un genere insomma. Non è affatto uno spettacolo depotenziato e d'altro canto non si configura nemmeno come una messa in scena tradizionale, ma è una particolare forma espressiva. Non a caso la forma della lettura scenica permette di dare un particolare valore al testo, non essendo presenti molti degli elementi tipici di un vero e proprio spettacolo, quali la scenografia, i costumi, le azioni sceniche. Al centro c'è (quasi) solo il testo, la parola. A ben guardare la mise en espace è una forma di spettacolo direi democratica: di fatto il singolo spettatore è chiamato a partecipare con la propria immaginazione, grazie alla quale può figurarsi, da un personale punto di vista, l'ambientazione e l'azione scenica davanti a sé. Viene meno dunque qualsiasi tipo di imposizione dall'alto. Va poi rimarcata la forza della parola poetica, capace da sola di realizzare immagini mentali: il potere ecfrastrico non è vincolato ai territori della retorica ma è nella natura stessa della lingua poetica. Ciascuno potrà in questo modo recepire, interpretare e infine crearsi un'idea, estetica e insieme politica, autonoma. La lettura scenica svolge così l'importante funzione di responsabilizzare lo spettatore, messo nelle condizioni di poter giudicare la validità dell'opera senza essere influenzato da scelte registiche che predeterminano lo sguardo. Anche se, a ben guardare, le scelte di regia qui ci sono e sono anche piuttosto nette, come appunto quella di optare per questa forma di rappresentazione e di inserire un intervento di critica letteraria, scelta quest'ultima assai rischiosa. Ecco, appunto, perché hai voluto a tutti i costi che ci fosse anche una presentazione critica del testo? E come dialoga in questa tua mise en espace con la performance d'attore?

S. D.: La questione performativa è sempre presente: essere antenne riceventi e trasmettenti che veicolano insieme pensiero e emozioni. La difficoltà è quella di non lasciare mai divise le due cose, il tentativo è quello di illuminare il razionale. In operazioni come questa in cui l'ascolto del testo diventa ascolto del suono, con un flusso di natura musicale, di impatto emotivo, di lavoro sull'irrazionale, non può mancare la visione chiara della sua impalcatura e del suo senso politico più riposto, più radicato. Il contributo critico non è lì per fare del momento teatrale un momento didattico, nell'accezione più immediata e semplicistica del termine, anzi rimane come tempo offerto per una riflessione intellettuale. Non è lì solo per fornire chiavi ma è la possibilità di far fare all'opera un altro salto. Non va dimenticato che quest'opera viaggia con un contributo critico a lato: L'italiano è ladro giunge infatti a noi con un diario in prosa che non solo ci racconta le fasi cruciali dell'elaborazione di questo testo non-finito, ma si configura anche nel suo portato metaletterario, in quanto riflessione sul lavoro in fieri per il proprio autore. Quindi nell'affrontare L'italiano è ladro non si può prescindere dal tenere conto del diario in prosa che lo accompagna, perché ci troviamo di fronte a un laboratorio di riflessione, in primis per il suo autore e quindi anche per chi lo avvicina, in questo caso per lo spettatore. Spostare l'attenzione

sull'Italiano è ladro è un po' come spostare l'attenzione sul principio del motore creativo. Pasolini, non letto attraverso il solito filtro dell'attaccamento a una fine straziante e dolorosissima, ma visto nella fase aurorale della sua formazione poetica, mette qui in atto una riflessione sulla poesia, sulla lingua, sull'arte, senza paura che questi aspetti diventino linguaggio di un'élite, ma tentando di superare questo pregiudizio. Allo stesso modo noi vorremmo tentare di percorrere questa stessa direzione, con la voglia di sperimentare, fiduciosi che il teatro possa ancora essere davvero un luogo libero, in cui la riflessione su ogni piano – stilistico, estetico, ideologico –, possa trovare spazio in modalità frontali. Non è un caso che tracce di questa modalità siano state teorizzate proprio da Pasolini nel suo Manifesto per un nuovo teatro".

RAI 5 - 07.04.2016

<https://www.youtube.com/watch?v=a7DB2owSZ00>

ANAGOOR | RAI5 Memo | Speciale VIRGILIO BRUCIA

Interventi di Mario Martone, Renato Palazzi, Luciano Canfora

artribune.com – 26/01/2016

Virgilio Brucia. Una conversazione con Simone Derai

DAL 26 AL 31 GENNAIO. SONO QUESTE LE DATE PER POTER VEDERE "VIRGILIO BRUCIA" AL PICCOLO DI MILANO. LA COMPAGNIA È ANAGOOR E IL REGISTA SIMONE DERAI. CHE QUI CI RACCONTA LO SPETTACOLO.

di Michele Pascarella

Anagoor, Virgilio Brucia - photo Dietrich Steinmetz

"La tradizione è custodia del fuoco e non culto delle ceneri": Gustav Mahler è adatto a introdurre questo spettacolo?

Le parole di Mahler calzano alla perfezione, sia per raccontare Virgilio stesso, che assunse in sé la brace di Omero e della tragedia per accendere un fuoco nuovo, capace di innesto, sia per guardare all'eroe da lui inventato: Enea deve imparare a salutare il passato per guardare al futuro, scendendo tra i morti. Fuggire dall'incendio è mettere in salvo se stessi, ma anche una tradizione a brandelli, e levare un canto funebre per ciò che non sarà più, perché la propria creazione darà l'addio definitivo ai padri di cui pur conserviamo il Dna, dando il via a una nuova lingua. Ma Mahler muore nel 1911 e oggi noi non possiamo prescindere dai fuochi accecanti del secolo scorso, dei forni crematori e di Hiroshima. Oggi dobbiamo tendere l'orecchio verso la cenere e ascoltarne la voce.

Come è strutturato il dispositivo della vostra opera?

Virgilio Brucia è uno spettacolo diviso in capitoli. Si inizia dalla fine, dalla morte di Virgilio. Si narra della volontà del poeta di bruciare i rotoli dell'*Eneide* di ritorno da un viaggio in Grecia nel 19 a.C. Per quale motivo Virgilio voleva dare alle fiamme un'opera che stava componendo con enorme

sforzo da ben undici anni? Questo interrogativo, aperto all'inizio, aleggia per tutta l'ora e mezza di spettacolo, e ciascun spettatore è invitato a trovare la propria risposta.

Il cuore della rappresentazione, al quale tutti i capitoli sono una densa preparazione, è la messa in scena di quella notte del 22 a.C. in cui Virgilio recitò ad Ottaviano Augusto e alla sua corte il secondo libro del poema in via di costruzione.

Anagoor, Virgilio Brucia – photo Alessandro Sala

Con quali attenzioni i molti attori in scena incarnano il dramma di Virgilio Brucia?

Più che di attenzione, parlerei di assunzione di responsabilità. Si è sempre detto che la rinascita della tragedia (non del tragico, ma della tragedia come forma teatrale) sia inammissibile anche per l'impossibilità di riattuare la disposizione politica del coro. Ma noi crediamo che ci si possa provare: perché si possa parlare di un coro autentico, è necessario che una collettività in scena si volga verso il nucleo tragico e lo interroghi, lo canti.

In *Virgilio Brucia* la compagine degli attori prova a farlo ed è in fondo proprio questa collettività a premere ed espellere un singolo attore che si assume la responsabilità e l'onere di un'altra identità, in questo caso quella del poeta: *"Io sono un altro"* è il primo atto teatrale. È per questo che Virgilio è così diverso da Omero e dagli aedi. Virgilio ha già dentro di sé la tragedia, oltre all'*epos*: questo gli consente di dire *"Io sono Enea e il mio nome è dolore"*.

Quanto la conoscenza, da parte del pubblico, dell'autore a cui vi riferite è indispensabile alla ricezione del lavoro?

Come sempre, di fronte all'opera d'arte la conoscenza offre maggiori strumenti. Non è diverso il discorso per il teatro. Il che non significa che la letteratura, il teatro, l'opera d'arte in senso lato debbano rimanere patrimonio di pochi. Al contrario. Il sentire di Virgilio, la sua totale compassione per il dolore del mondo, è un sentire universale, capace di parlare una lingua chiarissima ed evidente. La sua è una consonanza con le sorti degli esseri viventi di ogni regno, capace di risuonare nella mente e nei cuori di ciascuno.

Anagoor, Virgilio Brucia – photo Dietrich Steinmetz

Quale uso fate del "classico"?

Il classico è un corpo morto, perennemente dissepolto e riesumato. Si tratta di mettersi à l'*école de la mort* per soffiare nel corpo del classico un po' d'aria, perché ancora parli. Ma questa operazione da negromanti non serve, come si dice spesso, ad illuminare il presente. Siamo noi, dalla nostra posizione, viziando con il nostro punto di vista l'interrogativo di volta in volta posto al classico, a illuminare il passato e rivelare ciò che prima non era visibile. Solo dopo, scoperte le differenze e le distanze che ci separano dal passato, possiamo riguardare il presente con occhi più consapevoli.

Una tua definizione di "contemporaneo".

È un aggettivo molto abusato in riferimento al teatro e alle arti performative. Da indicatore cronologico è divenuta un'etichetta straccia per stilemi e format.

Come pensi reagirà il Piccolo Teatro di Milano?

Le sei serate si preannunciano colme di spettatori e sappiamo per certo che il pubblico in arrivo è molto eterogeneo: molti giovani, il pubblico del Piccolo, persone da fuori città. Siamo entusiasti di poterci confrontare con un insieme così nutrito e vario per una settimana. Di sicuro ci saranno tante reazioni quanti saranno gli spettatori. Ma è questo il bello, no?

PICCOLO TEATRO TV - 01.01/2016

<https://www.piccoloteatro.tv/virgilio-brucia-leneide-sperimentale-di-anagoor>

Virgilio brucia - L'Eneide sperimentale di Anagoor

dal 26 gennaio al 31 gennaio 2016 al Piccolo Teatro Studio Melato

Intervista a Simone Derai e Marco Menegoni

engramma.it - 130 | ottobre/novembre 2015

La lingua di Atlante

Abbecedario del teatro di Anagoor

Un'intervista a Simone Derai a cura di Lisa Gasparotto

Crede mihi, plus est, quam quod videatur, imago.

Ovidio, *Heroides XIII*, 154

Perché noi non fissiamo lo sguardo sulle cose visibili ma su quelle invisibili.

Poiché le cose visibili sono di un momento quelle invisibili sono eterne.

Paolo, *Lettera ai Corinzi*, 4,18

Il teatro di Anagoor è un 'teatro di montaggio', di immagini, storie, tradizioni e sopravvivenze. Nelle singole creazioni riemerge, in abiti e forme diverse, la memoria (o più spesso la ferita) del passato, le cui tessere si intersecano con il presente della scena. Anche la dialettica tra classicità e contemporaneità si definisce in maniera piuttosto netta: la scena sembra infatti affiorare dall'indagine dei meccanismi di (ri)emersione di immagini della tradizione. Si tratta di una sorta di costruzione della storicità, prendendo a prestito una definizione di Didi-Huberman, quando afferma che il montaggio "sfugge alle teleologie, rende visibili le sopravvivenze, gli anacronismi, gli incontri di temporalità contraddittorie che riguardano ogni oggetto, ogni avvenimento, ogni persona, ogni gesto" (Didi-Huberman 2007, 250). Il riferimento all'opera e al metodo di lavoro di Aby Warburg appare marcato, specie per la centralità metodologica del pur complesso concetto di *Nachleben*: da *jeug**, nel dialogo antico, viscerale tra uomo e animale, a *Fortuny, Tempesta*, ma anche e soprattutto *Lingua Imperii* e *Virgilio brucia* (Sulle singole produzioni di Anagoor si veda il sito della compagnia www.anagoor.com/home.htm). Le creazioni di Anagoor raccontano sempre una storia, mai lineare, mai piatta, ma, appunto, stratificata in un movimento centrifugo e centripeto insieme, una storia rivelatrice: le ferite del passato si riattivano nel presente, rimarcando il senso profondo di ogni esperienza, specie quella del dolore, del tragico, della fragilità umana. In questo senso la scena sembra collocarsi, per dirla con Badiou, tra l'immanenza del corpo e la trascendenza dell'immagine, ovvero tra la danza e l'immagine, o meglio tra la danza e il cinema, inteso come "*la puissance maximale de l'image contemporaine*":

"Il est intéressant de poser que la danse est l'immanence du corps, c'est-à-dire un corps qui se présente de l'intérieur de son propre mouvement, et que l'image est au contraire une sorte de transcendance lumineuse, une extériorité, qui exerce son pouvoir sur le corps". Alain Badiou (avec Nicolas Troung) 2013, 53-54.

Sconfinando nelle arti vicine, grazie alla dinamicità dell'immagine che (ri)vive sulla scena, le singole creazioni portano sempre lo spettatore in una dimensione fuori da un tempo codificato, in un procedere efrastico a incastro: in sostanza, in una scena che si caratterizza sempre nella sua ipermedialità si intrecciano istanze del passato e del presente, la memoria diventa narrazione e si traduce in una lingua capace di raccontarla.

LISA GASPAROTTO: Leggendo anche solo cursoriamente i titoli delle vostre creazioni, e pensando a Warburg e alla sua influenza nel vostro metodo di lavoro, si rimane in particolare colpiti da *Il Palazzo di Atlante*: un po' perché è l'unica tua regia di un'opera musicale, ma soprattutto perché sembrerebbe a tutta prima un lavoro che si discosta lievemente dagli altri.

SIMONE DERAI: *Il Palazzo di Atlante* ci ha ovviamente costretto a fare i conti con un testo e una musica scritti, imponendoci un percorso inusuale, il che non significa che il nostro lavoro non parta da schemi drammaturgici articolati e stringenti. *Il Palazzo di Atlante* andò in scena per la prima ed unica volta nel 1642 a Palazzo Barberini alle Quattro Fontane a Roma. Quello del 2013, realizzato da Anagor è stato il primo allestimento dal 1642. È un'opera in tre atti ed un prologo commissionata dal Cardinal Barberini al compositore Luigi Rossi per le musiche e a Giulio Rospigliosi (futuro papa Clemente IX) per la poesia: all'epoca l'evento a palazzo fu un vero e proprio *happening* musicale e teatrale, della durata di cinque ore. Il successo fu straordinario tanto da costringere la produzione a replicare più volte. Non fu mai più ripresa, fino, appunto, al 2013. La trama è tratta dal celebre episodio dell'*Orlando Furioso*: Atlante è un mago pagano che, per proteggere il figlio Ruggiero dalla morte in guerra predetta dalle stelle, architetta una prigione dorata popolata di immagini e visioni, doppi e fantasmi. E di questo terribile mondo di simulacri vuoti noi abbiamo fatto il cuore insieme pulsante e funereo della messa in scena. Ruggiero, come tutti i giovani cavalieri della saga, finisce irretito dalle immagini secondo uno schema drammaturgico fisso reiterato: ogni personaggio insegue l'oggetto del proprio desiderio, corsa vana e caccia frustrata all'infinito poiché le immagini inseguite non sono che ombre evanescenti. Un esercito di adolescenti, salvati dalla morte per magia, ma sospesi come in un limbo, giovani per sempre, trattenuti dall'amore di un genitore che non sopporta di perderli; per un tempo limitato, fino all'esplosione della ribellione, i ragazzi, storditi dalle loro vane ricerche, rimangono schiavi ma protetti.

L.G.: La distanza dunque esiste: c'è qui un testo e non un vero e proprio montaggio di sequenze, come avviene invece nelle altre creazioni. Un testo che sembra contenere in sé sia lo spirito dell'epos sia quello della tragedia. E che pone inoltre l'immagine fantasma al centro di un gioco di inseguimenti che genera il dramma stesso: potrebbe sembrare una sorta di dramma warburghiano. Insomma, tra le pagine del libretto si trova senz'altro nascosto un percorso per immagini, una storia di 'formule visive' che ti ha condotto alla messa in scena.

S.D.: Atlante ricorda lo Zeus omerico che nell'*Iliade*, scandalosamente, piange dal cielo una pioggia di sangue che bagna il campo di battaglia, anticipando, così, la fine del proprio figlio mortale Sarpedonte. La divinità, è, però, qui, per così dire, declassata a semplice mago, compartecipe quindi delle arti della divinità e insieme della inefficace natura umana: conosce il futuro destino e si affanna per impedirne il corso, cosciente dell'inutilità degli sforzi. Non ha la statura impenetrabile delle divinità della tragedia, pur conservandone tratti di crudeltà: la condizione in cui versa assomiglia maggiormente a quella degli eroi tragici. Così come tragica è la scelta che spetta a Ruggiero e compagni: ribellarsi, rifiutare e perdere il paradiso artificiale di Atlante, significa conquistare la libertà. Il prezzo da pagare sono i risvolti di dolore che la vita reca con sé. In questo declassamento della figura di Atlante ritroviamo gli echi di quel trasmigrare camuffate delle potenze pagane raccontato da Aby Warburg. Atlante originariamente era stato il pilastro del cielo, pietrificato secondo una tradizione dallo sguardo della testa di Medusa tenuta in mano da Perseo dopo che questi l'aveva mozzata, ma anche, secondo Omero, il padre della Ninfa per

eccellenza, Calipso: immagine sempre immutata/sempre cangiante di una promessa di eterna pietrificante adolescenza, di fronte alla quale Odisseo si strugge diviso e di fronte alla quale si consuma lo strappo definitivo, che è insieme liberazione e rimpianto. Ecco, nell'Atlante di Rospigliosi e Rossi, attraverso quello di Ariosto, sembrano trasmigrare caratteri di entità più antiche. L'affanno del *tragos* fa la sua ricomparsa prepotente nel teatro barocco le cui origini ideali affondano, è sempre più chiaro, nel teatro antico.

L.G.: Nell'Atlante di Warburg, dominio di *Mnemosyne*, lo spazio tra le immagini è nero. Che cos'è per te questo nero, specie se trasposto sulla (tua) scena?

S.D.: Quel nero è lo spazio entro cui si consuma il dramma dialettico scatenato dalle figure. È il fondo nero da cui riaffiorano i fantasmi impressi fotograficamente sulla retina quando chiudiamo gli occhi. È la cornice che serra e comprime le immagini, una voragine da cui sembrano generate e talvolta risucchiate; gli occhi cavi della maschera; il gorgo di Medusa che non solo chiede di essere guardato, ma che impone sempre sull'osservatore il proprio sguardo di rimando, poiché lo sguardo – e questo resta valido ancora di più per il teatro, che è visione fin dal nome – non cessa mai di esercitarsi a doppia direzione.

L.G.: Non puoi a questo punto sottrarti alla domanda warburghiana per eccellenza, quella della sopravvivenza delle forme, della *Nachleben*: come si costruisce questa sorta di 'ritornanza' di luoghi (connessi o dislocati) della (storia della) cultura nei vostri lavori? Quale significato assume il montaggio, inteso alla maniera warburghiana?

S.D.: Accostare immagini, procedere per montaggio significa produrre sempre un dissidio, un collidere, una frizione come se, pensando all'orogenesi, immaginassimo zolle tettoniche che premono e slittano le une contro e sulle altre. L'energia prodotta dalle rispettive masse in movimento, trattenuta dalla materia si accumula in tensione, quando non viene rilasciata esplodendo in terremoti. Così allo stesso modo procedere per montaggio (secondo il sistema warburghiano) significa produrre un'energia che cercherà una via di uscita, un'emersione, che darà nel liberarsi forma nuova o renderà evidenti le forze sotterranee in atto. Atlante è la materia tettonica che regge l'intero firmamento; le forze uguali e contrarie che furiosamente si battono le une contro le altre di fronte ai nostri occhi sono la Ninfa; lì dove esplode l'energia rilasciata ci siamo noi nel nostro tempo.

L.G.: E se ti affidassi alcuni lemmi warburghiani, attraverso i quali rispondere alla mia domanda? Potrai costruire così, per dirla con Warburg stesso, una sorta di 'Atlante della memoria', o forse meglio un abbecedario del teatro di Anagor che si potrebbe chiamare *La lingua di Atlante...*

ATTESA

Nel teatro di Anagor è sovente reso esplicito un clima d'attesa attorno o di fronte alle immagini che sorgono sulla scena. Si tratta di utilizzare alcune delle tecniche dell'ecfrasi e tradurle nel linguaggio della performance: in questo caso la temporalizzazione della visione – poiché si tratta di inserire la temporalità nell'immagine – ma potremmo dire a ragione la temporizzazione se pensiamo all'intero processo come all'innescamento di un ordigno esplosivo a cui si applica un timer. L'immagine è costruita in scena secondo processi diversi che si dispiegano nel tempo naturale davanti agli occhi dello spettatore. Il tempo è così immesso nell'immagine: senza dilatazioni o condensazioni – senza ricorrere cioè a deformazioni temporali come la contrazione teatrale o a rallentamenti estremi, lo *slow motion* di certe pratiche video e cinematografiche – ma semplicemente seguendo il tempo della natura: scena e platea condividono lo stesso tempo. Si sviluppano nel medesimo spazio e nel medesimo tempo due tensioni: quella del performer che attende all'immagine come si attende a qualcosa nel senso di dar opera a qualcosa; e quella dello spettatore che invece attende l'immagine nel senso che sta in attesa di essa, aspetta (nel senso etimologico del termine: sta cioè rivolto verso un qualche oggetto, con pazienza, senza muoversi,

quasi con l'occhio intento verso la cosa o la persona che deve arrivare) che essa si manifesti. In entrambi i casi c'è un lavoro attivo di inclinazione del piano dell'attenzione verso la visione, una concentrazione di forze verso un punto, un prendere la mira, come nel tendere un arco a/verso qualche obiettivo della caccia. Questo processo di attesa è un considerare (*cum + siderare*) l'immagine, cioè un tendere verso di essa lo spirito come nel fissare una stella, o una costellazione di astri, per leggervi i decreti del fato, un'aspirazione. Il teatro espone una teoria di oggetti - fatti, figure, brandelli di vite – come costellazioni in forma di immagini concrete o mentali evocate dai corpi, dai segni e dalla parola. Allo spettatore *de+siderare* coglierne i nessi che si esplicano o si implicano in questo processo di attesa.

CORPO

Anagor fa un ampio uso dell'immagine video e cinematografica a teatro, insistendo sulla sua virtualità. Ciononostante al centro della scena c'è sempre il corpo dell'attore, il corpo umano, quando non anche il corpo animale come in **jeug-* (performance del 2008 che vedeva interagire una giovane donna e una giumenta). Ancora una volta sono le radici della lingua come i fili di un arazzo a nascondere e rivelare il nostro interesse per questo oggetto caro. I filologi comparano il latino *corpus* con l'armeno *kerp* che vuol dire forma, immagine. Entrambi condividerebbero la radice sanscrita *kar*, che è anche forse del verbo greco *kraino*, creare, ordinare, governare, dominare e del sanscrito *karp*, bell'aspetto, bellezza. Ma questo dominio sulla forma, questo ordine della composizione che incanta per splendore, questo peso bello, compiuto ed amato che è l'idea del nostro stesso corpo di carne viva, dibatte mostruosamente col pensiero incontrollabile del corpo morto, il *corpse* della lingua inglese. In teatro il corpo è sempre anche l'immagine mentale di quel cadavere che la tragedia interdice. E questa interdizione scaraventa sulla piazza della scena la questione dell'ineffabile e dell'immagine che si sottrae quando non può superare l'ostacolo oltre il quale non si può più dire o rappresentare. In *Lingua Imperii* (2012) un gruppo di attori di diversa età, dopo aver intrecciato ed indossato corone vegetali, e dopo essersi spogliati, accumulando indumenti ed accessori in un angolo, si dispongono in fila per andare di seguito a prendere posizione distesa dall'altra parte della scena: uno alla volta, uno sull'altro, fino a creare una catasta di membra inerti. Le corone cadono dalle teste sotto il peso della gravità così come gli arti. Non appena la visione si rende chiara e riconoscibile, non appena il cumulo raggiunge la sua forma più terribilmente tipica, il gruppo di attori si rialza di scatto, scioglie la composizione e si dilegua. L'immagine composta dai corpi dura per una frazione di secondo quasi senza completarsi. E in un lampo si spegne, lasciando che si accenda nella mente dello spettatore il ricordo tremendo di montagne di cadaveri, di campi di sterminio, di torture.

