

Silvia De Min

I frammenti della parola-immagine: alle radici dell'*Oresteia* di Anagoor

ABSTRACT The article presents Aeschylus' *Oresteia* staged by the Anagoor company in 2018. Aeschylus represents a starting point in the history of Anagoor and the article shows how the difficulties encountered in staging the ancient tragedy have constituted, over the years, a theatrical and philosophical interrogation to which the company constantly refer. The trilogy presented in 2018, a work upon the *Oresteia*, is a hybrid performance: on the one hand, the mimetic component is intertwined with narration and commentary; on the other, myth and tragedy dialogue explicitly with philosophical thought. Investigating the permeability between evocative word and image, the aesthetics of the fragment and the constitutive principle of montage are the paths explored to solve the difficulties of re-proposing ancient tragedy today.

KEYWORDS *Oresteia*, Anagoor, fragment, montage, failure.

1. Il ritorno all'*Oresteia* e la poetica del non arrivo

Fin dalla fondazione del collettivo teatrale Anagoor nel 2000, le sfaccettate esperienze dei suoi componenti¹ hanno trovato convergenza nell'incontro con il teatro antico. La parola di Eschilo si impose da subito come sponda a cui rivolgere il pensiero teatrale tanto che, tra il 2004 e il 2008, la compagnia sviluppò un lungo laboratorio genetico immergendosi nella poesia e nel sistema filosofico di cui l'*Oresteia* può essere considerata sintesi e vagheggiato approdo. Negli anni passati accanto al testo eschileo, furono toccati i punti essenziali del tragico antico, la cui complessità viene ben tratteggiata da Sotera Fornaro che ne elenca le componenti: la parola e la musica; i gesti e i movimenti di danza; i costumi e le maschere; il trattamento dei fenomeni naturali – pioggia, sole, vento – che intervenivano nella composizione dell'evento spettacolare².

¹ La compagnia Anagoor è fondata da Simone Deraï e Paola Dallan a Castelfranco Veneto nel 2000. Esperienza di collettività, vede oggi alla direzione Simone Deraï e Marco Menegoni, ai quali si affiancano costantemente Patrizia Vercesi, Mauro Martinuz e Giulio Favotto, Monica Tonietto, Gayané Movsisyan, Massimo Simonetto. Altri artisti e professionisti, di volta in volta, prendono parte alle creazioni del collettivo (URL <https://www.anagoor.com/>).

² Fornaro 2020, p. 8.

Nonostante l'intensità del coinvolgimento e l'importanza di questo lavoro fondativo, esso non portò alla messa in scena della trilogia eschilea nella sua interezza. Le pagine che seguono, per presentare uno spettacolo che ha visto infine la luce nel 2018, muoveranno