EKPHRASIS

Ricorrere ad alcune tecniche retoriche desunte dalla letteratura e dall'arte visiva tra cui l'ecfrasi (sia di parola che di immagine) significa porsi un duplice obiettivo: guidare lo sguardo dello spettatore verso immagini vivide e insieme rendere esplicito il processo stesso. Lo sguardo non è mai stato innocente. E le dinamiche di temporalizzazione delle immagini, la scansione e il montaggio di frammenti scelti, l'illuminazione di dettagli a scapito di altri, tutte caratteristiche tipiche dell'ecfrasi, non hanno solo il compito di rendere con *evidentia*, come dicevano i latini, la visione; esse hanno anche il compito di rivelare i processi stessi dello sguardo, che è sempre selettivo, quindi politico, e, in alcuni casi, di smontare le retoriche stesse, così come sono rese strumentali da certi poteri, o comunque di ribaltarle e di metterle in crisi. Nella scena finale di *Virgilio Brucia* (2014) è rappresentata la notte del 22 a.C. in cui il poeta dell'*Eneide* recitò ad Ottaviano Augusto e alla sua corte il II libro del poema in via di costruzione. L'imperatore aveva insistito per anni perché Virgilio desse prova del lavoro in corso. Solo dopo che la materia era stata

tutta approntata Virgilio accettò di presentare tre dei dodici libri in cantiere: il II, il IV e il VI. È nota la reazione della famiglia imperiale all'ascolto del VI libro, che racconta la discesa di Enea nel regno dei morti. Quando Virgilio menzionò in versi il nome del nipote prediletto di Augusto, "*tu marcellus eris*", morto solo l'anno precedente, la sorella dell'imperatore, Ottavia, madre del ragazzo, svenne per la troppa emozione. La scena, così come è raccontata da Elio Donato nella sua *Vita Vergiliana*, è divenuta nel tempo un topos figurativo della storia dell'arte. Tra gli esempi più celebri quello di Jean-Auguste-Dominique Ingres che, nella resa finale, escluse dalla tela proprio Virgilio, concentrandosi significativamente sugli effetti del racconto, dell'arte, sugli astanti. La scena di Anagoor si inserisce in questa tradizione, inseguendola ma apportando alcune variazioni. La scena riprende insieme sia la tradizione letteraria (Elio Donato) che la tradizione figurativa sviluppatasi sulle spalle del racconto donatiano. Non è messa in scena la performance del VI libro da parte di Virgilio, ma quella del II, che racconta la notte del crollo del regno troiano. Il Virgilio di Anagoor torna ad essere al centro del quadro e torna nella sua natura più peculiare, quella originale di cantore/*performer* capace di superare il proprio carattere schivo (così sempre Donato) trasfigurandosi, come un medium, nel declamare i propri stessi versi con vigore fisico inarrestabile. In Virgilio Brucia il poeta è al centro, inoltre, di un sistema di cornici concentriche, quasi scatole cinesi, che obbligano lo spettatore ad un'azione voyeuristica e consapevole del proprio guardare la famiglia imperiale che ascolta Virgilio che racconta di Enea che racconta a Didone e alla sua corte dell'incendio di Troia. Lo spettatore si scopre a considerare l'oggetto del suo sguardo, e pur essendo toccato dal pathos del racconto (in latino e in metrica con sottotitoli), ne è contemporaneamente esterno e può chiedersi: "Che posizione devo prendere? Cosa guardo? Come ascolto?". Tutto questo pertiene al dominio dell'ecfrasi.

FIGURA

Se inseguiamo i rizomi linguistici (*dhigh*) del termine figura ci troviamo all'istante a scivolare nell'ambito semantico del foggiare plasmando, catapultati tra le figure fittili che i termini sanscriti *dig-ans*, di argilla, di terracotta, e *dai-gans*, impasto di creta, evocano. Una parentela in comune anche con *diga*, argine-recinto creato per mezzo di un ammasso di materia. È la forma esteriore delle cose, diversamente plasmata e disposta a seconda della natura di esse. Ma ogni ammasso prevede uno scavare, come ogni cumulo sottintende una fossa. La figura allude allora ad un vuoto che deve essere riempito, infuso di un soffio vitale, come Adam e come il Golem, animato come la maschera tragica. Materia grezza altrimenti inerte. Quello di Anagoor è un teatro figurativo. Anche in questo caso, però, una tensione a doppia direzione si scatena tra scena e platea. Alla figura deve essere data vita da parte di chi ha l'onere di portarla in scena, ma rimane materia inerte senza la partecipazione attiva ed intelligente dello spettatore. Si tratta di far circolare lo spirito e di considerare esattamente lo spazio vuoto di questa circolazione, quell'assenza di cui la figura è rappresentazione. Ora questo atto di figurare è atto proibito in tutte quelle culture che ne ravvisano il tentativo di imitare l'atto creativo divino, principio della vita. Ma nella cultura greca antica è al centro stesso del teatro tragico. La tragedia, in una catena, forse, di figure sostitutive (l'animale a sostituzione del sacrificio umano, la maschera a sostituzione dell'animale), rimette accanto all'ara una figura fantoccio, una finzione che protegge il principio di vita e svela quello della morte e della violenza. Un salvataggio per mezzo dell'inganno, della simulazione: dimostrando ad arte ciò che non è o nascondendo ad arte ciò che è.

IMMAGINE

O dovremo forse dire *imitagine*? Nel lavoro dell'attore, come in quello del danzatore, un tempo non distinto da quello del mimo, l'imitazione è un processo di apertura. Mimesi come riaffiorare delle immagini sulla pelle, sulla superficie del corpo, come cristalli di sale che emergano da una

parete e si depositino per effetto dell'umidità di risalita. Si tratta di farsi varco. Che le immagini appaiano sul corpo dell'attore o sulle steli a cristalli liquidi che tornano più volte nel teatro di Anagoor, si tratta comunque del manifestarsi su di una soglia. Al limite. Ed è sempre l'apparire di una somiglianza, non la cosa in sé, l'ombra di qualcosa che è lontana, che è fisicamente assente o che non c'è più, in ogni caso in forma incompleta. Sembianza che interpella ed invita a ricucire ciò che è stato strappato. Secondo questo stesso principio sono immagini anche quelle evocate dalla parola. Esse condividono lo stesso tipo di natura: sono spettri visibili di realtà non fisicamente presenti. Il teatro è visione, dispiega sulla scena una teoria di oggetti di natura diversa; implica il guardare ma non si esaurisce all'atto fisico della vista. Il teatro invita ad usare gli occhi della mente, conduce ad osservare le figure del pensiero nel suo stesso procedere, non certo le mere immagini. È lo sguardo prospettico a cui invita Giorgione nel Fregio delle Arti: *SI PRUDENS ESSE CUPIS IN FUTURA PROSPECTUM INTENDE*. Questo e solo questo tipo di sguardo, come quello del palombaro di Eschilo, capace di andare e scrutare al fondo delle cose, può orientare tra le immagini fallaci che i sensi raccolgono e può salvarci dalla guerra per la produzione delle immagini e il dominio degli immaginari a cui siamo esposti.

LINGUA

τὰ δ' ἄλλα σιγῶ· βοῦς ἐπὶ γλώσση μέγας / βέβηκεν

Valgimigli: *un grosso bove ho sopra la lingua*

Medda: *un gran bove mi è salito sulla lingua*

Centanni: *un peso enorme come un bue è piombato sulla mia lingua*

Pasolini: *ma sarò muto, su tutto il resto, come una tomba...*

Le parole della scolta nel prologo dell'*Agamennone* tradiscono il terrore che vige nella città e nella casa del grande condottiero dell'armata greca all'alba del suo ritorno. Pochi versi dopo, quando avrà fatto ingresso il coro degli anziani di Argo, il ricordo di Ifigenia, sacrificata dal padre come un animale alla partenza dell'esercito, darà a questi bavagli metaforici imposti dal potere una concreta e tremenda corrispondenza.

*E il padre disse ai ministri del sacrificio che dopo la preghiera,
come una capra la sollevassero sull'altare.*

*Avvolta nelle vesti con decisione la presero. Lei stava prostrata, il muso a terra:
le imbavagliarono la bella bocca per impedire che impreccasse
maledizioni contro la sua casa.*

Violenta la forza di quel morso che la ammutoliva.

In *L.I. Lingua Imperii / violenta la forza del morso che la ammutoliva* il corifeo di Anagoor dà racconto del momento estremo così:

Le scivolarono ai piedi le vesti e con gli occhi implorava pietà ai suoi carnefici.

E pareva un'immagine dipinta, muta. Perché è questo che ci si aspetta dagli animali no?

Che possano cadere sotto i nostri colpi, senza proferire parola.

Anche in *Santa Impresa* (2015) è fatta menzione di un sogno significativo, tra i più celebri della visionaria attività onirica di Giovanni Bosco, fatto quando il santo aveva solo sei anni. Nel sogno Giovanni bambino per impedire che una schiera di ragazzini, che affollano inferociti un cortile, bestemmino il nome di dio, li colpisce con percosse sulla bocca. Due figure di luce lo ammoniscono allora che "non serve la violenza, ci vuole la dolcezza!". Il tumulto di bambini si rivela essere un branco di bestie selvatiche, reso in un attimo mansueto come un gregge di pecore. Il volto giovane imbavagliato, la vita adolescente congelata in una istantanea, che imprigiona e rende muti, la vittima animale sono richiamati sulla scena evocati dal canto, lamento del ricordo, e

trovano voce grazie alla capacità vivificante della parola che, puntualmente e continuamente, denuncia il pericolo che la lingua sia dominata da un potere cinegetico e mortifero.

MEMORIA / MNEMOSYNE

Recentemente il filologo e antropologo Maurizio Bettini ha proposto una lettura delle sedi della memoria nell'immaginario degli antichi e nella fattispecie nella cultura latina. Una delle parti anatomiche in cui si immaginava depositata la memoria era l'orecchio: per Plinio la memoria era da collocare proprio nel lobo e i Romani tiravano materialmente il lobo dell'orecchio per richiamare alla memoria fatti, immagini, nomi e cose. È certo facile ed immediato immaginare che una civiltà proveniente dalla trasformazione di una grande cultura trasmessa per via orale leggesse il padiglione auricolare come varco, come ingresso di stimoli uditivi ricchi di informazioni. L'orecchio, dunque, come porta dell'archivio e la memoria funzione dell'umano sensibile e suscettibile al suono. Un'altra sede della memoria per i latini era il cuore. Nel termine ricordo e nel verbo latino recordari risiede l'evidenza: se *cor*, *cordis* è il cuore, la particella re-indica un rapporto reciproco, un voltarsi indietro, letteralmente girare il proprio volto/sguardo verso qualcuno o qualcosa o verso un interno, in questo caso un rivolgersi all'intimità del proprio cuore; ricordare significa quindi ricucire un rapporto strappato con il proprio cuore. Le due sedi sembrano già individuare una prima distinzione tra due modi di memorizzare e due aree della memoria. Nella nostra lingua usiamo indifferentemente alcuni termini che provengono dalle parole *memini* (io ricordo in latino) e *mnemosyne* (memoria in greco), che hanno origine comune, e altri che derivano dalla parola latina memoria. Spesso si immagina che memoria abbia una radice comune ai primi due ma i termini hanno origine e senso diversi: *mne-* (da cui *memini* e *mnemosyne*) è una radice che individua nella mente la sede dell'archivio e del processo stesso di immagazzinamento; memoria invece rimanda alla radice *mer-* che indica un disorientamento, un'inquietudine, un incanto, un vortice. Un vortice che, come una bomba, è capace di esplodere improvviso nel cuore di chi ricorda e riesce inevitabilmente ad attrarre inquietando. Un vortice in grado di risucchiare in un abisso di memoria chi viene coinvolto, investendolo quasi fisicamente. Siamo di fronte quindi a due idee della memoria: una di archivio, magazzino, accumulo in qualche modo inerte, non attivo. E una seconda idea di memoria come di un processo di attivazione del ricordo che scuote e sconvolge. All'epoca dell'inaugurazione a Berlino del Memoriale allo sterminio degli Ebrei d'Europa, circa sette anni fa, Giorgio Agamben scrisse su *Die Zeit* che il monumento realizzato racchiudeva in sé una natura duplice. Esisterebbero infatti, secondo il filosofo, due tipi di memoriali: quelli immemorabili e cioè non memorializzabili e quelli costituiti dalla memoria di archiviazione, registrabile e preservabile. Il Memoriale alle vittime dell'Olocausto progettato dall'architetto americano Peter Eisenman, risponderebbe, sempre secondo Agamben, ad entrambe queste caratteristiche: il campo di pilastri lasciando sgomenti i visitatori sarebbe capace di suscitare l'immemorabile, mentre le camere sotterranee rappresenterebbero la memoria di archiviazione. Ecco dunque: l'uomo da sempre combatte tenacemente contro l'oblio, ma l'oblio, pur sempre odioso, potrebbe non essere il primo problema. Che ce ne facciamo della memoria se non esplose in noi il ricordo, costringendoci a ri-volgere il nostro sguardo al cuore? Se la memoria vera è "quel filo che lega il passato al presente e condiziona il futuro" (Pietro Terracina, uno degli ultimi testimoni di Auschwitz ancora in vita) essa nasce non già dal rimembrare, ma dal disagio che la memoria stessa procura. La memoria è lo strumento che consente di valutare il *gap* tra sapere che cosa sia la verità e la giustizia e la consapevolezza che il proprio io ha mancato in qualche punto. Pur convinti che la diffusione della documentazione storica sia fondamentale e ogni attività di informazione e divulgazione sia primaria e importantissima via all'educazione della mente e dello spirito, ci proponiamo un percorso teatrale che stimoli una riattivazione della memoria su un piano diverso da quello dell'informazione o della narrazione attraverso i documenti; un percorso

che sia in grado di suscitare l'immemorabile, quel sepolto che lascia sgomenti e che proprio per questo – o per la natura stessa che accomuna tutti i fatti umani – è sottoposto ad un processo di oblio.

Essendo la memoria il centro di tutto il lavoro di Anagoor, è troppo difficile individuare un momento che sia più di altri valido a sintetizzare e rappresentare la radice di un'intera poetica. I passaggi che, qui sopra, implicano una memoria particolare, quella degli stermini e della Shoah, in realtà non sono parziali, poiché la memoria di cui parliamo è sempre e totalmente tremenda. In più riteniamo che il XX secolo sia l'Erinni con cui dovremo per sempre fare i conti.

ORIGINE

Hauptsturmbannführer Aue: *“Insomma se ho capito bene, questi Osseti sarebbero un Urvolk, uno dei popoli ariani originari”.*

Leutnant Voss: *“Beh, originario è una parola che si usa spesso a sproposito”.*

Hauptsturmbannführer Aue: *“Cosa intende dire riguardo al concetto di originario?”.*

Leutnant Voss: *“Originario è più una costruzione immaginaria, un assunto psicologico o politico che un concetto scientifico. Prenda il tedesco, per esempio: per secoli si è sostenuto che fosse una lingua originaria con il pretesto che non ricorreva a radicali di origine straniera, a differenza delle lingue romanze. Certi teologi, nel loro delirio, hanno addirittura sostenuto che il tedesco era stato la lingua di Adamo ed Eva, e che l'ebraico sarebbe una derivazione successiva. Ma era un assunto del tutto illusorio perché se i radicali sono autoctoni la nostra grammatica, invece, è tutta strutturata dal latino. Il nostro immaginario culturale, però, è stato molto influenzato da queste idee, dalla particolarità che ha il tedesco rispetto alle altre lingue europee di autogenerare in un certo senso il proprio vocabolario. È un fatto tuttavia questo che porta molto lontano rispetto all'idea che ci facciamo di noi stessi: Deutschland è l'unico nome di un paese europeo a non derivare da un'indicazione geografica, dal nome di un luogo o di un popolo come gli Angli o i Franchi: è il paese del “popolo in sé”; deutsch è l'aggettivo dell'antico tedesco Tuits “popolo”. Ecco perché nessuno dei nostri vicini ci chiama allo stesso modo: Allemands, Germans, Duits, Tedeschi. E tutta la nostra odierna ideologia razziale e völkisch è stata costruita, per certi versi, su questi antichissimi assunti sulla lingua tedesca e sulla sua presunta originarietà. Ma lei saprà ovviamente come ci chiamano qui in Russia? Nemcy... e sa cosa significa? Vuol dire “i muti”, quelli che non sanno parlare, proprio come Barbaroi in greco, gli stranieri balbuzienti. Siamo ben lontani dall'idea del popolo autoctono, no? Del resto sono stati loro i Greci i primi ad insegnarci come fare. Sono stati loro a raccontarci per primi di essere nati direttamente dalla terra, mentre dividevano più di un legame di parentela con i popoli d'Oriente di là del mare. Sono stati loro che ci hanno insegnato a tracciare un linea di separazione. È così che abbiamo inventato l'Europa”.*

PATHOSFORMEL

In una delle fasi di studio preparatorie a *Virgilio Brucia*, un laboratorio concentrato attorno al tema della fuga ha avuto come esito, nella primavera del 2013, una serie di azioni sceniche, la prima delle quali è così composta: dopo che un attore ha dato lettura integrale del II libro dell'*Eneide*, lo spazio illuminato dalla luce diurna viene oscurato. Immediatamente due gruppi di attori si incontrano entrando nella scena vuota e buia da ingressi opposti camminando lentamente e di spalle, a ritroso. Ciascun componente del gruppo di destra tiene in mano una coperta isoterma dorata accartocciata. Quando tutti i componenti di entrambi i gruppi hanno fatto ingresso e si sono disposti rispettivamente da una parte e dall'altra della scena fronteggiandosi, gli attori con il foglio dorato in mano, lo dispiegano con lentezza infinita, protendendosi poi verso il centro della scena, compiendo qualche passo. Nell'andare incontro all'altro gruppo ogni portatore è rispettivamente accolto con un abbraccio da un attore del semicoro di sinistra, ciascuna coppia

occupando una posizione diversa nello spazio. Ogni abbraccio assume forme diverse: la coperta d'oro diventa ora manto donato di cui rivestire il compagno, ora riparo condiviso, ora copertura metallica alzata e sospesa dalle braccia tese sopra il capo, i corpi sotto stretti l'uno all'altro. Queste azioni semplici sono avvenute nella penombra ed ora uno spiraglio di luce è lasciato penetrare dall'esterno dell'ambiente allentando una delle tende oscuranti delle aperture laterali: la luce, entrando, rivela gradualmente la preziosità del materiale in cui sono avvolte ed intrecciate le membra delle dodici coppie. Lo sguardo dello spettatore cade su quegli abbracci immobili, scintillanti nella luce minima che filtra dalla finestra. La fissità quasi scultorea della scena è mossa solo dal movimento della luce che spandendosi gradualmente sui corpi e sul metallo genera riflessi e un allungarsi delle ombre. Riaccostato l'oscurante, le immagini sono nuovamente inghiottite dal buio, ora ancora più profondo per l'occhio dello spettatore reso cieco dallo sbalzo di luminosità. A causa della chiusura repentina della tenda, le figure restano impresse nella retina e nel buio lo spettatore continua a vederne i fantasmi luminescenti, riproiettando le immagini nella propria mente. Ciò che maggiormente ci interessa notare in questo contesto sono, tuttavia, le diverse letture della scena date successivamente dagli spettatori presenti. Due versioni contrarie e complementari leggevano l'incontro delle coppie ora come accoglienza salvifica dopo un qualche approdo, ora come dipartita dolorosissima, dove l'abbraccio era letto come l'ancorarsi ad affetti e ad idoli preziosi a cui si chiede disperata protezione (reminescenza del virgiliano "*divom amplexae simulacra*") e che sono l'identità da cui deve avvenire il distacco. Un risorgere di evidenze dalla duplice potenza emergeva dal manifestarsi di quelle figure, uno scorrere continuo di immagini antiche di arti stretti alle ginocchia, di supplici, di mani al mento, di ultimi abbracci tra amanti mortali, dei fatali amplessi di Eros e Psiche, un fiume di Deposizioni in cui il corpo trattenuto e calato a braccia dalla croce è col suo stesso peso segno di abbandono e insieme ancora da afferrare e a cui aggrapparsi. Un vortice di fantasmi capace di convocare all'appello anche le figure letterarie (ancora il dominio dell'*ekphrasis*) che le hanno generate o che da esse sono state generate in un continuo cercarne e negarne l'origine; un gorgo di cui i versi Virgiliani sono solo una delle spire:

*ter conatus ibi collo dare bracchia circum;
ter frustra compransa manu effugit imago,
par levibus ventis volucrique simillima somno.*

SOPRAVVIVENZA

L'indagine teatrale di Anagoor manifesta un forte debito nei confronti degli studi di Aby Warburg sulle sopravvivenze figurative nella storia della cultura. Il pensiero warburghiano giunse ad orientare le risposte ad alcune domande che fin dal principio si erano imposte in fase di ricerca: perché nel momento della creazione tornano a galla, come giungessero a soccorso, le forme chiare e inequivocabili del vocabolario figurativo antico? Quali sono i meccanismi di questo riaffiorare? E cosa rivelano queste riapparizioni? Da dove emergono, quando si manifestano sul corpo degli attori, quando il performer, agendo come animato dall'interno da una forza ignota, incarna movimenti e gesti assolutamente riconoscibili, anche senza indicazioni esterne, senza proporsi la mimesi di questa o quella forma? Come dare spiegazione a tutto ciò senza ricorrere a letture semplificate, senza risolversi la questione con i concetti di archetipo o di immaginario collettivo? Che ruolo svolge la Memoria individuale e quella collettiva in tutto questo? E ancora, in che grado l'artista è consapevole di tali riemersioni? Le favorisce e le coordina? O ci combatte dolorosamente? Questi interrogativi sono emersi ben presto, fin dall'avvio del progetto collettivo, quando circa quindici anni fa Anagoor ereditò la guida di un laboratorio teatrale scolastico, un'esperienza, allora già pluriennale, tra le più longeve e all'avanguardia in Veneto, quella del

Liceo Giorgione di Castelfranco Veneto. Un territorio certamente fertile e preparato, ma vergine a sufficienza, considerata la giovanissima età dei partecipanti, che consentiva fin da subito un'esplorazione originale, un'indagine sulle possibilità performative dei corpi degli attori, peraltro entusiasti di mettersi in cerca. Nell'anno scolastico 2000-01 fu proposto a una trentina di ragazze tra i 14 e i 18 anni, gruppo misto ed eterogeneo per età e percorso di studi essendo allieve del Liceo Classico, del Liceo Scientifico e di una scuola professionale, di cimentarsi con una ricerca tutta femminile attorno al menadismo, prendendo Baccanti di Euripide e alcuni saggi come opera letterarie di riferimento. Quando si trattò di consegnare loro degli oggetti con cui giocare (furono fornite trenta pertiche ricurve di pioppo, mentre le stesse ragazze si erano confezionate trenta lunghe gonne di stoffa nera), nessuno poteva prepararci alla spettacolare e spaventosa visione dell'emersione della Menade dai corpi di queste adolescenti. Senza che ci fosse stata alcuna induzione e con un processo più simile a quello del contagio collettivo narrato da Miller in *The Crucible*, i corpi cominciarono a contorcersi con movimenti ora sinuosi ora sincopati con una scansione temporale sempre più veloce, il tutto in una zona figurativa liminale tra l'estasi erotica e il dolore più atroce. I corpi squassati come quelli delle isteriche documentate da Charcot, i capelli sciolti volavano come serpi, i colli si piegavano freneticamente in avanti e indietro, scoprendo la gola, mentre la testa cadeva ora sul petto ora sulle spalle, gli occhi socchiusi o sbarrati, le labbra abbandonate. Di colpo nasceva da quei corpi un urlo collettivo che era inequivocabilmente un urlo di dolore. Dentro il padiglione di cemento di una palestra di un edificio scolastico degli anni settanta si manifestava davanti ai nostri occhi il risorgere dal vortice del passato di forme di gesto essenziali per raccontare un sé. Un processo ben diverso dalla mimesi citazionistica, non essendo in atto nessuna parentela diretta con forme copiate. Certo si trattava di imitare, fare imitazione, diventare immagine di qualcosa? Ma cosa? Certo era chiaro che messo nelle condizioni di vibrare, creandogli lo spazio, il tempo e consegnandogli gli oggetti e i compagni con cui dialogare, l'attore poteva diventare un varco, farsi figura e come tale rappresentare quella voragine che rimanda a tutte le possibilità passate, presenti e future che quella figura evoca. Aiutandolo ad accendere la miccia, insieme si può far brillare il materiale esplosivo del passato, una deflagrazione presente che si estende in direzione del futuro. Un rizoma dalle mille radici. Infine, si scopriva che, se le immagini fantasma del passato tornano a ossessionare come Erinni nel momento della creazione, vengono per soccorrere la poiesis nel momento cruciale del dire quello che non si riesce, la frattura sotterranea, l'unica comune e ultima esperienza umana: il dolore. Le forme della rappresentazione patetica erano depositate sul fondo della nostra storia psichica e all'occorrenza tornano a galla ad informare nuovi gesti, gesti necessari oggi, ma con una lunga radice nel passato. Il movimento successivo, quello che diede ad Anagor la propria direzione, fu cercare di capire da dove proveniva questo grido disperato, perché trenta ragazze, libere, apparentemente benestanti nel più ampio senso del termine (ma anche, diciamoci la verità, in quello meramente economico sociale) si frantumassero sotto il macigno di un dolore antichissimo e autenticamente presente. Nuovi interrogativi: la nascita delle immagini, le figure dell'antichità e il dolore erano connessi? Scoprivamo di trovarci personalmente, in piena contemporaneità, nel cuore ricco e lindo del nord, al cospetto del *tragos*.

TRADIZIONE

In Francese si dice *trahir un secret* nel senso di scoprire, svelare un segreto, che è quanto dire che si consegna ad altri una cosa che è stata affidata. Se riusciamo ad allontanare dalla nostra mente i fantasmi del "*qui me traditurus est*" del Vangelo, delle nefande consegne dei vessilli e delle fortezze al nemico, della frode e del mancare di fede a qualcuno, questo passaggio ad altri, questa consegna a tradimento è paradossalmente una rivelazione e la via stessa per il salvataggio dell'oggetto affidato. Questo tradere, questo mettere in mano di altri, implica anche un tradere,

un condurre al di là, del tempo, dello spazio, in luoghi culturali diversi. Ecco perché può accadere per esempio che i classici, come tutte le opere del passato, cambino significato alla luce della cultura che li rivisita. Certo, la conoscenza del passato ha sempre un valore relativo perché gli interrogativi che gli vengono rivolti sono influenzati, in modo più o meno consapevole, dalla cultura dei traduttori stessi. E noi, molto spesso, tendiamo a leggere questo processo sotto una luce negativa, terrorizzati dall'anacronismo e accecati dal mito della storicizzazione perfetta. Tuttavia questa idea di trahir un secret del passato può anche avere uno sviluppo positivo: infatti, i cambiamenti culturali possono non solo cancellare o distorto aspetti delle opere del passato, ma anche avere una funzione positiva e costruttiva, perché possono, in certe condizioni, rivelare ciò che prima non era visibile. Inoltre la lettura molteplice, che libera ogni epoca dal monopolio dell'errore anacronistico o di una storicizzazione assoluta, garantisce la possibilità di leggere gli interventi di sovrascrittura della memoria attuati dalle varie forme del potere e allena a riconoscere le tecniche di un tale palinsesto. Si tratta di sollevare il velo delle riscritture per scoprire ciò che esse celano, il segreto che il raschiatore della pergamena, lisciata e ricoperta di un nuovo scritto, voleva destinato all'oblio (una parola, quest'ultima che conserva in sé la memoria di una pratica analoga: il verbo latino *obliscor*, cancellare, levar via, evoca l'immagine di tavolette di cera raschiate e lisciate, pronte per future nuove scritte).

VULNUS

Nel I libro dell'*Eneide*, Enea, all'approdo a Cartagine, da poco fondata, visita un tempio: sulle pareti del luogo sacro in costruzione sono dipinte le vicende della guerra di Troia. L'eroe riconosce in quest'opera d'arte se stesso, i propri compagni, la propria storia e, non visto, piange. È qui che Virgilio ci fa dono di uno dei versi più alti e toccanti, lo pronuncia Enea in lacrime di fronte al rilievo: *sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt*.

Come spesso accade è nella moltiplicazione delle traduzioni che si riverbera la potenza della parola:

Augusto Rostagni: la storia è lacrime, e l'umano soffrire commuove la mente

Robert Fagles: the world is a world of tears, and the burdens of mortality touch the heart

Robert Fitzgerald: they weep here for how the world goes, and our life that passes touches their hearts

È un momento questo che certo rivela, nella scelta virgiliana, la distanza del poeta latino da Omero (questo passo dell'*Eneide* in cui Enea si commuove di fronte a delle immagini dipinte si rifa come è noto ad un episodio dell'*Odissea* in cui l'eroe, alla corte dei Feaci, piange, non visto, ascoltando il canto dell'aedo Demodoco) e che spalanca la questione del creare avendo un'enorme tradizione sulle spalle, della consapevolezza del fare arte osservando la propria posizione nella storia e nel tempo. Tuttavia allo stesso tempo Virgilio proclama l'universalità e l'insolubilità di fondo di alcuni nodi dell'arte ancorati come il corallo agli scogli dell'esperienza umana e sembra suggerire come questi nodi permangano, sopravvivano in qualche modo, viaggiando nello spazio e nel tempo, trahettati da opere che li faranno riaffiorare. L'affresco della rovina di Troia è dipinto sulle pareti di un tempio dedicato a Giunone, nemica da sempre dei Troiani: di fatto quelle immagini sono retorica del trionfo bellico di un nume ostile. Il fatto che Enea si commuova di fronte ai propri casi personali potrebbe sembrare cosa ovvia e non rivelatrice di ribaltamenti delle retoriche ad opera dell'arte. Ma questa considerazione cambia quando, nei versi di Virgilio, dietro l'affresco della caduta di Troia intravediamo in filigrana la pira di Didone, la futura distruzione di Cartagine ad opera dei Romani e un monito alla stessa grandezza di Roma. Un coacervo ramificato di sofferenze (individuali e collettive) e di storie personali (che si dibattono sotto la sferza del vento della Storia, passata, presente, futura, che soffia implacabile sopra le teste di ciascuno) si condensa in immagini

cristallizzate all'interno di opere che sopravvivendo all'età dei propri stessi autori e talvolta viaggiando fisicamente nello spazio traghettano il vocabolario di forme di tali sofferenze.

All'interno dell'orizzonte figurativo di cui è nutrito il progetto teatrale *Fortuny* (2011) si reitera una medesima situazione: un gruppo di adolescenti si prepara al confronto con opere del passato particolarmente simboliche e le sfregia. Il percorso di preparazione passa anche attraverso un approccio tattile alla materia di cui sono fatte le opere: le mani toccano, accarezzano, minacciano, coprono di miele gli arazzi, le tele dipinte, i fregi marmorei, cercano di entrare sotto la loro pelle. Un contatto di natura erotica che esalta il tradimento imminente, il colpo inferto mediante percossa o taglio. Uno squarcio che sanguina oro di cui immancabilmente, poi, i giovani violatori si ricoprono il corpo. Il volto cristallizzato delle immagini viene offeso, tagliato col ferro in modo da rompere la continuità della carne perché la ferita sepolta possa ancora e ancora sanguinare.

La riflessione in forma di parole e immagini che qui si presenta ha avuto origine dal nostro incontro con Anagoor: Simone Derai ha accolto l'idea di (iniziare a) costruire un abbecedario. A partire da ogni lemma-domanda, scelto tenendo conto dell'influenza del lavoro di Warburg e quindi delle specificità – anche le più riposte – delle singole creazioni, si è così cercato di realizzare una sorta di montaggio delle tessere che meglio rappresentano il metodo di lavoro di Anagoor. L'esito è una sorta di atlante, da cui emerge la lingua di Anagoor, intesa come forma di espressione: una lingua modulata appunto sui concetti-lemmi di *Attesa*, *Corpo*, *Ekphrasis*, *Figura*, *Immagine*, *Lingua*, *Memoria (Mnemosyne)*, *Origine*, *Pathosformel*, *Sopravvivenza*, *Tradizione*, *Vulnus*. Si tratta, insomma, di un abbecedario-atlante, alla maniera warburghiana in cui convergono la parola (e la sua storia semantica), l'esperienza, e quindi la performance del corpo e della parola stessa sulla scena. L'abbecedario-atlante ci è sembrato uno strumento utile per raccontare il dettaglio (quasi una microscopica narrazione), per (sof)fermarsi a pensare meglio ai concetti e alle singole esperienze, per (ri)cercare le tracce warburghiane nel percorso di ogni singola creazione. E senza scomodare illustri altri esempi di tale pratica e le questioni teoriche sottese, ci limitiamo solo a dire quanto semplici siano i meccanismi di lettura, nello scorrere i lemmi seguendo la successione (immaginaria) dell'alfabeto.

ilpickwick.it - 01/07/2015

APPUNTI SUL TEATRO DI ANAGOOR

Scritto da Alessandro Toppi

Premessa

Assumo la presenza in cartellone di *Lingua Imperii* e *Virgilio brucia* non tanto come la successione di due spettacoli offerti in data unica ma come un mini-focus su Anagoor. Pertanto, piuttosto che associare una recensione a una recensione, provo a mettermi in rapporto con la presenza della compagnia scrivendo qualche considerazione sulla loro poetica. *Lingua Imperii* e *Virgilio brucia* diventano così un'opera unica che per me inizia col primo dialogo tra i due ufficiali nazisti tratti da *Le benevole* di Littell (*Lingua Imperii*) e termina con il secondo libro dell'*Eneide*, detto in latino (*Virgilio brucia*). È rispetto a questo insieme di due messinscena distinte che provo il confronto per cercare di comprendere alcune tra gli snodi e le caratteristiche di questa peculiare lingua scenica.

La freddezza

Anagor compie una sterilizzazione di temi e vicende, ne sospende il tremore carnale, ne razionalizza il flusso sanguigno: come un laboratorio, lo spazio di scena diventa il luogo nel quale gli interpreti concentrano i reperti, li mettono in prova (ovvero li espongono alla prova del pubblico), generando la propria sperimentazione comunicativa. Attori ed attrici si muovono seguendo direttrici precise, quasi che il palco contenga pareti che non vediamo, tavoli in trasparenza, corridoi che determinano le direzioni di marcia: in linea orizzontale da sinistra, raggiunto il punto una rotazione di novanta gradi, poi verso la ribalta, dov'è il microfono; da destra e da sinistra, contemporaneamente, per raggiungere le due sedute poste sul fondo, camminando in direzione reciproca e opposta; dalla platea, salite le scale che impone l'auditorium, ponendosi a destra con un movimento diagonale, retto, privo di digressioni.

La sensazione che mi offrono *Lingua Imperii* e *Virgilio brucia* è quella della soppressione emotiva nell'offerta teatrale: non ci sono spasmi, urla, strepiti, non c'è variazione tonale puramente imitativa, non c'è recitazione se intesa come fintata realizzazione di una pluralità di stati d'animo perché sia generato il com-patimento del pubblico. La vita, la morte, il linguaggio, la funzione della parola, il dolore, la bellezza, la distruzione e il racconto della distruzione, l'ordinarietà della strage, la persistenza poetica, il suono del verso, la solitudine, la massificazione sociale e la tragedia individuale sono contenuti che dovrebbero indurre alla comunanza affettiva, alla richiesta/induzione di partecipazione, al coinvolgimento (la "parola orrenda" secondo Castellucci) e invece con Anagor mi sembra di assistere a una voluta anestizzazione del dolore o del piacere perché i loro effetti siano percepiti non durante ma dopo, nel momento conclusivo dello spettacolo e – possibilmente – ancora più tardi quando, divisi come pulviscolo, il pubblico ridiventa un insieme di individui: soltanto nella solitudine riflessiva di questo dopo quindi, terminato l'effetto anestetico, lo spettatore si trova al cospetto del dolore o del piacere ch'erano stati sopiti.

"In teatro" – scrive Lehmann – "la freddezza è particolarmente sconcertante perché, di fatto, il teatro non tratta di processi puramente visuali, ma di corpi umani con il loro calore e con i quali l'immaginazione percettiva non può che associare esperienze umane". Anagor invece fa dei corpi umani, e del loro calore, un processo puramente visuale, in cui rientra la plurifattura dell'immagine – teatrale, cinematografico/documentaristica, sonora e illuminotecnica – ma di cui fanno parte anche il dettato verbale e i silenzi, l'uso del corpo e degli oggetti, la dinamica motoria e d'azione. Così il massacro nazista (*Lingua Imperii*) o lo stato oppressivo degli animali da produzione e macellazione industriale (*Virgilio brucia*) – porzioni di un discorso più ampio – sono dati attraverso gli schermi posti in alto o sulla parete di fondo, realizzando una meccanizzazione comunicativa che porta alla contemplazione, all'acquisizione del contenuto, alla sua messa in relazione con gli altri contenuti dati in precedenza o che verranno dati col seguito dello spettacolo. Il corpo di un attore siede, frontale, mentre i miei occhi sono indirizzati verso le immagini proiettate: alla re-citazione di un copione mimico, gestuale e pre-scritto viene sostituita la recitazione di un contenuto, registrato in passato e riprodotto al presente (così come capita con la pratica di ricerca o con l'esperimento scientifico che viene rieseguito secondo la sua formula); questo attore non parla mentre parlano i due personaggi (*Lingua Imperii*) che coniugano filmicamente gli scorci tratti da *Le benevole* di Littell: il discorso diventa indiretto, vive di rimando, è dichiaratamente una costruzione artificiale e dunque ha un valore non illusivo ma testimoniale. In questa costruzione gli interpreti diventano portatori neutri di contenuti non neutri: li vedo per lo più in abiti comuni, quotidiani, non indossano maschere (se si esclude l'Augusto di *Virgilio brucia*), si posizionano spesso frontalmente (ratificando l'assenza di quarta parete), dedicandosi o

all'atto muto (un'azione coreografica solitaria o collettiva) o alla pronuncia al microfono della loro porzione drammaturgica, del loro frammento che partecipa al tutto.

Questa assenza di finzione ha conseguenze sulla percezione dello spettacolo. Potrei dire che si genera, non di rado, un torpore invadente, una sorta di calma che – sia chiaro – è il contrario dell'indifferenza e della mancanza d'attenzione: piuttosto è l'atteggiamento di chi riceve, osserva, ascolta e segue cercando di collegare elemento a elemento, generando un proprio percorso intuitivo. D'altro canto non c'è alcuna forzatura cronometrica: rifiutate la compressione (per la quale un anno passa in un minuto) e la dilatazione (attraverso la reiterazione di una stessa scena che, replicandosi, ne moltiplica la durata) il tempo teatralizzato da Anagor coincide perfettamente con il tempo esterno al teatro.

Infine: la freddezza genera la soppressione del soggetto. Tratto distintivo dell'arte moderna e contemporanea, l'opera smette di avere un autore formale, unico e solo, e appartiene all'intera compagnia, essendo l'intera compagnia (ed ogni suo elemento che la compone) un insieme che propone scenicamente l'apporto selezionato di materiali eterogenei: dalla muta presenza al citazionismo libresco, dalla resa attorale alla contemplazione (spalle al pubblico) di un filmato, dal dardo scoccato con l'arco alla disopercolatura dei favi per la produzione di miele. La freddezza diventa così il modo attraverso cui una collettività (Anagor) si pone in rapporto con un'altra collettività (il suo pubblico) per esporre discorsi che riguardano la collettività.

L'animalizzazione

Il processo di animalizzazione teatrale può avvenire in diversi modi, ma ne indico due principali. Il primo appartiene all'attorialità, per cui l'interprete assume nella propria recitazione tratti bestiali perché contraddistinguano la resa umana del personaggio. Gestualità, micromimica del volto, posa corporea, emissione vocale determinano una caratterizzazione metamorfica per cui – ad esempio – un uomo, inscenato nel chiuso della prigione, somiglia a una scimmia in gabbia, a un cane stretto dal collare, a un leone rinchiuso allo zoo. Il secondo modo avviene attraverso l'utilizzo diretto di animali e/o immagini di animali in assito: "L'animale, riammesso sul palco" – scrive Ridout – "fa ciò che chiunque sul palco ha la perturbante capacità di fare: guarda verso coloro che lo guardano" e, nel momento in cui questo accade, espone tutta la propria innocenza, un'innocenza che noi uomini abbiamo perduto. "Simile a noi" – ancora Ridout – "l'animale diventa migliore di noi" generando, di volta in volta e a seconda della sensibilità di ognuno, disagio o inquietudine, senso di pietà, affettuosità caritatevole, cautela o spavento, ribrezzo o vergogna.

Anagor non contraddistingue la presenza attorale in modo animalesco (sceglie infatti la neutralità) mentre opta per le immagini di animali; perché? La mia idea è questa: si tratta di un tentativo identificatorio, di una più profonda associazione per cui la condizione degli uomini è la condizione delle bestie e viceversa. Si soffre come una bestia. Si perde di senno come una bestia. Si è privati della propria libertà come una bestia. Non si ha più facoltà di parola, come le bestie; si sopravvive ammassati, come le bestie; si nasce, si cresce, si produce, si muore, come le bestie che nascono, crescono, producono e muoiono nelle fabbriche di latte, di uova o di carne. Così (*Virgilio brucia*) i pulcini costretti in una celletta, il maiale rinchiuso nel rettangolo che a fatica lo contiene, il gregge di pecore, le mucche che brucano incastrate l'una accanto all'altra determinano non una metamorfosi (l'uomo che si personifica in animale) ma la presa di coscienza di un fatto comune, narrando cosa siamo noi esseri umani quando siamo numeri, quantità, quando siamo schiera d'esercito, vittime di guerra, effetto collaterale messo a bilancio, mezzo produttivo fine a se stesso, quando siamo privati di parola e quindi di coscienza, conoscenza, sapere. Citando Fabre, "gli animali sono uomini e gli uomini animali" e, per conferma, basta pensare alla seconda guerra mondiale e al massacro nazista nel Caucaso (*Lingua Imperii*), associato alla violenza venatoria e al topo, alla tortorella, al cinghiale, all'orso e ai cani, ai cervi, ai falchi uccisi dal San Giuliano di

Sebald, le cui frecce sono “come scrosci di pioggia” e che, ogni sera, si ritira a casa “imbrattato di fango e di sangue”.

“*Verbum sine verbo*” (Castellucci), l’animale rende la crudeltà e l’impotenza degli esseri umani, ne rende il ruolo ugualmente possibile (e in alcuni casi coincidente) di carnefici e vittime, ne rende la regalità e la ferocia, la dolcezza e l’istintività, la passività e l’ultimo rantolo, ne rende la privazione di linguaggio (l’abbandono della parola come arnese sociale e politico) e, contemporaneamente, la poeticità del verso che emette in vita come in punto di morte (suono primario e fondante della verbalità).

Il montaggio

Gli spettacoli di Anagoor hanno una drammaturgia composta dalla messa in relazione di elementi diversi, buoni per realizzare non una trama monosignificante ma plurisignificativa, aperta alle interpretazioni possibili degli spettatori. *Lingua Imperii* dice del linguaggio inteso come facoltà di potere, della lingua come mezzo di sopraffazione e di falsificazione del reale, della parola come strumento coercitivo; *Virgilio brucia* dice del linguaggio come facoltà salvifica, della lingua come mezzo di racconto e memoria, della parola come strumento di libertà. Tracciata la linea (che non ha definizione circolare, come avviene invece per il teatro rituale) troviamo lungo questa linea una serie di suggestioni argomentativo/contenutistico/formali/metaforiche che vengono offerte a chi osserva perché generi collegamenti o contrasti, definizioni e ridefinizioni, approfondimenti, alterazioni, convinzioni momentanee, tentativi fallaci di comprensione, ripensamenti, certezze, conferma delle certezze. Non ti offro, dice Anagoor, l’unicità di una trama che sembra vera anche se non lo è ma condivido un insieme di parziali riferimenti a me cari perché formino un discorso la cui interpretazione finale tocca comunque a te, spettatore che presiedi alla messa in scena. Non a caso – assistendo a *Lingua Imperii* e *Virgilio brucia* – noto che, pur trattandosi di due spettacoli sul linguaggio e l’uso della lingua, non presentano mai momenti realmente dialogici ma citazionismo monologante, elencazione, silenzio colmato dall’azione e – quando sembra realizzarsi un contatto tra la voce e il suo ascolto – in realtà questo contatto non sussiste: i due ufficiali nazisti (*Lingua Imperii*) sono incorniciati in due schermi differenti e dunque sono a sé stanti; Virgilio declama l’*Eneide* mentre inerti se ne stanno gli uomini e le donne della corte augustea. Anagoor, dunque, rifiuta il dialogo perché ne rifiuta l’ipocrisia (quanto è raro che un uomo ascolti davvero un uomo), la natura ingannatrice e menzognera, l’utilizzo teatralmente convenzionale.

Abbiamo dunque Littell, Sebald e Danilo Kiš, la bocca muta e i consigli di sopravvivenza al dolore, il cumulo corporeo dei cadaveri e quello attivo degli alunni di scuola; abbiamo il miele che scorre, gli spettatori che dalla platea agiscono in palco, il vuoto di scena, quattro microfoni di lato ed uno in ribalta, abbiamo i jeans e le vesti romane; abbiamo la forma puramente accennata dei riti funebri (esempio: la preparazione degli abiti); abbiamo Eschilo, Primo Levi, Hermann Broch e il ronzio delle api, il suono del vento prodotto dal fiato, il disegno di montagne ghiacciate e lontane; abbiamo lo sterminio/“fatti loro”, abbiamo un “avvicinatevi, avvicinatevi” rivolto alla platea, abbiamo l’emiro di Aleppo e la ragazza di Sarajevo, l’odore di foglie e d’incenso, l’immagine di un forcone che punge e trapassa le carcasse umide di placenta dei maialini nati già morti, abbiamo le *Georgiche*, le *Bucoliche* e Ilio, l’incendio, la distruzione che diventa malia, canto, poesia: “*Infandum, regina, iubes renovare dolorem*” / “Non trova parole, regina, l’angoscia che imponi di rinnovare”.

Effettuata la selezione degli elementi che occorrono al proprio dire, Anagoor agisce per montaggio che è, contemporaneamente, scelta che scompone e ricompone: scompone perché smembra analiticamente corpi, recitazione, dichiarazioni testuali ed oggetti, immagini, eventi per organizzarne il loro divenire; ricompone perché fa confluire tutto questo nella simultaneità

dell'ora e mezza teatrale, generando non la semplice giustapposizione o la messa in sequenza ma una fusione a un livello più alto perché si produca un senso unitario.

Contrariamente a quanto accadeva ad esempio con Ejzenštejn, il montaggio di Anagor non mira allo shock immediato e quindi l'opera non è "una scarica di proiettili diretta verso gli spettatori" ma un'elaborazione di contenuto integrale prodotto tramite una serie di immagini. Non c'è continuum sul piano espressivo o meglio c'è se consideriamo parte integrante dello spettacolo anche le lunghe pause (apparenti o effettive) che, come intercapedini preparatorie, si notano tra un quadro ed un quadro (i due attori che controbilanciano il bersaglio coi pesi, l'attore che posiziona il microfono, le attrici che si cambiano d'abito); non c'è continuum sul piano contenutistico o meglio c'è perché passato e presente sul palco convivono: nelle fonti (dalla letteratura classica a quella contemporanea), nella coabitazione di presenza viva carnale (gli attori) e di prerealizzato che viene riutilizzato adesso (i filmati).

La teatralità

Dimentichiamo spesso che la scrittura scenica intesa come visione derivante dalla compartecipazione di testo, interpretazione, scene, luci e suoni si manifesta solo dall'Ottocento e diventa paradigma quasi irrinunciabile con il naturalismo (sia che ci si rifaccia ad Antoine, sia che si estenda il pensiero fino a Stanislavskij e alla sua prima fase moscovita): all'insegna della verosimiglianza e dell'imitazione l'arte riproduce la vita o parte di essa per cui il palco diventa specchio (quanto meno distorto possibile, amleticamente parlando) della platea e del mondo dal quale la platea proviene entrando a teatro. La reazione a questo canone, dall'inizio del Novecento, è il tentativo di sottrarsi alla teocrazia del mimo e della mimesi pur non perdendo il contatto con il reale: dalla messa in evidenza del fatto spettacolare all'entra-ed-esci dalla drammaturgia, dal coinvolgimento diretto degli spettatori alla contemporaneità registica basata sull'o-sceno, il rimosso, l'astratto o sulla trasmissione muscolare, la nudità come svelamento del rimosso, la crudeltà come segno di colpevolezza collettiva.

In che modo rappresento il mondo al mondo? Il teatro, luogo e occasione per la visione (*theātron*), induce al verbo *theāsthai*, che significa "guardare", "contemplare", "osservare" e che ci porta al termine *theōria* che, tra gli altri significati, annovera "inviare l'ambasciatore" (il *theōroi*) "a consultare gli oracoli o a vedere gli spettacoli". Un uomo dunque parte di casa, giunge alla meta, prende parte allo spettacolo assistendovi, poi torna a casa: mutato, cambiato, influenzato. Straniero alla sua stessa condizione precedente. Ecco la politicità ineliminabile del teatro, valida indipendentemente dal fatto che si veda recitare Shakespeare o il testo di uno sconosciuto autore contemporaneo, e che è ben altro dall'asfittica e tribunizia traduzione ideologico-partitica che ha assunto nel Novecento. L'ambasciatore – ogni spettatore, dunque, che torna alla sua esistenza di prima facendosi ambasciatore dello spettacolo che nel frattempo ha veduto – si fa testimone di una testimonianza e se ciò è vero fin dal teatro greco occorre allora ricordare che gli attori delle antiche tragedie non si presentavano come copie dei soggetti rappresentati ma, al contrario, erano capaci di rendere presenti eroi e divinità che nessuno aveva visto e/o di cui avevano soltanto sentito parlare.

Cosa c'entra tutto questo con Anagor? Anagor rifiuta la pratica imitativa del teatro e coniuga la teatralità non in senso verista ma in senso veritiero: non imita ma offre allo sguardo, non copia ma propone all'ascolto, non immagina (se non ricercando una coniugazione artistica) ma fa in modo che il presente (quella parte di presente cui ha posto attenzione) sia davvero presente. Così facendo non riproduce il reale o produce l'irreale ma, per dirla con Lacoue-Labarthe, attesta "l'essere presente di ciò che è presente" mettendo in relazione visibile e rimosso o dando una funzione ulteriore a ciò che è quotidiano perché serve a vedere ancora, oltre, di più. A me non interessa del secondo libro dell'*Eneide*, come singolo spettatore arrivo addirittura a

pensare e ora a scrivere che non è neanche *l'Eneide* ciò che – alla fine di *Virgilio brucia* – si sta declamando e a cui sto assistendo: è il poeta in quanto poeta e la poesia in quanto poesia piuttosto, è il salvatore della verità, capace di farmi vedere attraverso i suoi versi ciò che la parola del Potere (quella che ho ri-conosciuto in *Lingua Imperii*) tende a nascondere, banalizzare, disintegrare o nascondere. In questo Virgilio per me dunque ci sono tutti gli autori che Anagoor ha scelto per questi due spettacoli (da Barchiesi a Joyce Carol Oates) e ci sono gli autori che scelgo di leggere la sera, prima di andare a dormire, sperando che mi consegnino un frammento del reale cui appartengo ma che non comprendo, conosco o a cui non partecipo e che altri mezzi di formazione informativa mi negano. È così – penso – che l'eticità del teatro diventa la conseguenza o il frutto dell'estetica, delle sue forme, della sua architettura.

Di fatto è lo stesso procedimento per il quale metto in contatto la preparazione del miele e l'industrializzazione animale, che sembrano dirmi quanto la socialità sia mutata; è lo stesso procedimento che permette di riconoscermi – in quanto spettatore inerte dei massacri altrui, cui bado troppo fievolemente – quando sento le espressioni “rimozione estrema” ed “estremo intorpidimento” associate al racconto delle fosse, dei giacigli, dei cumuli di morti ammassatisi nella “foresta europea” del secolo scorso (*Lingua Imperii*). Ero io, già allora. giacché sono io, adesso. L'esibita funzionalità degli elementi mi conferma che quanto più il teatro diventa consapevole di se stesso – senza nascondere i suoi strumenti e i suoi procedimenti ma anzi ostentandoli (l'assenza di quinte e la corallità, le proiezioni e l'uso dello spazio-platea, il live e il registrato, i microfoni e la visualizzazione del testo, la stratificazione linguistica e la coreografia che monta progressivamente, la voluta mancanza di sincro e la lentezza con cui s'affievolisce l'ultima luce) – tanto più diventa mezzo del visibile reso visibile, buono a rendermi consapevole del presente. Mi sembra questa, in fondo, la poetica di Anagoor; mi sembra questa una ragione della sua teatralità; mi sembra questo il pensiero con cui concludere questa (parziale) riflessione.

culttv-web.it 14.12.2014

ANAGOOR - VIRGILIO BRUCIA

VIDEOINTERVISTA

https://www.youtube.com/watch?v=85iVGS_y8Lc

intervista a Simone Derai (regista) e Marco Menegoni (attore) realizzata alla "Conigliera", storica sede e teatro della compagnia.

Regia | Pai Dusi

Intervista | Mattia Pontarollo

Aiuto regia | Annalisa Salomon

atpdiary.com/exhibit/l-i-lingua-imperii – 01/16/2014

L.I. Lingua Imperii – violenta la forza del morso che la ammutoliva

ATPdiary

Fino a domenica 19 gennaio, al Teatro Elfo Puccini di Milano, è in cartellone “L.I. Lingua Imperii”, il penultimo lavoro della compagnia Anagoor. In scena uno spettacolo importante, denso, sublime come la natura e l'uomo, che attraggono per il loro lirismo ma rendono ansiosi per la loro subdola complessità.

Il tema della lingua come strumento di potere è un pretesto per affrontare “di petto” la sempre scottante tematica della volontà di decisione sulla vita e la morte, sul dominio dell'uomo sull'uomo.

Il testo forte e il ritmo incalzante, così come le immagini e le musiche scelte con cura, creano un'atmosfera intensa e coinvolgente dalla quale sarà difficile sciogliersi. Molte le suggestioni dalla letteratura, basti citare Primo Levi, Elias Canetti e W.G. Sebald; così come le fonti iconografiche: Markus Schinwald, Collier Schorr e August Sander, solo per citarne alcune. Questo spettacolo ha visto il premio Jurislav Koreni? per la regia al GRAND-PRIX del 53mo Festival MESS di Sarajevo 2013.

Abbiamo incontrato Simone Derai – fondatore della compagnia Anagoor e direttore della regia di “L.I. Lingua Imperii” – per capire meglio questa complessa e toccante opera teatrale.

ATP: Come è nata l'idea per questo spettacolo?

Simone Derai: Per noi, i progetti che facciamo, il ‘passo’ che facciamo non è mai un salto. Questo ultimo progetto, ‘L.I. Lingua Imperii’, era già in nuce nei progetti precedenti che abbiamo realizzato, ‘Fortuny’ del 2011, la ‘Tempesta’ del 2009 e ‘*jeug’ del 2008. Tutti e tre sono lavori in cui non abbiamo utilizzato la parola come mezzo espressivo. Abbiamo fatto questa scelta perché in quella fase del nostro lavoro ritenevamo adeguato da una parte il potere delle immagini con tutte la sua potenza, dall'altra attendevamo una sorta di maturità per inserire il recitato nelle nostre realizzazioni. Al centro di questi lavori venivano indagati l'assenza del dialogo e della comunicazione tra le persone, penso a ‘Tempesta’, o si tentava di tracciare altre forme di relazioni, come nel caso di ‘*jeug’, tra un essere umano e un cavallo. In entrambi i casi tentavamo di scoprire forme autentiche di comunicazione. Dentro a questa visione pessimistica sull'impossibilità di trovare una forma di comunicazione, abbiamo cercato di ragionare su una visione della storia dell'uomo come tutta tesa verso il predominio e la sottomissione dell'uomo sull'uomo... E' in questo spettro di contenuti che ci è venuta l'idea di indagare ‘di petto’ la questione del desiderio di supremazia dell'uomo nella storia. Supremazia che diventa pratica violenta. Questa ci ha portato a un'analisi attenta di tutte quelle dinamiche e pratiche violente quali il bracconaggio, l'uccisione di animali, la caccia ecc., allargando questo concetto alla caccia dell'uomo.

ATP: Cosa significa ‘Lingua Imperii’ e perché lo avete scelto come titolo?

S.D.: Il titolo prende a prestito il titolo di un saggio che è “L.T. I. Lingua Tertii Imperii” di Victor Klemperer, filologo tedesco ebreo che aveva una cattedra di letteratura e filologia a Dresda. In quanto ebreo, a causa delle leggi razziali aveva perso la cattedra. Non fu mai arrestato e inviato nei campi di concentramento perché era sposato a una donna non ebrea. Per non perdere lucidità, per gli ovvi sensi di colpa e per tutto ciò che stava succedendo, ha cominciato a tenere un diario con un obiettivo preciso. Annotare tutte le trasformazioni della lingua tedesca negli anni del Terzo Reich; trasformazioni che procedevano per riduzione e impoverimento della lingua. Già il fatto che il titolo fosse un'abbreviazione è una scelta ironica verso l'utilizzo smodato che la propaganda nazista faceva delle abbreviazioni, così come verso la creazione di slogan, espressioni dove la lingua perde ogni sfumatura e ricchezza. Per noi, Klemperer è stato una sorta di nume tutelare con il suo saggio, così come la figura di Primo Levi. Fondamentali per questo spettacolo sono le prime pagine del suo libro ‘I sommersi e i salvati’. Sia Klemperer che Levi o Canetti sono dei fantasmi che aleggiano sullo spettacolo; non abbiamo però preso a prestito le loro parole, abbiamo preferito parole di autori che appartengono a generazioni successive, nati dopo il '45. Questi scrittori, che non hanno conosciuto direttamente l'orrore, si mettono nella posizione scomoda di tornare a riflettere su questi temi dolorosi.

ATP: Mi racconti brevemente la sinossi della rappresentazione?

S.D.: Posso raccontarti l'impianto di ‘Lingua Imperii’, perché non esiste una trama, sebbene un'ossatura dello spettacolo sia rappresentata da tre dialoghi, due dei quali proiettati su dei grandi schermi a cristalli liquidi sospesi, che ospitano due capitani nazisti impegnati in una discussione. Queste figure sono state estrapolate da un romanzo di Jonathan Littell, ‘Le Benevole’. I tre dialoghi

avvengono, nel romanzo e nello spettacolo, sul fronte sud orientale dell'avanzata tedesca, nel Caucaso. Nel romanzo un giovane linguista tedesco, Lieutenant Voss, ufficiale dell'esercito, viene interpellato da una commissione militare che deve deliberare sulla presunta discendenza ebraica di alcune popolazioni montane e quindi sulla loro eventuale distruzione. L'immane lista di lingue e dialetti parlati nell'area, restituita analiticamente e scientificamente da parte del giovane linguista, dimostra l'impossibilità di una distinzione ragionevole di una razza dall'altra, ma non solo, anche da una cultura da un'altra così come per la religione. Nel groviglio di popolazioni del Caucaso, il linguista deve dimostrare se loro siano effettivamente ebrei. In realtà questa comunità è un paradosso, in quanto pratica la religione giudaica ma non ha una lingua d'origine semitica. Il Caucaso è una regione geograficamente molto limitata, ma che accoglie un tratto di lingue, culture, etnie, religioni che si incrociano e che nel tempo si sono conservate per via della morfologia del territorio. Tanto che gli arabi hanno chiamato questa zona la "montagna delle lingue". In questo labirinto inestricabile, la caccia all'ebreo ha subito una grande battuta d'arresto. Nel dialogo tra i due militari, si riscontra dunque l'incapacità di una scienza, come quella della linguistica, di stabilire ragionevolmente e dare credito della distinzione tra una razza e un'altra. Giustamente il linguista dice: si può far dire qualsiasi cosa alla scienza, ma non è così che funziona. In realtà, l'idea dell'originarietà, è un'idea assurda. E, nei tre brani della rappresentazione, si smantella appunto quest'idea, cioè il castello teorico che cerca di giustificare la pratica cruenta della caccia. Nello spettacolo inseguiamo questo filone, suggerito dal segmento letterario delle 'Benevole'. Il pretesto perché si delinei il confine tra chi può essere cacciato da chi può cacciare può essere qualsiasi cosa, religione, territorio, cultura, sesso. Abbiamo preso come pretesto la lingua anche per legarci alla nostra ricerca sull'impossibilità di comunicare, e qui mi riferisco alla domanda precedente.

I tre dialoghi corrispondono a delle scene, a tre interventi di un coro o comunità di uomini e donne (8 in scena) che fanno da specchio alla comunità degli spettatori. Queste presenze, attraverso i gesti, il canto corale dal vivo e una voce che suggerisce degli stimoli per lo spettatori, pongono degli interrogativi a chi guarda. Laddove tocchiamo dei concetti dolorosi, che rasentano l'inesprimibilità, ci affidiamo alla 'verticalità' del canto. Se non ci arriva la parola, ci affidiamo ai suoni per un'ulteriore sublimazione. Il canto in questo caso ci permette di esprimerci in modo diverso e forse più profondo.

ATP: Che analogie ha, a vostro parere, 'Lingua Imperii' con il presente?

S.D.: Il nesso o, come dici tu, le analogie tra le tematiche che affrontiamo come la violenza, la discriminazione, la caccia, le ingiustizie, le abbiamo – a mio parere – respirate per oltre vent'anni. Sono cresciuto e non mi sono mosso dal Veneto. Con i miei compagni, questo progetto ha da sempre voluto essere radicato a Castelfranco Veneto. Non ci interessava andare in cerca di fortuna come attori, da soli. Volevamo un percorso collettivo. Si sentiva già, 12-13 anni fa, quando abbiamo fondato la compagnia degli Anagoor, la necessità di opporre una pratica 'politica' – attraverso l'arte – di linguaggio diverso e di parole diverse che potessero anche fungere da 'argine' a una visione stretta della comunità. Sto parlando, nello specifico, delle relazioni o dell'atmosfera che si respira nelle comunità in cui siamo cresciuti. Abbiamo osservato come sono state accolte le persone che venivano da fuori e abbiamo percepito una forte antipatia nei confronti degli 'altri'. Penso al linguaggio della Lega e delle altre forze politiche che hanno utilizzato una forma di propaganda sul territorio.

Per certi versi la vostra può essere definita una forma poetica di protesta? Avete tradotto il vostro disagio in rappresentazioni sceniche...

S.D.: In effetti sì, per molti dei temi che abbiamo trattato nei precedenti spettacoli. Abbiamo affrontato tematiche come la trascuratezza culturale, l'utilizzo improprio di certi simboli veneti o della Serenissima, ad esempio. Abbiamo cercato di rimettere in circolo le stesse sintassi e parole di

un certo Nord-Est, ribaltate o affrontate, osservate, studiate nella loro storia. Non tutto appare così lineare... Dici bene, il nostro è un progetto politico, in un senso molto ampio.

Vista questa vostra intenzione di radicarvi nel territorio... O meglio, la vostra volontà di lasciare un segno innanzitutto nel vostro territorio di provenienza, concretamente, avete avuto degli effetti o reazioni concrete?

S.D.: Non saprei. Non me lo sono mai chiesto. Certo ci siamo 'allargati', come compagnia, fondando uno spazio, La Conigliera (Resana, Treviso). Abbiamo adottato un ex-allevamento di conigli, trasformandolo in spazio teatrale. E' un atelier molto grande dove produciamo i nostri lavori. Questo spazio si apre a molti artisti, c'è un festival annuale di teatro... La forma di 'contagio' o gli effetti di cui mi chiedi sono legati alla Conigliera come luogo per condividere determinati progetti e idee. Non ci interessa indottrinare nessuno. Il contagio che abbiamo voluto operare è stato quello di rendere più frequente l'incontro con i linguaggi del contemporaneo, educare dunque, nel senso più bello... Incontrare il pubblico perché il pubblico potesse conoscere e venire in contatto con più realtà possibili. Senza nessun tipo di presunzione. Per noi la strada è questa, 'aprire semplicemente la porta', e dare la possibilità alle persone di vedere e conoscere cose diverse.

ATP: Sono molte le fonti a cui vi siete ispirati. Ho visto che citate alcuni artisti e fotografi contemporanei e appartenenti alla cultura del '900. Mi raccontate il perché di queste scelte iconografiche?

S.D.: Sì, abbiamo spaziato su riferimenti artistici contemporanei. Anche se qualcuno ha parlato addirittura di pittura fiamminga per quanto riguarda alcune immagini dello spettacolo. C'è in effetti il ricordo della ritrattistica veneziana. Venezia è stata crocevia tra nord e sud, penso ad Antonello da Messina, Giorgione, all'incrocio con la Germania. In noi, quella ritrattistica è fusa con la nostra visione dell'uomo. In ogni caso ci sono tante visioni e tanti riferimenti.

ATP: Con quale sensazione vorreste che uscisse il visitatore dalla sala dopo aver visto 'Lingua Imperii'?

S.D.: Nello spettacolo c'è un'ultima scena dove si invita lo spettatore a fare una sorta di scalata verso le cime del Caucaso. Fuor di metafora, si invita a salire e, contemporaneamente, è un salire verso l'alto, ma è anche uno sprofondare nella melma della fossa comune. Si procede per tappe, attraverso un elenco non esaustivo degli eccidi della storia. Si passa da Varsavia a Srebrenica, alla Armenia del '400. Si finisce poi in un massacro o caccia sanguinosa – si torna nel mito – e le ultime immagini sono di una narrazione mitologica ripresa da W.G. Sebald (Gli anelli di Saturno), che cita Flaubert; racconta la storia di San Giuliano, patrono dei cacciatori. Nella sua vita il santo ha percepito violentissimo il dramma dell'annientamento degli esserci viventi, a partire dall'uccisione di un piccolo topo in chiesa per giungere a un massacro di un numero pazzesco di cervi, orsi, stambecchi, maiali... Quindi lo spettacolo termina con una sorta di 'pioggia' di sangue. Alcuni – soprattutto in Italia – ci hanno criticato rispetto a un pericolo di diventare retorici perché abbiamo affrontato in modo esplicito, e non per evocazioni, alcuni drammi. Penso al massacro di Srebrenica. Un evento risalente a non tanto tempo fa, ma molto prossimo sia temporalmente che geograficamente.

Non è stata una scelta strategica, non vogliamo né irritare né puntare il dito... Ci siamo impegnati in prima persona. Lo scorso settembre siamo stati a Sarajevo, città dove determinate vicende che citiamo nello spettacolo sono sentite in modo molto forte. Eravamo preoccupati di essere stati inappropriati nel nostro modo di raccontare e sublimare le vicende dolorose, vicende che non abbiamo vissuto sulla nostra pelle. Lì il confronto è stato bellissimo invece, c'è stato un momento di scambio molto sentito durante il festival (53mo Festival MESS). In molti hanno capito che uscire dalla metafora, per parlare esplicitamente dei drammi, è una cosa importante e quasi doverosa. Il nostro obiettivo è di smuovere le coscienze, far percepire le realtà in modo diverso.

ATP: Progetti per il futuro?

S.D.: Le prossime settimane saranno molte intense per noi. Le repliche di *'Lingua Imperii'*, dopo Milano, saranno a Udine il 25 al teatro Contatto. Poi saremo in Conigliera da noi a Treviso, poi a Pesaro, Bolzano... ecc. Poi ci sarà il debutto del nuovo lavoro, *'Il Palazzo di Atlante'*: un lavoro ancora sulla storia, attorno a due figure storiche, una in particolare, Virgilio, e in relazione al potere, questa volta dell'arte.

EXIBART 84 - 6 ottobre 2013/31 gennaio 2014

COME COSTRUIRE AL MEGLIO LA SCENA.

E FARLA BRILLARE

ANAGOOR PRENDE IL NOME DA UN TESTO DI DINO BUZZATI CHE PARLAVA DI UNA CITTÀ MAGICA E SPLENDEnte. TRA VIDEO E ALTRE INVENZIONI, IL GRUPPO PUNTA A RICREARE LO STESSO COINVOLGIMENTO VISIVO

di Pierfrancesco Giannangeli

Anagoor è nato nel profondo nordest, a Castelfranco Veneto, all'alba degli anni Duemila. Lo ompongono, nel nucleo fondante, il regista Simone Derai, Marco Menegoni, Paola Dallan, Moreno Callegari e Anna Bragagnolo.

La compagnia sta ottenendo quest'anno importanti riconoscimenti, in Italia e all'estero. L'estate scorsa Anagoor si è fatto conoscere anche a pubblico e critica del teatro musicale per la raffinatissima operazione di ripresa – per la prima volta dal 1642 – di "Il palazzo di Atlante" a Rimini.

Alcuni vostri lavori, come *Tempesta o Fortuny*, hanno messo in evidenza il vostro interesse per la storia dell'arte, antica e moderna. Come nasce questa attenzione?

«L'interesse non è da intendere come esclusivo. L'oggetto dell'indagine è sempre stato l'esperienza del dolore umano e in questo senso l'arte – la pratica e la teoria, non solo la sua storia – diventa una mappa utilissima per lo studio dell'elaborazione della sofferenza. Di sicuro abbiamo avuto la fortuna di crescere in famiglie che hanno stimolato la curiosità per il viaggio e l'amore per le forme. La scuola ha incendiato la passione per lo studio della storia dell'uomo. E alcuni incontri fondamentali hanno aiutato ad espandere lo sguardo tra scienza e gesto artistico».

Qual è il vostro rapporto con l'arte contemporanea?

«Quando studiamo l'arte del passato, operiamo inevitabilmente delle selezioni all'interno della produzione artistica delle epoche che ci hanno preceduto. Non solo, ciò che giunge a noi, e la lettura che diamo di ciò che ci giunge, sono già il frutto di selezioni avvenute nel corso del tempo. Osservare l'arte contemporanea senza il filtro della distanza del tempo è difficile. Ci si trova all'interno o nelle immediate vicinanze dei movimenti della creazione, spesso si condividono le stesse pulsioni, ma le linee generali sono di più difficile lettura. Quindi il rapporto con il gesto artistico contemporaneo non è tanto un rapporto di comprensione, quanto più di ascolto, come se all'interno di un ambiente con diverse sorgenti sonore - una stanza affollata o una piazza- si cercasse nell'ascolto concentrato l'nota dominante».

Quanto è importante la contaminazione dei linguaggi nei vostri spettacoli?

«Il nostro teatro mette di volta in volta una questione al centro: l'uomo e il naturale, l'uomo e la storia, l'uomo e l'eredità culturale, l'uomo e il linguaggio, l'uomo e la violenza. Spesso questi temi

riaffiorano e si intrecciano. Allo stesso modo contribuiscono a dare forma alle performance linguaggi e media differenti che tornano e si intrecciano in dosi diverse senza regola apparente. Non ci siamo mai posti il problema della pertinenza del video a teatro. Semplicemente il video diventa spesso un mezzo per esplodere o zoomare dettagli del sentire altrimenti impercettibili o, nell'accostamento virtuale che il montaggio garantisce, raggiungere nuove e più imprevedibili possibilità di ellissi e condensazioni del senso. Poiché il video è solo uno degli ingredienti e non preponderante dell'intreccio, il nostro fuoco formale è tutto sulla sintassi, sull'equilibrio tra le parti perché l'oggetto del discorso sia servito al meglio e possa brillare».

Come si può definire il ruolo della parte visiva nei vostri allestimenti?

«Per tutto quanto detto finora la parte visiva è imprescindibile dalle altre e molto spesso prende la forma di simulacri luminosi a cristalli liquidi, un colosso che sostituisce un vuoto, una mancanza, visione di un volto che è venuto a mancare, la forma di qualcosa che è scomparso. Aleggia e insieme pesa come un fantasma sopra la propria tomba. Il rapporto dei performer in scena rispetto a questo volto – che può anche essere il loro stesso volto – è simile a un tentativo di ricucitura. La ricucitura di uno strappo nel cuore. E lo splendore con cui si riaffaccia la bellezza perduta implica che questo gesto di recupero, di richiamo non sia solo un gesto formale, ma profondamente etico».

Festival MESS 05.10.2013

<https://www.youtube.com/watch?v=7s3DL95zO-Q>

Simone Derai, režiser predstave Lingua imperii - Anagoor

Prijevod izjave: Naslov predstave potiče od jednog dnevnika od Viktora Klemperera, pod nazivom Lingua terzi imperii. Viktor Klemperer je njemački filolog, jevrej koji je živio sa ženom Njemicom, i da ne bi poludio zbog osjećanja krivnje i svega što se dešavalo počeo je pisati je dnevnik, koncentrišući se na aspekte njemačkog jezika koji su doživjeli određenu transformaciju tokom Drugog svjetskog rata. Mi smo uzeli jedan dio jer se Lingua imperii ne bavi isključivo pitanje njemačkog fašizma Drugog svjetskog rata, to je zapravo jezik svih fašizama, to su alfabeti silom ispisani, u stvarnosti, to je jezik nasilja i sile, riječi udaraju osobe u glavu..ovdje u predstavi jezik je samo podtekst, što je tema koja služi da bi se u stvarnosti ispričale teorije kako čovjek oduvijek traži da izgradi teorijske zamokove kako bi opravdao postupke, za mene autentične, užasavajuće autentične,,i ne toliko stare, jer cijelo 19 stoljeće svjedoči smo , pa čak i danas, kako imamo pravi lov, lov na ljude, neki ljudi koji se čine kao lovci na druge. To su oni koji odlučuju o diskriminaciji i granicama između toga ko može biti "ulovljen" , a ko ne. I upravo tako služe teorije, a jezik može biti samo opravdanje, kao što je to religija lažnim maskama, izboru seksualnosti, filozofijama, pripadajućim grupama. Te granice su lomljive, često se zasnivaju i imaju lažno korijenje tih teorija, dok su postupci lova užasno okrutni i stvarni i dodiruju slične individue i mase , uništavajući ih...Ne mogu negirati da je dobro biti ovdje u Sarajevu i vidjeti, upoznati njegovu historiju. Doći ovdje sa teatarskom predstavom, performansom, koja ne samo da udara u masakre prošlosti, genocidne forme i ono što sam već rekao, nego čak i odnosi se na osobe, na identitet njihove boli; što zapravo čini određeni jak utisak doći ovdje i predstaviti ga ovdje, jer naš ugao gledanja je ipak strani. Nadamo se da ćemo "polimiti noge", ali smo u svakom slučaju mnogo počastvovani biti ovdje i predstaviti naš rad.

Predella.it – n° 33/2013

L'ecfrasi performata

Di Silvia De Min

The rhetorical category of *ékphrasis* was defined by the ancients as the use of language to imagine a scene. On the contrary, in the modern sense, *ékphrasis* is defined as the description of a visual art object. This article takes in consideration the role of *ékphrasis* in contemporary theatre. *Ékphrasis* in performance is the possibility of temporalizing a vision, through the shared gaze of the audience. This article analyzes two different kind of performed *ékphrasis*: the first one reproduces visual content through a narrative oral performance (executed by Luca Scarlini about Carpaccio's painting *Le cortigiane* and Tiziano's last painting *Pietà*); the second one reproduces visual content through a particular use of the image (Anagoor's multimedial creation about Artemisia Gentileschi). These are just a few example of a broader research on *ékphrasis* in contemporary theatre. [...]

http://www.predella.it/predella_33/4.5.pdf

iltamburodikattrin.com - 23/01/2013

UN VIAGGIO CON ANAGOOR DENTRO L.I. E OLTRE

Il pomeriggio in cui incontriamo **Anagoor** è quasi autunno. Negli ultimi giorni di B.Motion, come ogni anno, l'estate scivola via pezzo per pezzo: piove a dirotto e ci rifugiamo al Samsara, fra cuscini, tavoli di legno e teiere cariche di tè caldo. Siamo qui per parlare del loro ultimo lavoro, all'epoca, *Lingua Imperii*, che ha aperto la sezione teatro del Festival il 27 agosto, assieme a **Roberto Rinaldi** di **Rumor(s)cena** ed **Enrico Bettinello**, direttore del Teatro Fondamenta Nuove di Venezia, realtà che ha collaborato e collabora in varie forme e diversi livelli alla progettualità di OperaEstate: a Venezia, durante la stagione invernale, il teatro ospita alcuni artisti che saranno poi presenti al Festival in una fortunata formula (presentazione di uno spettacolo, residenza, studio aperto al pubblico con discussione) che è diventata ormai distintiva. A B.Motion, che Il tamburo di Kattrin segue con un progetto intensivo e site-specific da diverso tempo, non si tratta solo di recensioni e interviste: a Bassano, ogni anno, si ricrea un ambiente prezioso, una comunità di persone che si occupano di arti performative in diversi sensi e livelli: artisti, critici, spettatori curiosi, operatori si incontrano e si confrontano in conversazioni aperte, organizzate nei giorni di Festival nei tanti locali della città vicentina.

Moreno Callegari, Simone Derai, Marco Menegoni ci raccontano il lavoro di ricerca, le fonti e i viaggi, i testi, l'incontro coi canti armeni e la messa a punto della struttura drammaturgica, un dispositivo che intreccia parola, immagine e storia. Ma non solo: *Lingua Imperii* rappresenta un punto di trasformazione "caldo" della loro ricerca; così, lo spettacolo e il processo creativo diventano, in un percorso che tocca diversi momenti di lavoro del gruppo, spunto per andare molto oltre. Ad esempio, verso le potenzialità che può esprimere oggi l'idea (ma anche la concretizzazione) di un concetto vibrante come "teatro politico".

TEMPESTA, FORTUNY, LINGUA IMPERII: UN PERCORSO POLITICO

Roberta Ferraresi (Il Tamburo di Kattrin): Visto che ci siamo incontrati tante volte, in questa conversazione volevamo concentrarci su *Lingua Imperii* – anche se la prima domanda mira a contestualizzare questo ultimo lavoro rispetto ai precedenti, che vivono di un immaginario molto ricco e, per quanto riguarda più strettamente il piano dei contenuti, di un rapporto preciso con la dimensione artistico-culturale. Quest’ultimo spettacolo, invece, mi sembra abbia un taglio decisamente politico e di relazione con la storia “con la S maiuscola”. Anche per quanto riguarda il recupero della memoria – ben presente anche negli altri lavori, ma che qui si esplicita tramite una scarnificazione di segni e del contesto che li accoglie. Per cui volevo chiedervi: cos’è successo?

Simone Derai (Anagoor): Gli intenti politici erano dichiarati anche negli altri lavori; sappiamo che non sempre sono stati letti – e questa è stata per noi una lezione. Non che *Lingua Imperii* rappresenti in qualche modo un rifiuto o un’abiura: è un percorso, il nostro, che fa sempre i conti col passo precedente e prosegue. C’è sempre una forma di consapevolezza in questo senso. In *Fortuny* è come se avessimo provato a tendere, a spingere, i limiti del lavoro sulle immagini. *Fortuny* è un lavoro sull’eccesso, politico, economico, culturale: fare i conti con un bagaglio sterminato di memoria – quello del nostro Paese – e rendersi conto che non si riesce a gestirlo, a farlo fruttare. Anche questo ha a che fare con una reazione rispetto al lavoro precedente: allora, dopo *Tempesta*, si sentiva la pressione di un’aspettativa: un lavoro ancora improntato al minimalismo, all’essenzialità del segno; in realtà, si è voluti andare al polo opposto: ossia far bruciare le immagini per peso.

Non credo, invece, che le motivazioni e i presupposti teoretici siano cambiati: si tratta probabilmente di risultati più o meno vibranti rispetto a chi guarda.

Moreno Callegari (Anagoor): Abbiamo parlato molto di questo desiderio di scarnificare la scena, che poi ha anche a che fare con la materia di cui si tratta: in *Tempesta* si era partiti da un immaginario che ci perviene in forma pittorica che abbiamo voluto far esplodere – rendere tutto bianco, come la tavola bianca su cui nulla è scritto – per scrivere la nostra visione su Giorgione; il personaggio di Fortuny, con la sua ossessione collezionistica, abbiamo tentato di renderlo in un racconto per sovrapposizione di segni – è quello che faceva anche lui.

Roberta Ferraresi (Il tamburo di Kattrin): Quindi in una sintonia fra forma e contenuto?

Simone Derai (Anagoor): Sì. E poi – per continuare un dialogo avviato con voi tempo fa – il percorso di *Fortuny* è stato vissuto totalmente nella sua dimensione di viaggio a tappe; però, significativamente, non è stato un lavoro per studi: è costituito di episodi; di conseguenza, l’approdo e il lavoro di sintesi ci hanno messo di fronte a una serie di problematiche che inevitabilmente ci hanno condotto a fare i conti con l’abbandono di alcune idee e il tentativo di mantenerne molte altre. Una grande differenza rispetto a *Lingua Imperii* è che per quest’ultimo abbiamo deciso di tenere fermo il desiderio di arrivare con un lavoro compiuto. Così è avvenuto tutto sotto una spinta urgente. Avevamo già cominciato a parlarne a Dro, nel 2011: al centro di tutto c’erano già gli animali, la violenza... Poi ci siamo buttati sul lavoro a capofitto. E si è anche trattato di accettare che le cose che funzionavano non dovessero essere limate e rielaborate all’infinito – che non è pressapochismo, ma accettare una loro essenza immediata.

Enrico Bettinello (Teatro Fondamenta Nuove): *Lingua Imperii* è un lavoro straordinario, però mi dispiace molto che non sia emersa la dimensione politica anche di *Fortuny*, che per me era fortissima.

Roberto Rinaldi (Rumorscena): E come si spiega che non sia emersa?

Enrico Bettinello (Teatro Fondamenta Nuove): Beh, quando le cose non vengono dette in modo esplicito c’è sempre una difficoltà. È un problema tutto italiano per quanto riguarda la dimensione politica. Pensiamo al nostro cinema: per esempio si fanno docu-fiction in cui il politico diventa didascalico... Abbiamo forse una sorta di pudore a spostare lo sguardo, per mostrare il politico

all'interno di qualcos'altro, sebbene – sempre a livello cinematografico – abbiamo avuto registi come Petri o Rosi. Ricordo che alla Biennale Teatro ho discusso con Maja, una giornalista spagnola, che diceva che il loro teatro è molto più politico; e lo stesso si potrebbe dire di quello argentino, che ha un rapporto molto più intenso con questa dimensione. In Italia c'è come una sorta di reticenza o disabitudine a recepire la forza politica di un'azione, se non è esplicita.

CHE SUCCEDA CON L.I.: UNA TRASFORMAZIONE FRA PAROLA E IMMAGINE

Roberta Ferraresi (Il tamburo di Katrin): Quando un lavoro si concentra sulla memoria credo ci sia sempre una spinta politica. In questo, anche *Fortuny* e *Tempesta*. Ma quest'ultimo spettacolo va a toccare delle corde... più individuali? Forse ti riguarda più da vicino?

Marco Menegoni (Anagoor): Forse ha una dimensione individuale diversa. Come diceva prima Moreno, c'è da aggiungere che *Fortuny* aveva scelto anche deliberatamente il segno dell'enigma; di conseguenza, obiettivamente si dava in modo meno diretto.

Enrico Bettinello (Teatro Fondamenta Nuove): È anche che una cifra estetica altamente formalizzata non viene assolutamente letta in quel senso.

Simone Derai (Anagoor): Però questo è un problema.

Marco Menegoni (Anagoor): Quando presentiamo *Rivelazione* contestualmente a *Tempesta*, l'esplicitazione diretta della nostra ricerca documentale e testuale, poi confluita in *Tempesta*, ha un effetto particolare: le persone ci dicono che così apprezzano molto meglio il lavoro.

Roberta Ferraresi (Il Tamburo di Katrin): Ma secondo voi è un problema di linguaggio, di registro, di forma di comunicazione? Una fruizione che è abituata a comprendere solo se viene messa di fronte al materiale in maniera molto diretta?

Simone Derai (Anagoor): Sì, io penso di sì. Ma è anche una forma di abitudine. In questo senso è un problema italiano. Recentemente ho riguardato *Prove d'orchestra* di Fellini e sono andato a leggere le recensioni dell'epoca: dicevano che finalmente il regista alludeva alla realtà italiana, abbandonando il narcisismo. Oggi un'affermazione simile fa ridere. Però è un'abitudine di lunga data.

Enrico Bettinello (Teatro Fondamenta Nuove): Assolutamente. È sempre stata nel dna dell'intellettuale italiano. Però questo – sicuramente insieme ad altri elementi – vi ha spinti a una rimessa in gioco di alcuni segni e processi.

Marco Menegoni (Anagoor): A una rimessa in gioco e anche, secondo me, a una condensazione del nostro percorso. Chi ci conosce come voi dai tempi di *Oresteia*, si sarà accorto che in verità non c'è niente di veramente nuovo: abbiamo semplicemente condensato la nostra ricerca e, allo stesso tempo, l'abbiamo sublimata.

Simone Derai (Anagoor): Va anche detto che dopo *Oresteia* ci eravamo prefissi una scissione del lavoro.

Moreno Callegari (Anagoor): Da una parte si continuava a indagare la parola...

Simone Derai (Anagoor): ...separata da qualsiasi tipo di azione scenica; mentre dall'altra si era sviluppato un percorso di indagine sulla visione, che non era un rifiuto della parola, tutt'altro: con *jeug-, con cui è cominciato, questo processo era dichiarato esplicitamente. Ci si proponeva di lavorare sull'immagine come testo, come sintassi, addirittura come radice linguistica stessa delle parole. In questo caso, appunto, abbiamo in qualche modo riunito le due parti.

Carlotta Tringali (Il tamburo di Katrin): Volevo chiedervi qualche apertura sulle fonti di *Lingua Imperii*: come sono state selezionate, intrecciate fra loro, lavorate in senso drammaturgico?

Simone Derai (Anagoor): Tutto è cominciato l'estate scorsa. Dopo il debutto di *Fortuny* a Dro ci siamo presi dei giorni di pausa: al mare ho cominciato a leggere *I sommersi e i salvati* di Primo Levi... C'è una certa omogeneità nei lavori: il problema era ancora una volta quello della trasmissione. Nei lavori precedenti si trattava della trasmissione del bagaglio culturale, delle forme

della tradizione e del nostro modo di guardare alla storia dell'arte – in particolare Giorgione e il Rinascimento – e alla sua intrinseca problematicità. Non è mai stato una mera questione di...

Moreno Callegari (Anagoor): ...di "ci piace il Rinascimento"...

Simone Derai (Anagoor): ...ma di individuare all'interno di certi percorsi una vibrazione dolorosa fortissima, o un disagio, che sentivamo vicini. In questo caso, questo aspetto si acuisce, perché il problema posto da Levi nell'introduzione è: noi testimoni stiamo scomparendo, cosa succederà dopo? Come potrà essere trasmessa la nostra testimonianza? Come potrà non essere riletta, alterata, mutilata, sbiadita, fraintesa? Ovviamente *I sommersi e i salvati* affronta principalmente un problema altro, che è quello della zona grigia. Levi è perentorio: la linea di demarcazione fra la vittima e il carnefice c'è e non dev'essere confusa – io non sono un assassino. Punto. Infatti, ad esempio, è polemico nei confronti del lavoro di Liliana Cavani, *Il portiere di notte*: il pericolo è che, decenni dopo, il fascino del carnefice possa far vincere un'idea di vertigine del male. È fondamentale, per Levi, che questa linea di demarcazione sia stabile; ciò nonostante, l'esperienza estrema dei campi di concentramento pone le persone che la subiscono di fronte a scelte inconciliabili, tragiche e non giudicabili. Non abbiamo indagato questo aspetto nello spettacolo, tuttavia Levi è stato una guida fondamentale: all'inizio volevamo stare alle costole del cacciatore – e in questo senso gli scritti di Levi ci hanno, in qualche modo, spostato. A dicembre siamo stati in residenza a Berlino: quando siamo arrivati, il primo giorno, siamo andati con la telecamera in una foresta a nord della città, nei pressi di Carine Halle, la tenuta di caccia di Göring.

Marco Menegoni (Anagoor): Di cui non è rimasto nulla, è stata rasa al suolo.

Moreno Callegari (Anagoor): Se non un portale enorme in pietra.

Simone Derai (Anagoor): Ed è diventata meta di pellegrinaggio di naziskin. All'inizio chiamavamo questo progetto *Nimrod*, che è il nome biblico del fondatore di Babele: un cacciatore di uomini, che si distingue da Abramo perché, invece che essere il pastore-guida del popolo, caccia all'esterno della città; la sua è un'azione di potere che va verso l'esterno, cattura e porta all'interno. Un'operazione di conquista e accumulo. E Göring si faceva chiamare come Nimrod, il Grande Cacciatore; ma, mentre Nimrod è il Grande Cacciatore al cospetto di Dio, Göring lo era del Reich. E guarda caso era un grande appassionato di caccia e di animali: paradossalmente fece abolire la vivisezione.

Carlotta Tringali (Il tamburo di Kattrin): E che lavoro avete sviluppato lì?

Simone Derai (Anagoor): Abbiamo filmato il luogo e la foresta.

Marco Menegoni (Anagoor): Poi le immagini sono state scartate.

Moreno Callegari (Anagoor): Non che lì non si respirasse una cosa...

Simone Derai (Anagoor): ...anzi troppo. C'era un altro tipo di energia: plumbea, con queste persone che...

Moreno Callegari (Anagoor): ...portavano i propri molossi in giro e fotografavano i ruderi.

ATTRAVERSO LA ARENDT, LA NAUSSBAUM, LANZMANN, LITTELL FINO A LINGUA TERTII IMPERII DI KLEMPERER

Simone Derai (Anagoor): Eravamo un po' confusi: sospettavamo potesse essere il percorso sbagliato. Non volevamo per noi nessun tipo di ambiguità o rischiare un'involontaria celebrazione del male. Finché non ci siamo convinti che, per ritrovare il cuore, il centro, della questione, fosse necessario stare con i morti; quindi spostare il focus dal cacciatore alla vittima, in modo da farne un discorso continuo, insistente sulla necessità di conservare la memoria... un po' come l'ostinato lutto di Amleto.

Marco Menegoni (Anagoor): ...esatto, il lutto. Per tornare alla domanda di Carlotta: in realtà le letture si sono susseguite, una ha chiamato l'altra. Tutti i rimandi presenti nello spettacolo sono stati incontri: Levi, Hannah Arendt, la Nausbaum, l'opera di Lanzmann...

Simone Derai (Anagoor): *Lingua Imperii* non nasce come un lavoro sulla shoah – il discorso è più ampio –, ma, al tempo stesso, sapendo che saremmo arrivati a toccare l'argomento, ci sentivamo di dover studiare. Continuavano a esserci interrogativi: perché è argomento centrale? Perché quello è uno sterminio diverso dagli altri? Perché abbiamo il diritto di considerarlo diverso dagli altri? Sono "solo" i numeri? Il sistema? Quello che facevano dei corpi? Quanto ci riguarda? Perché è ovvio che ci riguarda. Possiamo smettere di farci i conti? Più studiavamo, più gli interrogativi aumentavano...

Moreno Callegari (Anagoor): ...tanto da chiederci se avessimo il diritto di parlarne.

Simone Derai (Anagoor): I punti di vista sono diversissimi: c'è quello antropologico, quello politico, sociale, psicologico individuale e delle masse. *Le benevole* di Jonathan Littell era stato letto già nel 2010 ed era rimasto tra gli appunti come un'idea significativa da esplorare, soprattutto quell'episodio che confluisce nello spettacolo: l'incontro fra l'ufficiale SS Aue e il linguista Voss e il loro ragionare di linguistica, originarietà, identità e razza...

Roberto Rinaldi (Rumorscena): Questa dialettica appartiene solo alle *Benevole* o l'avete ritrovata anche altrove?

Simone Derai (Anagoor): Nella selva di libri sul Reich che abbiamo letto, uno ha donato il titolo allo spettacolo: *LTI (Lingua Tertii Imperii)* di Victor Klemperer. Linguista di Dresda ebreo, filologo che insegnava francese all'università, era sposato con una donna tedesca; viene ovviamente estromesso, ma, grazie alla moglie, non finisce mai in campo di concentramento e sviluppa un senso di colpa inaudito. Così comincia a scrivere dei diari, che sono una documentazione della trasformazione del tedesco, anno dopo anno, con la comparsa di una lingua nuova, che è quella del Reich: una lingua che impoverisce il tedesco, le sue tradizioni; che urla, che suggerisce parole, le infila nella testa delle persone...

Moreno Callegari (Anagoor): ...e mira all'impoverimento delle lingue altrui per imporre un dominio.

Simone Derai (Anagoor): In questo senso – anche se estremo – non siamo lontanissimi da *Tempesta* e da *Fortuny*: alla base lo stesso odio per le propagande e questo veder trasformare le menti, il pensiero, il giudizio.

Roberto Rinaldi (Rumorscena): Qui lo esplicitate in modo molto netto.

Carlotta Tringali (Il tamburo di Kattrin): C'è un immaginario che tocca forse delle corde più private...

Marco Menegoni (Anagoor): Sì, e anche il tema è più universalmente noto.

SEBALD: UN INCONTRO CHE DÀ LA FORMA A LINGUA IMPERII

Simone Derai (Anagoor): Per concludere la risposta, l'altro caposaldo è un altro incontro letterario. Patrizia Vercesi ci ha fatto conoscere Sebald, che personalmente non avevo ancora mai letto e che per noi è stato folgorante: in qualche modo ha suggerito una modalità di struttura all'intera scrittura scenica, oltre a fornire parole in alcuni passaggi del testo: quello di San Giuliano è un racconto di Flaubert che Sebald rinarra ne *Le Alpi nel mare*; il racconto delle cervice sul selciato di fronte alla macelleria è suo – in questa catena di ricordi in cui a partire da...

Marco Menegoni (Anagoor): ...da un episodio, a cascata, ne arrivano mille altri.

Simone Derai (Anagoor): Questo passaggio per contagio ha fornito la struttura a tutto lo spettacolo.

Marco Menegoni (Anagoor): È un precipizio.

Moreno Callegari (Anagoor): È una forma letteraria che suggerisce una forma di racconto dei contenuti: anche Vollmann – da cui è tratto il testo della scena finale in cui ci si avvicina continuamente a un crinale friabile sempre sull'orlo di una fossa – suggerisce un movimento fisico, un avvicinarsi continuo sempre sull'orlo del precipizio. Anche questo è stato forte: ci ha suggerito un modo di raccontare la violenza.

“DUE PERLE INCASTONATE” NEL TESSUTO SONORO DI L.I.

Carlotta Tringali (Il tamburo di Kattrin): In *Lingua Imperii* sono presenti alcuni canti armeni: volevo chiedervi da dove vengono, come li avete scelti e poi inseriti nello spettacolo.

Marco Menegoni (Anagoor): Sulle musiche, abbiamo sempre operato di accumulo e di suggestione. Anche questa volta abbiamo collaborato con **Mauro Martinuz** – lo stesso musicista di *Magnificat* – e, parallelamente, ci sono gli incontri che capitano nella vita: i magici incontri che il destino ti riserva. Abbiamo conosciuto **Gayanée Movsisyan**, un’interprete straordinaria e una artista sensibilissima. Da questo incontro è nata subito la condivisione del progetto ed è stata lei stessa a suggerirci un repertorio, che per lei ha un enorme significato – in primo luogo emotivo e ovviamente legato all’olocausto del popolo armeno –; in particolare l’ultimo canto che sposa l’immagine del cervo.

Simone Derai (Anagoor): Tutto l’intreccio musicale è guidato da **Paola Dallan**: le proposte sono sue e sono state poi sviluppate con **Monica Tonietto**, Gayanée, Marco e Moreno; Mauro Martinuz arriva in un secondo momento per armonizzare il tutto dal punto di vista elettronico, portando un sound che contribuisce ad arricchire, in modo omogeneo, l’intero ambiente acustico. Gayanée ha donato, come interpretazione personale, due canti, due perle incastonate all’interno di uno schema musicale più ampio: quello legato alla scena dei “suggeritori” e l’ultimo, sull’immagine del cervo. Il primo è un canto religioso antico, *Mother*, in cui Cristo chiede alla madre: “dove sei/perché ho chiesto aiuto allo straniero e non mi viene dato/non mi si dà risposta/dove sei/dove sei”. L’altro invece è un canto folk di Komitas Vardapet, religioso armeno, compositore, musicologo e etnologo musicale che raccolse e riorganizzò il patrimonio musicale folklorico armeno e che impazzì dopo essere stato testimone del genocidio del suo popolo nel 1915. Parte di questo patrimonio musicale della tradizione armena scandisce – senza che ne siano esplicitati i contorni storici – l’andamento drammaturgico di *Lingua Imperii*, riverberando così questo lavoro della voce fantasmatica di un popolo ferito. Il testo di questo ultimo canto parla di una casa senza più fondamenta, chi canta si sente senza la casa e si augura di potersi dissolvere: desidera immergersi nell’acqua del fiume e diventare cibo per i pesci. Al termine questa voce svanisce nel silenzio allo stesso modo.

Carlotta Tringali (Il tamburo di Kattrin): Sono molto belli, mi piaceva sapere cosa raccontassero.

Simone Derai (Anagoor): Avevamo il desiderio che fossero espliciti. Poi forse si potrebbe fare una sorta di regalo...

Marco Menegoni (Anagoor): ...di foglio...

Simone Derai (Anagoor): Perché scenicamente diventerebbe l’ennesimo segno da leggere e tradurre.

Marco Menegoni (Anagoor): Comunque l’interpretazione di Gayanée, che secondo noi è una creatura straordinaria, comunica tutto quello che c’è da comunicare.

UN’IDEA PARTICOLARE DI MONTAGGIO

Roberta Ferraresi (Il tamburo di Kattrin): Abbiamo parlato di selezione delle fonti. Invece per quanto riguarda il montaggio?

Moreno Callegari (Anagoor): Questo lavoro ha delle parti ben definite: i dialoghi dei tedeschi posti in alto; il cosiddetto Coro, noi: la scena che si fa di canto, di parola e anche di azione; e poi questo grande schermo verticale che porta il volto delle vittime – prima una serie di ritratti e poi il cervo, nonché anche un luogo, la montagna.

Nella prima parte – i due schermi in alto con il dialogo dei tedeschi – è come se ci fossero due attori allo stesso tempo presenti e non presenti: sono figure reali ma allo stesso tempo letterarie. Sono due guardiani della scena. Nonché ciò che più distante c’è dallo spettatore, perché non si pongono in nessun modo in contatto con esso.

Sotto invece, c'è la scena: il Coro che canta, parla e agisce, tenta invece un contatto, una mediazione con lo spettatore.

Simone Derai (Anagoor): In questo senso la struttura non è distante da quella della tragedia classica: anzi la ricalca fedelmente. Uno o più episodi – in cui due protagonisti duellano, ponendo una questione – e, su un altro piano, una collettività che rispecchia quella che assiste alla rappresentazione.

Moreno Callegari (Anagoor): In questo senso anche è politico, perché...

Simone Derai (Anagoor): ...perché interroga direttamente...

Moreno Callegari (Anagoor): Inoltre, il video sullo schermo più grande ci permette, ancora una volta, di aprire una finestra non su una singola contingenza, ma su di un mondo più ampio: attraverso l'utilizzo – sia astratto che concreto – dei volti, miriamo a dare al Coro un oggetto di cui parlare e, allo stesso tempo, a estendere quella collettività stessa.

Rispetto alla domanda precedente, non c'è solo il recupero della parola, ma anche del canto – uno degli elementi che Anagoor ha sempre indagato. Entrambi ritornano qui, utili a intessere un unico grande canto della memoria, che è quello a cui più tenevamo.

Marco Menegoni (Anagoor): Infatti questo lavoro è proprio un canto per chi non c'è più. La scrittura scenica segue un andamento necessario: perché è vero che i due schermi posti sopra alla scena la informano e ne dettano il tempo – lo scandiscono in modo assolutamente freddo, perché sono dispositivi non umani –, ma contemporaneamente compiono il movimento di cui parlavamo prima: un avvicinamento e uno sprofondamento che seguono lo stesso ritmo e la stessa direzione ricreati nello svolgersi delle immagini interne ai testi; un avvicinarsi sempre più, in modo sempre più esplicito, all'oggetto. Lo stesso si può dire per i dialoghi. E, alla fine, si ha un disvelamento inequivocabile. Faccio un esempio: nel primo dialogo si ascoltano i due tedeschi disquisire dell'infinita quantità di etnie che popolano le regioni caucasiche – ci si potrebbe chiedere di che cosa stiamo parlando; nella scena immediatamente successiva viene descritto un sacrificio compiuto migliaia di anni fa. Quindi, come dire, è una consecuzione in cui un medium informa l'altro; e, allo stesso tempo, entrambi precipitano verso un'esplicitazione.

Carlotta Tringali (Il tamburo di Kattrin): E poi si ricollegano?

Simone Derai (Anagoor): Sì ma non nel senso di una soluzione, nel senso che non si sciolgono l'uno dall'altro, al contrario è come se si intrecciassero insieme.

UN ESEMPIO: DA IFIGENIA ALL'ANIMALITÀ E RITORNO

Roberta Ferraresi (Il tamburo di Kattrin): Infatti è nella sovrapposizione, nel cortocircuito, fra queste narrazioni che si ritorna appieno al tema originario. Volevo chiedervi anche qualcosa sulla memoria: come il dispositivo della rappresentazione agisce sugli elementi che vengono estratti dall'immaginario per partecipare alla forma scenica?

Moreno Callegari (Anagoor): Come rientrano poi i singoli elementi?

Roberta Ferraresi (Il tamburo di Kattrin): Faccio un esempio concreto. Le ghirlande che vengono intrecciate e poi poste sul capo: è un elemento che viene selezionato per? Affinità? Assonanza?

Moreno Callegari (Anagoor): Di certo un elemento conduce all'altro, perché il sacrificio conduce alla corona di fiori...

Simone Derai (Anagoor): ...quindi alla ritualità, alla decorazione rituale...

Moreno Callegari (Anagoor): ...così come al racconto di Marco, quello dei rametti finti delle macellerie...

Simone Derai (Anagoor): Compare Ifigenia e l'idea che se ne ha, classicamente, è di una ragazza incoronata all'altare, pronta ad offrire il collo. In questo caso il prepararsi da sé la corona è un collettivo preparare la decorazione per un lutto – chiaramente non il proprio –, poi la si indossa, per infine rifiutarla. Oggi "olocausto" si usa meno, perché "shoah" è ben più chiarificatore, anche

rispetto a una disposizione d'animo di chi ha subito questa offesa: "olocausto" rimanda a un'idea di sacrificio giusto. Così, da un punto di vista molto letterale, c'è un rifiuto dell'idea di sacrificio, è una presa di posizione netta; ma anche, da un punto di vista invece meta-teatrale, un assumersi la responsabilità della memoria altrui, "mettersi nei panni di": è un gioco molto infantile, un'idea di teatro in cui, sostanzialmente, ci si fa fantasmi.

Roberto Rinaldi (Rumorscena): Per curiosità: la scena finale del cervo che si guarda intorno, che non ha paura...

Moreno Callegari (Anagoor): In quel momento è anche solo di fronte a una selva di microfoni.

Simone Derai (Anagoor): E di fronte a un mirino...

Moreno Callegari (Anagoor): ...quello della telecamera.

Roberto Rinaldi (Rumorscena): Dove l'avete filmato?

Simone Derai (Anagoor): Siamo stati tre giorni sulle Dolomiti. Era quasi il tramonto, stavamo scendendo, avevamo già caricato quasi tutto in macchina ed è sbucato fuori dal bosco... C'era anche il desiderio di chiudere il cerchio, in modo non esplicito, rispetto a Ifigenia. All'inizio, lo schermo centrale doveva portare il volto del cacciatore: l'idea era quella di creare una sorta di processo, di grande tribunale. Invece, spostando ancora una volta lo sguardo, quello è diventato il luogo del molteplice volto della vittima.

Moreno Callegari (Anagoor): Tanto più che Euripide...

Simone Derai (Anagoor): ...in Euripide un nunzio tranquillizza Clitemnestra, dicendo che la dea ha sostituito Ifigenia con un cervo. Clitemnestra chiude dicendo: "E io devo crederci?". Oggi noi forse riformuleremo la domanda: pensare che avvenga questa sostituzione ci sta bene? Ci consola? Qualcuno ci ha anche chiesto se questa chiusura non sia troppo animalista. Io credo che siamo in una fase della storia in cui forse possiamo fare un passo ulteriore di coscienza: le divisioni non sono soltanto fra gruppi di esseri umani, e c'è sempre qualcuno sotto di noi – ad esempio gli animali –, il resto del pianeta sta sempre a nostra disposizione. Questo era anche il tema centrale di Tempesta: il predominio – sentirsi autorizzati e legittimati a crederci i re del mondo. Il cervo finale ci permette di spostare ancora una volta il limite e mantenere un'ulteriore fascia di mondo all'interno del cerchio collettivo o del cuore e, in questo caso specifico, di questo lavoro teatrale, dove la dimensione animale e quella umana sono sempre intrecciate.

doppiozero.com 20.12.12

PER UN TEATRO POLITICO?

Di Roberta Ferraresi

Il nostro patrimonio culturale

[...] A scorrere il lavoro di Anagoor, si potrebbe pensare che la compagnia lavori sui grandi capitoli della storia dell'arte: prima Giorgione, con quel Tempesta che ha confermato la compagnia all'attenzione della scena nazionale; poi l'eclettico Mariano Fortuny, ora la pittrice barocca Artemisia Gentileschi. È vero forse che l'arte visiva – insieme a molto altro – va a costituire uno degli interessi cardine del gruppo; ma è guardando *Lingua Imperii*, un lavoro sulla violenza e sul potere del linguaggio, che si può contestualizzare questa direzione al di fuori di una passione personale e osservare il lavoro della compagnia alla luce di un'operazione strettamente politica.

Qui, il focus – come in effetti, anche negli altri lavori – è sulla trasmissione del sapere, dunque sulla memoria e sulla storia: la violenza dell'uomo sull'uomo si dischiude in una scena scarnificata che dal sacrificio di Ifigenia conduce fino alla Shoah e oltre. La ripetizione, in scena, di alcune forme e situazioni che appartengono all'immaginario e alla storia collettiva ne consente una riattivazione pubblica. Rivelatorio, in questo senso, è il lungo percorso di Fortuny: in un passaggio in cui i crolli di Pompei facevano parlare tutto il mondo dell'incuria nostrana, Anagoor si soffermava sulla necessità di un recupero di quelle forme, immagini, vicende. Siano esse parte della cultura visiva, della grande storia o del microcosmo dell'intimità umana [...].

mouvement.net - 19.10.2011

Fortuny

di Jean-Louis Perrier

Maîtres et jeunes pousses à Venise

Retour sur la 41e biennale théâtre de Venise

Venise célèbre les « maîtres » du théâtre européen, leurs élèves et une nouvelle génération italienne surgie hors des chemins balisés.

Conduite par le Catalan Alex Rigola, la 41e biennale théâtre de Venise offrait du 10 au 16 octobre un concentré d'artistes dont le seul nom faisait frémir les traditionalistes il y a peu et écorche encore les yeux et les oreilles des gens d'église. Les hérauts du festival d'Avignon 2005 (et suivants) sont ici reconnus comme des « maîtres » indiscutables, la crème de la crème européenne relevée d'une pointe de piment argentin. Tous considérés comme assez recommandables pour former des jeunes gens à leur art, en de courtes interventions forgées in situ et placées sous le signe des sept péchés capitaux. « Maîtres », selon l'appellation vénitienne sont les Jan Fabre, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Joseph Nadj, Ricardo Bartis, Virgilio Sieni, Jan Lauwers, Stefan Kaeggi (Lion d'argent) et Thomas Ostermeier qui devait dédier son Lion d'or aux occupants du Teatro Valle à Rome, installés depuis quatre mois dans ce qui est l'homologue de l'Odéon à Paris pour la défense d'une culture de service public. Un geste qui a trouvé son répondant sur le Lido, au théâtre Marinoni, auquel les jeunes participants à la biennale n'ont pas manqué de témoigner leur solidarité. Tandis que les indignés manifestaient à Rome, le pouvoir berlusconien, tentait, comme si de rien n'était, de faire nommer à la tête des biennales l'un des siens, dont la compétence dans le domaine artistique s'arrête à la porte des instituts de sondages. Sarkozy, comme on vient de le voir à Versailles, ne procède pas autrement. [...]

Dernier volet de cette dense biennale, sous l'intitulé « Young Italian brunch » (la nouvelle création scénique italienne), avec cinq groupes de la dernière génération : Santasangre, Ricci/Forte, Teatropersona, Anagoor et Muta Imago. Une « génération » dont les intitulés en appellent évidemment à l'onomastique, avec ses Pathosformel, Orthographe, Teatro Sotterraneo, Menoventi, Codice Ivan, Dewey Dell, Babilonia Teatri et bien d'autres (1) et dont aucune composante n'est disposée à se reconnaître pleinement dans l'autre. Ces groupes ont en commun des naissances hors mariage (avec le théâtre), une attention à tous les champs artistiques, un investissement physique total, des structures étroites fortement indépendantes, une certaine proximité avec les centres sociaux ou leur délocalisation dans les campagnes. Ils maintiennent une distance prudente avec la plupart des institutions théâtrales, il est vrai confinées dans l'académisme et le renvoi d'ascenseur.

Ils forment la première génération post-castellucienne. Ils ne lui doivent rien, sinon des traces à haute dose dans le raffinement plastique, dans le bombardement sonore, dans les jeux d'ombres et de lumières. Leur curiosité témoigne d'un fort investissement dans les arts visuels, mais aussi dans la performance, dans la philosophie, l'esthétique et la littérature. Pour en juger d'après *Aurae* (Teatropersona), *Fortuny* (Anagoor) et *Displace #1 La rabbia rossa* (Muta imago), trois des pièces présentées, ils ont en commun une dominante crépusculaire, une fascination pour la décadence et le baroque, un intérêt vif pour l'histoire et les jeux de mémoire, une tentation pour les rituels à inventer dans des situations d'enfermement. Une phrase d'Anagoor pourrait les réunir en un : « théâtre en tension permanente entre le bégaiement de la barbarie et la splendeur cristalline du néoclassique ». Les lumières passéistes sont contredites par de jeunes corps agiles, formés ou forgés par la danse et l'exercice physique. La part congrue de parole est assumée, souvent confiée à des voix off, chargées de porter le poème et d'interpeller le public d'en haut. Même lorsqu'ils passent par le filtre du Tintoret ou de Hammershoi, c'est de l'Italie d'aujourd'hui qu'ils nous parlent, en des gestes et des mouvements cryptés, ceux d'une résistance certaine au monde qui les entoure dont ils ne trouvent d'issue que sur le plateau.

1. A leur propos, lire *Lost in translation, un nuovo teatro per gli anni Dieci ?* analyse de Gianni Manzella dans le dernier numéro de la revue *Art'o* www.art-o.net

Entretiens avec trois artistes à la tête de jeunes compagnies italiennes [...]

Simone Derai (Anagoor) : « Nous formons un surgissement spontané. »

Y a-t-il un avenir dans le théâtre italien aujourd'hui ?

« Cela devrait. Nous y travaillons. Ces dernières cinq années nous avons ?ouvré à produire le ferment d'une génération qui se distingue par sa multiplicité d'approches de la scène du point de vue de l'acteur, de l'image et du texte, et cela, assurément, fait montre d'une vitalité qui donne à espérer.

Qu'est-ce qui unit cette nouvelle génération ?

« Ce que nous avons en commun est cette vitalité, cette volonté d'investissement. L'avenir du théâtre italien passe par une multitude d'approches diverses. La plus significatif c'est de voir à quel point, chaque artiste, chaque groupe développe un parcours différent.

D'où viennent ces parcours particuliers, de quelle partie de la culture ?

« Nombre d'entre nous proviennent de la périphérie et non pas des centres culturels traditionnels, ni de la capitale, ni de Milan. Nous formons un surgissement spontané, disséminé à travers tout le territoire national.

L'opposition politique institutionnelle parle de « réussir l'Italie ». Revendiquez-vous de « réussir le théâtre » ?

« Pour un groupe comme le nôtre, Anagoor, le parcours est l'objectif. Déjà, dans le nom que nous avons choisi, qui est celui de la cité utopique de Buzzati. Notre projet se développe à partir du territoire. Nous sommes parmi les plus jeunes de la nouvelle génération et pendant les dix premières années, depuis notre base de Castelfranco Veneto dans la campagne, loin des schémas du système théâtral, nous avons rassemblé les énergies et travaillé sur le terrain, en lien direct avec le public. »

VeneziaMusica e dintorni - settembre/ottobre 2010

Alcune considerazioni sull'estate teatrale

di Renato Palazzi

"La stagione dei festival ha riservato quest'anno, a mio avviso, alcuni momenti particolarmente interessanti, e ha offerto diversi spunti di riflessione che vorrei qui tentare brevemente di inquadrare. Non ho seguito direttamente tutte le manifestazioni previste dal vasto calendario estivo, e non ho visto personalmente tutti gli spettacoli che sarebbe stato necessario prendere in considerazione per arrivare a un'opinione più definitiva: preferisco quindi, in questo caso, limitarmi a esporre una serie di considerazioni sparse, senza pretendere di farle rientrare in un discorso organico e in qualche modo esaustivo.

1) I festival stanno sempre più diventando i luoghi della creazione contemporanea. È qui che nascono le nuove produzioni, è qui che si confrontano i nuovi linguaggi, è qui che trovano immediato approdo i nuovi gruppi ancora in cerca di occasioni per far conoscere il proprio lavoro. I teatri, soprattutto quelli istituzionali, si stanno ormai trasformando nei passivi terminali di qualcosa che avviene altrove. Nella migliore delle ipotesi vanno a rimorchio, nella peggiore sono fermi, completamente tagliati fuori.

2) Si sta sempre più scavando la distanza fra i festivalvetrina, dove si va per assistere a dei prodotti finiti, e i festival che si seguono per ricavarne delle idee: a Spoleto può capitare di vedere un bellissimo spettacolo di Bob Wilson, a Napoli si può restare colpiti dalla crescita complessiva di una macchina organizzativa creata per gestire una quarantina di eventi in meno di un mese: ma i veri laboratori del teatro che cambia – quelli da cui si torna sempre con la sensazione di avere scoperto qualcosa, quelli concepiti per aprire inediti orizzonti, per suggerire da che parte stanno andando le esperienze più avanzate – sono sempre gli stessi degli ultimi anni: passato in secondo piano, almeno per ora, Castiglioncello, c'è Santarcangelo, Dro, Castrovillari, Bassano.

3) Anche in quei festival dove accanto a un programma «ufficiale» si sviluppa un settore «off», un Fringe, come a Napoli, non a caso le cose più interessanti le fa vedere quest'ultimo. Le grandi produzioni, le coproduzioni internazionali risultano molto spesso dei gusci vuoti: colpiscono di più, in questa fase della vita del teatro, delle piccole proposte fatte con nulla, ma mettendoci idee controcorrente e invenzioni spiazzanti. Non è un problema di singole messinscene, ma di spostamento complessivo del gusto e delle aspettative, specialmente da parte di un certo tipo di spettatori più attenti e informati.

4) L'appuntamento-clou dell'estate è stato, quest'anno, Santarcangelo, col suo programma «a tesi», interamente costruito intorno ai temi della trasformazione dei rapporti tra scena e platea, tra realtà e finzione: è proprio attraverso questa capacità di sviluppare un disegno unitario, in grado di indirizzare le ricerche più diverse verso una sorta di obiettivo comune, che un festival prende senso, anche al di là della qualità dei vari titoli presentati. In questa chiave il direttore artistico di turno, Enrico Casagrande, ha dimostrato grande lucidità e intelligenza nel trascinare il pubblico all'interno di un percorso frastagliato ma coerente, tale da coinvolgerlo e al tempo stesso da fornirgli continui e non banali interrogativi sui ruoli di chi assiste e di chi agisce e sull'evoluzione del concetto stesso di rappresentazione.

Dirò di più: Casagrande ha rivelato un talento progettuale insolito in un regista legato alle sorti del proprio gruppo, che indurrebbe a considerarlo pronto – come d'altronde altri artisti della stessa generazione «anni Novanta» – a guidare qualche teatro di rilevanza nazionale.

5) Pur costretti a spezzettare il proprio cammino in una miriade di «studi» e di costruzioni a tappe, i gruppi dell'ultima, impetuosa ondata di questo primo decennio del Duemila non accennano a declinare: i Babilonia Teatri appaiono sempre più sulla cresta dell'onda, il Teatro Sotterraneo è

ormai una realtà consolidata, Anagor ha fornito una piena conferma della maturità che già si era colta lo scorso anno: il suo *Wish Me Luck*, realizzato a Dro, è parso perfetto dal punto di vista compositivo, più complesso, più articolato di *Tempesta*, dalle cui atmosfere è partito. L'unico consiglio che darei a Simone Derai e compagni è di cercare di introdurre qualche elemento di attrito nel loro alto rigore formale, per sottrarsi alla tentazione del puro esercizio stilistico. A questi nomi affermati occorre aggiungere poi le sorprese di stagione, come Fagarazzi e Zuffellato o Alessandro Sciarroni.

6) Complessivamente, l'impressione più forte che si ricava da quanto visto nelle scorse settimane è quella di un teatro che sta andando, in un modo o nell'altro, verso lo scavalco della figura dell'attore professionista. Non sarà una messa da parte assoluta, nel senso che ampi settori della scena continueranno ad appoggiarsi a una recitazione «tradizionale», non sarà una messa da parte definitiva, visto che si sta parlando di suggestioni del momento, chissà fino a che punto destinate a durare. Forse, anzi, questa progressiva utilizzazione di presenze anomale e inconsuete non farà che esaltare sempre più le doti tecniche di poche personalità dall'estro quasi virtuosistico.

Sta di fatto, però, che alcuni degli spettacoli più importanti proposti ai festival erano praticamente realizzati senza attori. Nell'emozionante *Dòmini Public* del catalano Roger Bernat, ad esempio, al centro dell'azione era il pubblico stesso, guidato a spostarsi nella piazza di Santarcangelo in risposta alle domande poste da una suadente voce in cuffia. In *Enimirc* di Fagarazzi e Zuffellato – un intricato stratificarsi di linguaggi e punti di vista – a fare lo spettacolo erano dieci spettatori, portati in palcoscenico, manovrati, messi in posa dai due registi, e ripresi in video perché il tutto fosse mostrato alla fine da un'altra prospettiva. E lo straordinario *Wunderkammern* di Virgilio Sieni consisteva di cinque brevi performance ambientate in altrettante case di Dro, i cui protagonisti erano i loro stessi abitanti, la famiglia tunisina, il ciabattino col gozzo, il baffuto proprietario di una Harley-Davidson, il vecchio maestro che leggeva Rousseau, l'anziana signora che danzava a piedi nudi fra le pagnotte appena sfornate. Sono figure ben diverse da quelle degli attori «sociali» imposti in questi anni da Pippo Delbono o da Armando Punzo, portatori di un disagio, di una sofferenza collettiva assurda a oggetto del «dramma» in sostituzione del dramma immaginato da un autore: qui non c'erano disagi o sofferenze collettive, solo persone inserite in quanto tali nella dimensione del teatro a sovvertirne i canoni rappresentativi, a suggerire una «verità», uno spessore di realtà che il teatro in sé ha probabilmente ormai perduto di vista.

7) Questo ci porta all'ultimo argomento sollevato dalle suggestioni dell'estate: la ricerca teatrale sembra andare verso una diffusa esigenza di sostituire schegge di realtà, di esistenza quotidiana alla finzione, all'artificio: ma è una realtà solo apparentemente diretta e immediata, in effetti sempre ambigua, sottilmente manipolata, mediata da un format di domande precostituite, come nel caso di Bernat, o da un sommario ma ben visibile intervento dell'artista, che altera sottilmente l'aspetto dei luoghi e i gesti più banali degli interpreti, come nel caso di Sieni. Il teatro, nel suo bisogno di reinventarsi, si lascia penetrare dalla realtà, ma al tempo stesso la contamina, la trasforma in qualcosa d'altro che non è più né totalmente vero, né totalmente falso, un ibrido, una sfera sospesa e misteriosa della vita. Il che, probabilmente, ci darà materia di discussione per i prossimi mesi".

Croci e delizie del teatro contemporaneo veneto

di Roberta Ferraresi

"Tre giorni per ventun spettacoli, capaci di condensare croci e delizie del teatro veneto contemporaneo, offrendo uno spaccato "a caldo" di ciò che accade sui palcoscenici della regione – questo l'obiettivo di Sguardi, festival-vetrina itinerante al suo numero "zero". Risultato ottenuto in pieno fin dalle brochure che annunciavano la programmazione: una tre giorni di letture, danza, prosa, ricerca che non ha lasciato fuori quasi nessuno dei numerosi artisti che popolano i teatri del nord-est. Ecco, quindi che la piccola rassegna diventa una – seppur serratissima – occasione per fare i conti con la creatività di una regione dai celebri trascorsi spettacolari e dal passato recente un po' stagnante, che da qualche anno è tornata alla ribalta, imponendosi a sorpresa, dal celebre quasi en plein di Scenario 2007, al centro dell'attenzione della scena nazionale. Azzardando un'ipotesi dal di dentro, il merito (a Sguardi lo si può ben vedere) è dell'instancabile attività di produzione, promozione e formazione di cui sono protagonisti i coraggiosi operatori del territorio, dall'originaria Opera Prima curata a Rovigo dal Teatro del Lemming fino al più recente B.Motion di Bassano, all'attività nelle città e nelle vivacissime province.

A Sguardi si è visto tanto del teatro che si frequenta da queste parti – un intrecciarsi di sperimentazione e conservazione entrambe attente soprattutto alla drammaturgia; la persistenza di una vivace linea post-amatoriale, tanto nella ricerca quanto nella tradizione; qualche sopravvivenza di quel teatro civile che una volta aveva reso celebre il Veneto sui palcoscenici di tutta Italia e soprattutto la coesistenza di una varietà di generi come di rado si vede nelle programmazioni, dalla prosa alla performance al circo, fino al teatro sociale e al teatro ragazzi. Attraversamenti di un terzo paesaggio, direbbe Gilles Clément: sempre troppo pieno (di oggetti, di significati o di parola), certo un po' isolato nei suoi circuiti, con regole e codici tutti suoi, è un territorio artistico e non solo che sopravvive con vivacità, anche alla (o nonostante la) cosiddetta scena nazionale.

Nell'esplosione di estetiche e di stili, di concetti e di contesti, di contro all'etichetta proposta dal titolo della rassegna – "teatro contemporaneo veneto" – sembra si possano individuare, senza forzature acrobatiche, alcune linee-guida che ritornano con forza fra i diversi lavori presentati e li mettono in corrispondenza a quello che sta accadendo sui palcoscenici del resto d'Italia.

Innanzitutto un dato si trova nella monumentalità della quarta parete: fatta a brandelli, superata, derisa e decostruita dal lavoro di tante generazioni del teatro di ricerca e non, questa membrana è tornata ad essere un leitmotiv raramente messo in discussione nei teatri italiani. C'è chi ne fa una protezione, collocandosi nell'alveo tradizionale dell'incorniciamento filo-cinematografico che da un paio di secoli confeziona la vitalità della scena, da Il ragazzo dell'ultimo banco di Veneziaainscena-Questanave a Galileo del Tib. E c'è chi ne avvicina i vezzi, le funzioni, i limiti, alle caratteristiche più osmotiche dello schermo, dispositivo rappresentativo per eccellenza della quotidianità contemporanea, del rapporto con se stessi e con gli altri; la "quarta parete-display" torna con continuità soprattutto nei lavori della teatralità emergente, dalla frontalità esasperata di cui Babilonia Teatri ha fatto una cifra stilistica (e politica) a Rivelazione di Anagoor, fino agli attraversamenti di Insorta distesa di Plumes dans la tête. Sembra – non solo a Padova – che dopo decenni di impero mediatico televisivo, con tutte le sovversioni tentate dal teatro, il pubblico sia tornato ad essere innanzitutto voyeur e l'interprete, di frequente, si conferma sulla linea di quell'attore-soma i cui albori si trovano nelle creazioni della cosiddetta Romagna Felix. Proscenio-cornice e proscenio-schermo, naturalmente, si muovono insieme, in contraddittoria simbiosi, destinati a collocarsi allo stesso tempo come muro e come soglia, separazione e unione, fruizione

passiva e comunicazione attiva. Sono le facce di una stessa medaglia performativa, forse ulteriore segnale (altri se ne trovano in questioni logistico-organizzative, oltre che estetiche) di un avvicinamento considerevole della scena alle modalità d'azione dell'arte contemporanea. Di più – e non è solo il caso, dichiarato e fortunato, della lezione-spettacolo di Anagoor – dalla protezione monumentale della quarta parete fra scena e platea, o in sua prossimità, emerge a tratti un retrogusto che si potrebbe dire di intenzione didattica. In Galileo, ad esempio, gli attori del Tib vorrebbero far apprendere i nodi dell'esistenza dell'astronomo, attraverso una sua versione umanizzata, più accessibile; mentre Teatro Scientifico tenta di insegnare la cultura dei migranti (attraverso l'esperienza di una giovane moldava) e la giovane Marta Dalla Via conclude il suo Veneti Fair con una rivelazione moral-autobiografica sulla natura documentaristica del proprio lavoro.

L'unica strategia per ragionare sull'antica e sempre attuale separazione fra scena e platea, fra attivo e passivo – con la doverosa eccezione dell'Amleto del Lemming, spettacolo che segna uno sviluppo di tutto rilievo nel lavoro della compagnia – sembra trovarsi nelle aperture del comico. La gag (e la risata) riesce qui come altrove a spaccare barriere (fra gli attori, fra gli spettatori, fra palco e realtà), ponendosi come condensatore socio-culturale, attivatore di solidarietà, collasso della critica nell'ironia. Ma attenzione, oggi come nella tradizione, la comicità possiede uno spirito duplice: se tante volte è la strada più efficace per fare critica, d'altro canto resta sempre un po' deliziosamente complice. C'è una tradizione, filosofica e non solo, per cui si ride di ciò di cui ci si sente (o si desidera sentirsi) migliori, per distaccarsene. E non è un caso, probabilmente, che tali strategie entrino più spesso in gioco proprio quando si tratta di parlare di cultura, di società, di politica: la tipizzazione che può edulcorare lo stereotipo, la derisione di modelli tanto atroci quanto buffi, la trattazione (auto)critica a tratti affettuosa, sono linee di azione che emergono soprattutto in quei lavori che intendono dichiaratamente riferirsi alla situazione politica del territorio, alle sue paure razziste più o meno giustificabili, alla sua avidità di lavoro e denaro, ai suoi "vizi" più evidenti, dal lavoro nero, giù giù, fino al pettegolezzo di paese e al culto dell'aperitivo.

Oltre gli stili, la tecnica, i formati, occorre dunque un passaggio intorno e dentro la questione tematica dell'identità locale che è a inquietante innesco della rassegna ma, senza tante sorprese, si colloca anch'essa al centro di un interesse più italiano che veneto. Fare i conti con le contraddizioni di un territorio è sulla pelle di tutti (compresi gli scriventi), ma non è sufficiente operare scelte di ordine tematico – forse anche un po' trendy, di questi tempi – per affrontare il problema. Non è un caso se il lavoro (anche se in fase embrionale) che dimostra più potenza (espressiva, estetica, anche politica) è La bancarotta, riscrittura del dramma goldoniano ad opera di Vitaliano Trevisan presentata in forma di lettura scenica. Non accomodandosi su facili stereotipi, lontano dalla derisione per "tipi", dalla tentazione documentaristica, dall'azzardata sperimentazione di coincidenze extra-territoriali fra le periferie padane e altre anche oltreoceano, questo lavoro sembra assumersi la responsabilità della contraddizione che, da queste parti, esplose immediatamente nel tema dell'identità. Il percorso nella "venetità" passa qui attraverso un coraggioso uso dei dialetti e la ricerca di una lingua materica ben lontana dallo slang omologato che si sente in teatro o in tv, un affondo altrettanto interessante nella ferocia concreta della piccola imprenditoria di provincia, dei suoi vizi e dei suoi crimini, delle sue mollezze micidiali, così vicine a quelle che si trovano di questi tempi sui mezzi di informazione di tutta Italia. La rielaborazione di questo testo è capace di fare di un industrialotto in fallimento l'incarnazione locale di Scarface, assumendosi la responsabilità della tematica e riuscendo dunque a proporsi come un lavoro che ha il coraggio di puntare seriamente il dito al cuore del tema dell'identità e di girarlo e di rigirarlo sapientemente nella piaga".

Qualche appunto fra scena e realtà

di Roberta Ferraresi

"La particolare prossimità fra artisti e pubblico, con il suo arrischiarsi all'esposizione di lavori ancora in progress, fa del festival B.Motion un luogo di incontro raro: in una settimana di rassegna, dal 30 agosto al 4 settembre – quasi tutti presenti con frammenti di creazioni ancora da completare, chi nelle fasi conclusive, chi ancora all'inesco – si sono avvicinati sui palcoscenici (e non solo) della città i percorsi più noti della ricerca performativa italiana emergente. Di qui, la preziosità dell'esperienza, che diventa l'occasione per una riflessione di ampio respiro sullo status della teatralità contemporanea.

Tante volte si sente dire, e si legge spesso, che i tratti caratterizzanti di questo nuovo teatro si trovino nella durata degli spettacoli (sempre al di sotto dell'ora, spesso attorno alla mezz'ora), nei formati scelti (la rateizzazione in studi successivi), nella composizione minimal degli ensemble (dimensione di coppia o al massimo in trio). Elementi sicuramente evidenti, continuativi, denotativi. Non scrivo mai in prima persona: mi dispiacerebbe se questo teatro, che in parte è il mio teatro (quello che amo, che seguo e con cui mi confronto ogni giorno, che mi delude, mi confonde, mi entusiasma, mi apre strade e crolli, mi affonda e mi slancia in avanti), venisse etichettato, confermato e infine ricordato secondo elementi che – vanno tenuti ben a mente, ma – spesso sono puramente (compromessi) tecnici. E qui, poi, andrebbe fatto un discorso a parte, visto che innanzitutto alcuni di essi (ad esempio la presentazione in forma di studio), pur potendo essere facilmente collocati in una genealogia teatrale specifica, sono il tante volte malsano esito di un'ansia produttiva del tutto affine all'american way of life dei giorni nostri, del post-capitalismo in decadenza insomma che ci fa tutti allo stesso tempo vittime e carnefici. Se tanti gruppi condividono, con sufficiente omogeneità, così tanti dati formali, logistici, organizzativi, forse il dubbio ha da sorgere e la discussione da aprirsi: si tratta di una cifra stilistica in via di affermazione, o piuttosto responsabilità del sistema, che per molti versi, attraverso queste strategie, rischia di allontanare il pubblico e schiacciare le emergenze creative? La risposta, forse soggettiva, si trova con ogni probabilità nei programmi delle tante rassegne e di qualche teatro i cui propositi, spiriti, intenti – pur dedicando un sostegno di tutto rilievo alla giovane ricerca teatrale – si rivelano poi ben lontani dagli esiti di palcoscenico e dalla vitalità della sperimentazione, nel contesto di uno scollamento sempre maggiore fra ciò che si pre-sente e quello che invece poi è presentato. Sempre con l'esempio degli studi: tanto ci annoiano, tanto ci stimolano? È comunque una nostra responsabilità, di critici, operatori, artisti, quella di continuare a trattarli come spettacoli veri e propri (il prezzo del biglietto, assieme alla recensione, è solo l'indice più noto) e di trovare di rado formule adeguate per affrontarne l'esperienza, per permettere anche al pubblico di seguirla e all'artista di utilizzarla. Ciò non vuol dire che il dato tecnico, il compromesso faticoso, aberrante, vada svalutato o rimosso, ma si può pensarlo per quel che è: tentativo di sopravvivenza, non sempre cifra stilistica, da contestualizzare con cura secondo la sua provenienza.

Di qui e di contro si colloca questo esperimento di attraversamento dei giorni di B.Motion: un'esplorazione che prova a fare i conti con i contenuti, con il rapporto fra arte e realtà, con i tentativi di comunicazione, significazione, emozione che animano la nuova ricerca teatrale. È consueto lamentare la divaricazione vertiginosa fra scena e platea, ed ecco che allora il critico – anche rifuggendo la nota tecnica, il dato logistico, la pressione organizzativa – può andare a rintracciare i nodi (voluti, capitati) di quelle reti che legano teatro e vita, sperimentarne le collocazioni, avanzare ipotesi sulle reazioni, sulle contaminazioni e, certo, sui tentativi di resistenza.

Ecco solo due o tre spunti, evidenze si potrebbe dire, da poi riunire in traiettorie di riflessione più organiche.

Su quattordici spettacoli visti, dodici non possedevano un'ambientazione precisa, in senso spazio-temporale; le eccezioni, stranamente affini, sono Semiramis di Menoventi e .h.g. di Trickster, in cui lo spazio possiede una precisa intenzione drammaturgica e si può considerare lacanianamente la mente del creatore e/o dello spettatore, se si vuole azzardare un'ipotesi. Gli altri lavori sono impegnati nella riconfigurazione di uno spazio-tempo ad hoc: ambienti asettici, con la prevalenza del monocromo o comunque di un uso cautissimo del colore e la scenografia talmente rimpicciolita da diventare quasi solo attrezzeria, sono percorsi da azioni i cui riferimenti temporali aderiscono alla durata della performance. Ogni opera sembra intenta a delineare la propria area performativa – da chi fa delle pratiche legate al framing una dichiarata cifra poetica (con gli schermi di Anagoor, il recinto-laser di Plumes dans la tête, la continua ridefinizione live dello spazio di CollettivO CINETICO) a chi ne sperimenta l'attuazione in senso più ampio (da possibilità di espansione, con la l'invasione di sala in Bestiale improvviso, ad altre di riduzione e concentrazione, come la pedana incastonata a fior di scena di Pathosformel) – come a tentare una propria specificazione del “palcoscenico” capace di rivendicare l'individualità domestica di uno spazio abitato sempre, in cui lo spettatore si sta affacciando solo per qualche istante.

Al di là della costituzione di uno spazio-tempo teatrale ad hoc, un altro elemento che sembra caratterizzante e diffuso in senso drammaturgico: la concentrazione sull'esperienza del mascheramento e dello smascheramento. La scena della giovane teatralità – e anche a B.Motion se ne trovano diversi esempi – abbonda di performer in indumenti intimi, di strip-tease asettici e rituali di vestizione, di percorsi di negazione o di esaltazione dei tratti umani. Si (tra)vestono in scena Silvia Gribaudo e i danzatori di CollettivO CINETICO, si spogliano (e rivestono e rispogliano) i performer di Anagoor (in Fortuny e Tempesta) e l'Insorta distesa di Plumes dans la tête; nega il volto Sonia Brunelli in Barok, mentre le danzatrici di Bestiale improvviso sono sospese in un teromorfismo inquietante e i performer di Pathosformel cedono il centro della scena a dei manichini a grandezza naturale.

Di fondo, spesso, un tessuto sonoro lattiginoso, quasi sempre di costruzione elettronica (più o meno creativa: dal sampling con rielaborazione live al remix di pezzi non originali), che assorbe anche le potenzialità della phoné sperimentata dai lavori che esplorano l'incarnazione del testo.

Due o tre appunti, la cui emergenza è nota ma il cui accostamento è del tutto parziale, stanno per collassare in una traiettoria ancora più parziale: si diceva, appunto, che di questi tempi è importante schierarsi, prendersi la responsabilità di mettere insieme i pezzi, di tessere legami, di accogliere l'incontro all'interno della propria identità.

Una ridefinizione ad hoc dello spazio-tempo della performance, con tutti i ritualismi di cui è impregnata, si può leggere in reazione al dilagare dei non-luoghi contemporanei anche nell'intimità, oltre che nei contesti pubblici. In questo, la profezia dal retrogusto apocalittico di Marc Augé forse era fin troppo intimista: non è nelle sale d'attesa o nei centri commerciali o negli imperativi dei bancomat che oggi il soggetto è annullato (in senso identitario, storico, relazionale) – questi sono spazi in cui, a maggior ragione, l'individuo si afferma con forza, nell'esperienza della scelta – ma è proprio a casa propria che si innesca l'omologazione, fra il tavolino ikea e il souvenir orientale, il proprio profilo facebook e l'ultima puntata di Scrubs. Il teatro vede, osserva, studia, esplora. E, certo, in un modo o nell'altro risponde, crollata la dicotomia fra rappresentazione e presentazione, fuori da ogni utopia, per un intervento concreto nella realtà della scena, che è quella di cui si è partecipi durante uno spettacolo. Anche con tentativi di riaffermare uno spazio-tempo specifico, decisamente dedicato, finalmente abitabile dall'azione del performer e dallo sguardo dello spettatore e costruito con cura, per accogliere al meglio questo incontro, che nella realtà quotidiana è spesso negato, declinato, rimandato.

E l'accento, come si è visto diffusissimo, sulle pratiche di mascheramento e smascheramento si può azzardare, brechtianamente, sia legato ad una costruzione live del personaggio, che viene così sbizzato di fronte allo spettatore negli interstizi fra le sovra-strutture che gli sono proprie. L'attore di questa nuova scena è dichiaratamente un costrutto collettivo, proponendosi come segnale di una profonda interrogazione sull'essere-in-scena e sull'essere-in-vita, e rimandando al pubblico le medesime domande sulla recitazione, ma anche sull'interrelazione e sull'identità.

Esiste un teatro che, immerso nella decadenza del potere biopolitico – in cui l'individuo è minacciato (come artista, come uomo) dal continuo venir meno della responsabilità individuale, mutato in spettatore silente di linee di governance sempre più indecenti – tenta di dire la sua, di reagirvi, di rifare della scena un luogo di incontro, di pensiero e, perché no, di resistenza. Certo lo fa con i suoi strumenti, quelli dell'estetica, della composizione, dell'azione. Forse ad innesco di possibili percorsi di riappropriazione della vita (culturale, sociale, politica), offrendo spunti e suggestioni spesso di un certo spessore, che poi sta anche ad altri – a chi guarda, a chi segue – condurre nella quotidianità, in linea con quello che essi sono: arte, quindi sempre più che arte – vita.

C'è chi parla di astrazione e di smania concettuale, di intimismi e di autoreferenzialità del nuovo teatro, ma essa ha origine e fine nella realtà in cui si sperimenta, e spesso le rivendica con una forza spiazzante – questo, un originale rapporto con la realtà che precede e segue la scena, è forse il contesto in cui ricondurre quel magnetismo difficile da spiegare, che si presenta per intuizioni, di cui sono impregnati tante esperienze del teatro emergente, dalle coreografie di Barokthegreat e Santasangre ai cori forsennati di Babilonia Teatri, dall'affezione di Pathosformel alle composizioni di Anagoor e Plumes dans la tête".

ALIAS | IL MANIFESTO – 30.11.2019

<https://ilmanifesto.it/anagoor-tentativi-demoniaci-di-interpretare-la-contemporaneita/>

Anagoor, il volto segreto del teatro

Intervista. Il collettivo trevigiano porta in scena Schumann dopo un Faust turbolento e censurato

Di Fabio Francione

Non è novità dire che l'opera lirica trova fecondi e nuovi indirizzi estetici combinandosi e talvolta diluendosi con il teatro e i nuovi media. La storia medesima del mezzo sembra darne conto in un possibile canone, al momento più ipotetico che realmente trascritto. Dunque, in attesa di una vera e propria sistemazione storico-critica di questi primi anni '20 del XXI secolo, tali attraversamenti, compiuti da un pugno di coraggiosi ed intraprendenti registi e collettivi, si manifestano anche nella proposta di titoli poco frequentati che innestano e irradiano nelle tessiture drammaturgiche e scenografiche di queste opere temi e urgenze sociali, economiche e ambientali da collocare sempre più all'ordine del giorno.

Uno di questi tentativi di interpretare la contemporaneità emerge soprattutto attraverso "testi" ai quali applicare calamite che attirino a sé altri testi visivi, pittorici, letterari, prelevati soprattutto dall'antichità al Rinascimento o tutt'al più passate al vaglio neoclassico del settecento-ottocento goethiano. Tale è la prassi che innerva e sostanzia tutto il lavoro del collettivo Anagoor, Leone d'Argento alla Biennale Teatro 2018, è già "autore" di due regie liriche con l'irriverente *Faust* di Gounod dello scorso anno, censurato in alcuni parti video, e con l'oratorio profano *Das Paradies und die Peri* di Robert Schumann, diretto da Gabriele Ferro e andato in scena al Teatro Massimo di Palermo sul finire dello scorso ottobre; è stata quest'ultima occasione siciliana a dare il là per una conversazione ad ampio raggio con Simone Derai e Marco Menegoni che della formazione veneta sono – prendendo in prestito le parole di Carmelo Bene – "l'aldilà e l'al di qua" della scena, al netto dell'interscambiabilità dei ruoli e la stretta connessione di tutti i mestieri dello spettacolo che si realizzano all'interno di Anagoor.

"Das Paradies und die Peri" di Schumann è la vostra seconda regia d'opera, dopo lo "scandalo" del Faust di Gounod. Com'è arrivata questa commissione su un lavoro di Schumann poco frequentato dai cartelloni dei nostri teatri nazionali?

Simone Derai: La Commissione della "Peri" è nata all'interno della direzione artistica del Teatro Massimo. Gabriele Ferro desiderava chiudere il suo mandato quinquennale di direttore artistico proprio su Schumann ed in particolare su quest'oratorio profano. Dici bene, la "Peri" è stata poco rappresentata in Italia, curiosamente si fa riferimento ad una versione catanese.

Ancora una città siciliana che si mostra innamorata di Schumann. Poi di un Schumann "minore". Proprio curiose queste coincidenze.

Simone Derai: Sì. Era una versione con la Fracci, tra l'altro. Ma, è lo stesso Schumann che definisce la sua opera come ibrida, che ha il teatro dentro e al medesimo tempo la lezione di Goethe.

... è un ininterrotto fil rouge il vostro nuotare gravido nell'opera e nella biografia del poeta tedesco.

Simone Derai: Come dicevo Schumann fa propria la lezione di Goethe e approda ad una cosa inaudita. La "Peri" trascende la forma del concerto e si appropria della componente drammatica. La conseguenza logica è stato il pensare un orizzonte visivo in cui iscrivere la stessa visione della "Peri".

Da qui l'esigenza del viaggio, di poter vedere i luoghi descritti dall'opera. Di immaginare l'oggi della "Peri", il suo cammino di "fata" cacciata dal Paradiso e decisa a ritornarvi, pur dovendo affrontare prove durissime che la mettono di fronte alla tragedia storica e di redenzione del genere umano.

Simone Derai: è stato un viaggio concreto, banalmente geografico nelle terre attraversate dalla Peri. Interamente filmato e successivamente trasfigurato nel montaggio video che sormonta la scenografia costruita in teatro ...

... che richiama le sponde del Gange, altro viaggio da cui il collettivo ha riportato non poche suggestioni ...

Marco Menegoni: C'era quest'idea di un "gatt" che aggettasse il coro e i protagonisti dell'opera nelle braccia dell'orchestra. Dall'alto la discesa di questo tessuto che termina in un abbraccio si può vedere in tutta la sua totalità. E ci sono anche i nostri abituali riferimenti pittorici che appartengono alla tradizione veneta. Giorgione alla base, ovviamente Tintoretto.

Simone Derai: E il simbolico riferimento pasoliniano della ricerca del volto e dello sguardo sostiene l'intera ricerca della "Peri" per il suo ritorno in Paradiso.

Ripartiamo però dal viaggio e dalle modalità con cui l'avete affrontato, andando per territori a rischio o in guerra ...

Simone Derai: Lo scorso anno in luglio, nel bel mezzo dell'Oresteia, ci si è aperta l'agenda per il viaggio concreto in Oriente. I primi mesi abbiamo studiato l'Iran e le tappe del viaggio che oltre a toccare il Nord del Golfo Persico, siamo stati in Turchia percorrendo i confini di guerra della Siria. Lì abbiamo constatato, aiutati da Emanuele Confortin, giornalista con grande esperienza di mediatore culturale, affiancato da una giovane donna iraniana, abitante nell'asolano, perché volevamo fortissimamente entrare in contatto con l'orizzonte sociale che ci si è paventato poi davanti.

Marco Menegoni: Dovunque siamo andati, l'accoglienza è stata commovente; ha giovato in tal senso il contatto diretto con la popolazione.

Ciò si intuisce dalla lunga sequenza di teoria di volti che si succedono sul telero. Qui s'intravede la lezione goethiana di abbracciare tutti gli occidente e gli oriente possibili, travasato dal libretto originario della "Peri" scritto da Schumann letteralmente sul libro di Thomas Moore.

Simone Derai: è nelle nostre corde il cercare di superare steccati ideologici e religiosi per andare a trovare una condizione universale che abbiamo potuto vedere e toccare negli sguardi ingenui, gentili, ecco accoglienti di giovani e bambini iracheni e siriani, tagliati fuori dalle loro terre, e allo stesso tempo capaci di vedere nel diverso e nella tragedia quella condizione universale che accomuna tutti.

Un Oriente differente, e molto, rispetto a quello mediatico.

Simone Derai: Totalmente inedito per noi abituati a pensare l'Oriente, a vederlo attraverso categorie occidentali o solo attraverso la tv e le opinioni dei media. Una nota di speranza è data però dalla sequenza sentimentale girata nel Museo Egizio di Torino.

Nella vostra officina di lavoro date molto spago alla riflessione sull'immagine e alla sua collocazione sia nello spazio sia nei suoi riferimenti più prossimi alla luce. Oltre alla capacità di penetrare nei segreti di un testo suscitando appigli anche alle prossimità biografiche degli autori. L'avete sperimentato in teatro ed anche in "Faust", l'avete riproposto anche nella "Peri".

Simone Derai: Nella "Peri" abbiamo affrontato la profondità del palco sfruttando i punti di fuga consentiti dal posizionamento dello schermo non in fondo ma calato in mezzo e al di sopra della

scena. Con questo tessuto come detto prima da Marco di circa 400 mq che si cala fino all'orchestra, abitato nei momenti di passaggio e transito del coro. Il richiamo pertinente è alle vergini tizianesche e alle scene di massa di Veronese. Si è sempre in un ambito di riferimento pittorico veneto. Che totalmente ci appartiene. Al pari dell'incrociare i tempi e le azioni dell'opera, soprattutto nel suo farsi e divenire. Da qui l'innesto di momenti intimi di coloro che stanno costruendo l'opera. Schumann è ritratto con la moglie e i figli in un momento di serenità, molto imperfetta perché subito dopo arriverà la tempesta che lo annienterà.

ROBINSON | LA REPUBBLICA - 19.10.2019

Schumann nel sarcofago

Al Massimo di Palermo la compagnia Anagoor porta in scena un allestimento del "Paradiso e la Peri" con i volti di sopravvissuti alle guerre di Iran e Siria.

di Gregorio Moppi

Un viaggio all'inferno per conquistare il Paradiso. Imbracciando una videocamera, il collettivo teatrale Anagoor ha percorso luoghi segnati ieri e oggi dalla guerra, in Iran e Siria, per riprendere i volti dei sopravvissuti e di chi non ce l'ha fatta, con la convinzione che la salvezza dell'umanità può compiersi soltanto nel riconoscimento dell'altro come parte di noi stessi. Il progetto costeggia la filosofia e l'arte figurativa al pari di tutti quelli della compagnia veneta, Leone d'argento alla Biennale teatro del 2018, che concepisce le immagini come testi e le parole generatrici di visioni; a innescarlo è stato il Massimo di Palermo con la proposta di firmare l'allestimento del Paradiso e la Peri, l'oratorio di Robert Schumann in cartellone dal 24 al 29 ottobre, direttore Gabriele Ferro. Messinscena con proiezioni in contrappunto a una vicenda senza tempo ambientata in oriente, eppure d'attualità bruciante: la Peri, antica divinità persiana, viene scacciata dal Paradiso, dove potrà rimettere piede quando porterà un dono prezioso. Perciò scende nel mondo. Ma non basta l'offerta del sangue di un martire, né il sacrificio di una fanciulla per amore, serve la commozione di una bandito crudele di fronte a un bambino in preghiera. "Abbiamo ripercorso i passi della Peri per ritrovare assieme a lei, in terre spesso insanguinate e in fiamme, il senso della compassione per i nostri simili. Senza giudicare ragioni o torti, perché ciò che interessa è il tratto universale che ogni immagine ha in sé", spiega Simone Derai, fondatore e capitano di Anagoor. Così, per restituire visivamente l'episodio musicale del martirio, sono state filmate in Iran le effigi di chi si è immolato per la rivoluzione islamica o nella guerra contro l'Iraq degli anni Ottanta. "Migliaia di murali diffusi ovunque, come fossero cartelloni pubblicitari. Glorificano i martiri con la retorica pomposa del regime, di cui il tempo trascorso rivela però la pochezza dato che il sole ha ormai quasi scolorito quelle figure". L'empatia richiamata da Schumann nella terza sezione della partitura, Anagoor vuole suscitarsela ponendo davanti agli spettatori una sequela di donne e uomini ritratti al confine siriano. "Da ciascuno di loro emerge il pudore di trovarsi intimamente indagato dalla macchina da presa in una situazione di fragilità; e noi ci siamo ripromessi di evitare lo sguardo rapace del visitatore occidentale". L'episodio centrale dell'olocausto per amore è narrativo anziché documentaristico, girato nel Museo Egizio di Torino. "Vi si rifugiano due ragazzi che fuggono dalle loro esistenze. Lui è giunto in Europa attraverso il Mediterraneo. Lei è un'italiana di seconda

generazione. Corrono fra i sarcofagi in quella che sarà per loro una notte eterna". Al Massimo, Anagoor monta il grande schermo al culmine di una scalinata che collega platea e palcoscenico. Coro ed Orchestra disposti attorno simboleggiano la collettività scacciata da un Paradiso invaso di luce. Chissà se per tutti sarà poi possibile raggiungerlo. "Questo oratorio è un viaggio di formazione impregnato di misticismo e dolore", aggiunge Derai, "Schumann lo definisce 'per persone serene', ma pare aggrapparsi a una speranza illusoria visto che proprio nel periodo della composizione comincia per lui il declino psicologico che lo conduce alla morte in manicomio".

CORRIERE DELLA SERA – 02.07.2018

L'«Oresteia» degli under 30, così l'eternità si fa presente

Il 20 luglio a Venezia il debutto atteso dell' «Oresteia» nella versione della giovane compagnia Anagoor: «La storia di un mondo in rivolta capace di preparare le condizioni per la rigenerazione del vecchio»

di Maurizio Porro

L'eternità è la cosa più difficile da esprimere a teatro che, per sua natura, vive una sera e poi basta, si affida al potere evocativo della memoria. Eppure c'è un giovane gruppo di teatro in Italia, gli «Anagoor», di provenienza Veneto, che di questo concetto hanno fatto una specie di manifesto poetico con l'entusiasmo non casuale di Simone Derai.

Eternità per loro vuol dire parlare di ieri per rivolgersi all'oggi. La prova definitiva è attesa il 20 di luglio per il debutto assoluto e molto atteso della «Oresteia» che poi andrà in tournée internazionale ma che ora apre la Biennale Teatro diretta da Antonio Latella da cui sono stati insigniti del Leone d'argento che sarà per l'occasione consegnato. Dopo aver raccontato girovagando curiosi nel passato «Virgilio brucia», dove lo straordinario Marco Menegoni, recitava tutto un canto dell'Eneide in latino, riempiendo il salvadanaio dell'attore di applausi, e «Socrate il sopravvissuto», dove si ragionava sul rapporto tra alunni e insegnanti, sapere e saputo, conoscenza e conosciuto, ecco che la più chiacchierata famiglia dell'antichità, gli Atridi, che torna a farsi sentire, materia prima del sangue del teatro, appena versato meraviglioso e copioso nello spettacolo «Santa Estasi». Dunque la violenza di ieri che si specchia negli anni nostri, il senso di vuoto che ben conosciamo, l'abisso del cogito ma ergo non sum.

Dunque Eschilo, siamo nel 458 a. Ch. giorno più giorno meno, 2476 anni or sono, con la trilogia di «Agamennone», «Coefore», «Eumenidi», su cui il regista Derai con Patrizia Vercesi (come drammaturgo) e tutto il suo gruppo, mai così coeso, lavorano da oltre un anno impiegando ogni sollecitazione venga dall'esterno o dall'interno. Un progetto quasi kolossal, nel senso migliore e non hollywoodiano del termine (sono stati essenziali la Biennale stessa e il bando europeo di Hermès, uno dei più concupiti, ambiti e ricchi), per far giungere a destinazione quel concetto di Eternità di cui si diceva e che non è sfuggito alla giuria veneziana che ha premiato il gruppo: «Anagoor non è mai popolare nella scelta dei testi, eppure lo è, nobilmente, nella restituzione artistica...». Verissimo.

La distanza tra eroi e vittime di ieri e quelli di oggi, sprovvisti della dimensione e della scossa del sacro, è incommensurabile, ma gli Anagoor ci tengono a ridurre le distanze e lo fanno con gli strumenti artigianali del teatro, di un teatro passato attraverso le lezioni di Strehler e Ronconi,

Kantor e Latella, Wilson e Brook: «Oresteia è una meditazione sul valore del cambiamento e sulla pratica della giustizia, sul male e la fragilità del bene. Eschilo è un anello di congiunzione tra mito, festa ed esercizio del pensiero. I Greci hanno inventato l'idea che l'essere finisca nel niente, sprofondando per sempre l'Occidente nel dolore». In questo baratro sono caduti i grandi, da Kafka a Dostevskij a Camus le cui voci ancora sono presenti.

Eschilo per Derai e i suoi complici, col suo teatro che è pratica filosofica, «è riuscito a intravedere le derive di questa aurora buia, è il primo della nostra storia a dire un no assoluto a questo dolore». Eschilo è il titano che con sforzo tellurico muove guerra alla montagna olimpica ma è anche il dio sorridente che stende la palma come argine al caos: il dramma è velo e rivelazione del vuoto del mondo.

L'«Oresteia» che vedremo a Venezia tenta di fare i conti con questa concezione del mondo, con questa voglia di sopravvivenza che appartiene alla cultura classica. Ma tutto ciò sarebbe solo una enunciazione di principio se non ci fossero la forza poetica e la cifra emotiva di una compagnia teatrale giovane e fornita di passioni, che sa usare ogni mezzo, pescando nella banalità quotidiana, per emozionarci: lo svenimento sui banchi nel loro spettacolo «scolastico», un momento indimenticabile, mentre qui una nevicata di lana grezza indicherà la ritrovata opulenza del palazzo. L'annientamento dell'uomo lo rende folle e il teatro è una delle cure omeopatiche usate per tentar di risorgere.

Derai, Menegoni e tutti gli altri, under 30, non si sono limitati a ragionare da studenti del classico sfogliando acute parole sui banchi ma hanno voluto toccare con mano, vedere i musei, trasmettere la statua di Apollo in modo tridimensionale, scendere perfino nelle viscere della terra letteralmente a sentire gli echi paranormali del passato (come Fellini nella scena di «Roma» negli scavi della metropolitana), introiettando una dimensione psico somatica emozionale che si vuol trasmettere alla platea.

La storia è quella nota della mitologia e parte col crudele pasto che Atreo, padre di Agamennone, somministra al fratello Tieste che mangia i propri figli e affida al sopravvissuto Egisto il ruolo del vendicatore. Sangue, sangue, sangue, femminicidio e mascolicidio: Elena che scappa con Paride, Agamennone che sacrifica la figlia Ifigenia, il trono di Argo edificato sui cadaveri, il plot ideale di una lunga e larga tragedia generazionale sicuramente ben nota a Shakespeare quando scrisse Amleto e al clan degli elisabettiani: «Un padre uccide la figlia, una sposa uccide lo sposo e un figlio, Oreste è tenuto dall'imposizione di un oracolo a uccidere la madre. L'Occidente poggia sulla frana di una casa. Un precipizio che per essere arrestato richiede una sospensione straordinaria, un enorme sforzo di civiltà, un atto divino: il culmine del pensiero è il vertice a cui aggrapparsi nel vortice della follia».

Ogni riferimento, come si dice, a fatti o persone reali, è puramente casuale: o no? «Oresteia – dicono gli Anagor – è la storia di un mondo in rivolta, un atto desiderato sentito come necessario e praticato con inaudita violenza ma capace nella cecità della sua furia, di preparare le condizioni per la rigenerazione del vecchio». Fuori dalle parole alate, il senso è che gli Atridi sono ancora e sempre e sempre di più tra noi e la saga di vendetta di famiglia di cui parla Oresteia ci avvicina al furore dei tempi contemporanei, pur cambiando ma neanche tanto, i nomi.

CORRIERE DELLA SERA – 02.04.2018

La follia dello studente killer come un viaggio tra i filosofi

Al Piccolo Teatro «Socrate il sopravvissuto...» con gli Anagoor

di Maurizio Porro

Non c'è niente di più attuale del passato e la pistola di un killer a scuola ci fa tornare nella cella di Socrate. Lo dicono gli Anagoor (ogni riferimento alle Mura di Anagoor di Buzzati non è casuale), il gruppo teatrale che, nato nel 2000 a Castelfranco Veneto, conquista ora premi e platee internazionali. Hanno debuttato nella lirica con Faust, provano Oresteia già prenotato a Parigi e alla Biennale di Venezia di Antonio Latella hanno vinto il Leone d'argento.

Commenta Simone Derai, anima della compagnia fondata con Paola Dallan: «Onere e onore, non per dire. Orgoglio e responsabilità per un lavoro davvero collettivo nato lontano dai centri di potere». Portano al Piccolo di Milano (Teatro Studio Melato, 11-15 aprile), Socrate il sopravvissuto/come le foglie, spettacolo che mescola il filosofo raccontato da Platone col libro di Antonio Scurati Il sopravvissuto che in cui si ipotizza una strage all'americana con uno studente che massakra una commissione di maturità salvando solo il prof. di filosofia.

«Col romanzo avevamo un appuntamento dal 2005, diventato poi obbligatorio con la crisi della questione educativa. Attenzione, non è un noir, né una denuncia della scuola o la riduzione di un libro, se mai una riflessione sul bisogno di guardarsi negli occhi tra docenti e studenti per riflettere sulla cura della coscienza del cittadino. Il nostro sguardo è rivolto al passato come un prisma con cui osserviamo il nostro mondo, scoprendo distanze e assonanze». Lo spettacolo, che si apre fra tre file di banchi da cui gli studenti un po' alla volta si lasciano cadere, forse morire, in mezzo a libri rotti e fradici (gran teatro fra Kantor e la Bausch), è la storia di due gemelli maledetti: «Da una parte il filosofo accusato di aver corrotto la gioventù, dall'altra l'allievo che risparmia il filosofo oggi: ma la sopravvivenza è condanna, l'interrogativo diventa una sentenza che chiama in causa tutta la storia del pensiero occidentale.

Il romanzo deflagra: per Scurati il punto è il massacro, per noi è l'approdo doloroso ma aperto». Ogni docente si chiede, dice Derai, cosa non si è fatto, cosa non si è detto: «Da qui un percorso a ritroso fino alla cella della prigione di Atene dove Socrate berrà il veleno, così tornando ai dialoghi di Platone, in cui Socrate dialoga con il suo allievo prediletto, ricco e bel rampollo della miglior democrazia che trascinerà Atene verso la rovina imperialista».

Il tema è: come si trasmettono il sapere, la conoscenza, la memoria? «Una classe — dicono gli Anagoor — è un mondo non uniforme e il professore, solo, in lotta coi giganti». Gli Anagoor hanno un movimento di ascolto di giovani, da sempre lavorano nelle scuole e alcuni ragazzi in scena sono liceali di Castelfranco. «Ci aiutiamo ad allenarci al riconoscimento dell'altro, unico strumento del convivere. La perdita della memoria in un Paese come il nostro sembra una necessità perché il bagaglio culturale è immenso e rischia di essere un corpo inerte senza la scossa di una relazione vitale. Sto dalla parte del suggerimento di Platone ripreso dalla Arendt, la ginnastica dello sguardo. Guardarsi negli occhi per sopravvivere o, nella seconda parte dello spettacolo, guardare i video (doppiati in diretta) di Alcibiade e Socrate: così il passato si spalanca e diventa una grande proiezione e si avvera la metafora della caverna platonica come prima idea di cinema». Quali sono i comandamenti del vostro gruppo? «Parlare per flusso di pensiero, l'indagine etica, filosofica ed anche sentimentale».

ALIAS | IL MANIFESTO - 13.08.2016

<https://ilmanifesto.it/e-ora-di-scena-anagoor/>

E' ora di scena Anagoor

Interviste. Simone Derai il regista del collettivo analizza derivazioni e suggestioni

"Socrate il sopravvissuto"

Di Fabio Francione

Da inizio anno il collettivo teatrale veneto Anagoor sembra essere stato colpito beneficamente da una bulimia creativa che li ha portati nell'arco di sei mesi ad occupare le scene con ben quattro produzioni, tra novità e riprese «in progress» degli anni scorsi. Detto così potrebbe sembrare che gli Anagoor abbiano sul groppone decenni di attività e di spettacoli. Invece, non è così, anche se a contarli come giovane compagnia emergente non ci si discosta molto dal lavoro che stanno compiendo di svecchiamento di alcune consuetudini, queste sì da troppo tempo abituate a vedere nel panorama teatrale italiano. Prima di conoscere e osservare più da vicino la biografia e il metodo di lavoro degli Anagoor attraverso la conversazione con il loro regista, Simone Derai, premiato di recente dalla rivista *Hystrio* come miglior regista per *Virgilio brucia!*, è necessario premettere le seguenti noterelle che contrassegnano il loro itinerario artistico. Proprio la «ripulitura» teatrale dell'Eneide virgiliana, operata con il bisturi drammaturgico religioso, ideologico, transnazionale e sentimentalmente perverso di Dante, Broch, Kiš, Carrère, dà la stura alla visione di quel metodo che contraddistingue i loro allestimenti: plurilinguismo della narrazione, uso del *tableaux vivant* come espressione drammaturgica – ciò li avvicina inconsapevolmente ad alcune soluzioni visive sperimentate sia a teatro sia nei film da Straub & Huillet – video come supporto didascalico, musica come personaggio aggiunto e che trova piena compiutezza a quello che – per ora – può essere messo a referto come il loro capolavoro: «Socrate il sopravvissuto/come le foglie» (dall'omonimo romanzo di Antonio Scurati e «innesti» da Platone e Nooteboom. Debutto al Festival delle Colline Torinesi e a fine luglio al Festival Drosera). Ed in attesa di vederli al lavoro come assistenti di Aleksandr Sokurov in *Marmi* di Josif Brodskij nel rinnovato cartellone del Teatro olimpico di Vicenza, fermiamoli in mezzo una teoria di numi tutelari: da Pasolini, recuperato nell'inedito *L'italiano è ladro* (che merita, per le suggestioni progressive e gli aggiustamenti che verranno, quasi un discorso a parte), Buzzati (sottoposto nel suo dispiegarsi iperrealistico nel nome del collettivo), la critica e la storia dell'arte (Roberto Longhi osservato a distanza nel singolare video-saggio-musicale *Et manchi pietà tratto*, come a chiudere una relazione circolare, dalla biografia di Artemisia Gentileschi di Anna Banti) e infine, il teatro di Castellucci, Motus, Teatro Clandestino e di altri, come dice Derai, «prima raccontati e poi visti».

Dunque è stato un avvicinamento al teatro, un vero innamoramento, per procura? Proprio così. È stato il bel rapporto avuto con l'insegnante liceale di greco e latino – che era in collegamento con il Laboratorio Teatro Settimo di Gabriele Vacis – ad introdurci nel mondo del teatro. Era affamata di teatro e non mancava di raccontare le sue esperienze. Ho ascoltato raccontare *l'Oresteia* di Castellucci, prima di vederla a Parigi lo scorso anno; la mia formazione è stata mediata in un certo senso dalla critica e dell'ascolto di chi poteva assistere a questi spettacoli.

A piccoli passi quindi è venuto a formarsi in te il desiderio di far teatro e di andare a ricercare una sorta di fratelli maggiori?

Non solo in me. La data cruciale è il 2000, quell'anno nasce Anagoor, siamo io e Paola Dallon, scegliamo il nome dal titolo di un racconto di Buzzati, *Le mura di Anagoor*. Poco tempo dopo, ci raggiungono tra gli altri Marco Menegoni, Moreno Callegari, Mauro Martinuz, Giulio Favotto. L'esperienza avuta al Liceo di Castelfranco Veneto, da dove veniamo, ci porta poi ad avere diverse

esperienze. Io studio architettura a Venezia, vengo influenzato da Manfredo Tafuri. Purtroppo lo seguo per poco perché all'improvviso muore. Ciò che ho appreso da lui resta però. Proseguo gli studi e comincio a frequentare compagnie di commedia dell'arte e filodrammatiche. Con me c'è Paola. Mentre ad esempio Marco frequenta la scuola d'attore dell'Avogaria. Bisogna, d'altronde, tenere conto di qual era la situazione teatrale veneta negli anni 90. C'era da un lato il fenomeno Paolini con il Vajont, dall'altro le biennali confinate a Venezia, mentre la provincia era paragonabile nel caso specifico ad un'area desertica. Da questo punto di vista la frequentazione delle filodrammatiche ci ha dato un buon training se vogliamo.

Poi, prima di fondare il collettivo, avete ancora esperienze diverse?

Sì. Io mi laureo allo Luav, Paola va al Conservatorio, ci si incontra ed è molto strano non per il teatro, che ci viene solo raccontato, ma per la storia dell'arte, la fotografia. Da ciò ci inventiamo un linguaggio: ora diventato un lessico familiare.

Ciò che affermi, di rilevante importanza e che denota un possesso non comune di mezzi sia nella messa a progetto dell'opera sia nella sua realizzazione, esige una spiegazione in più. Pare che ci sia un ragionamento sul cinema, sul modo di vedere o meglio di saper vedere ...

Guardiamo moltissimo cinema. Ci rendiamo perfettamente conto che l'influenza del cinema su di noi è molto forte. Ci piace molto Pasolini. Ultimamente è il rapporto con la storia e con il poetare presente nei film di Sokurov ad affascinarci. Ancor prima del lavoro che intraprenderemo con lui. Comunque, il nostro è un lavoro continuo di esplorazione di opere, di selezione, di messa a confronto sia durante la scelta dei testi sia nella loro stretta analisi; è un lavoro di cucina, dove i problemi del testo, delle stesse parole e le loro innumerevoli connessioni, una volta messe in gioco pure in modo critico ed esplosivo, devono arrivare alla giusta ebollizione. Insomma, non è un laboratorio chimico cui assistere impotenti. Anzi. Noi guardiamo alle crepe, osserviamo l'avanzamento dell'opera e se non basta travasiamo un testo nell'altro. Sovrapponiamo da artigiani diversi piani di lavorazione, già in pre-produzione apriamo finestre video. C'è tutto un tempo di costruzione che impedisce nei fatti poi di tornare indietro. Se poi ci si accorge in fase di creazione e montaggio la cosa non funziona la si scarta. Immediatamente.

In questo entra prepotente un modo di intendere la scrittura e la drammaturgia di un testo o di ciò che è stato a monte scelto?

Non scrivo o scrivo poco, solo raccordi tesi a smussare le parole prelevate, prese da testi altrui. Le parole devono essere giuste, sono scelte e subiscono un ricercato controllo. È un lavoro meticoloso, condotto su testi letterari, saggistici o provenienti da altri ambiti. Sono pruriti iniziali, non ci sono scene, né video, prima di aver incontrato la letteratura. Di aver letto libri, sono loro che compongono, di volta in volta, una specie di costellazione da osservare attentamente; poi non tutto viene visto, alcune cose, alcuni autori, restano nascosti – sono i nostri nomi tutelari – ed è la rete testuale che va a comporsi davanti ai nostri occhi che detta quei segni che diventeranno teatro.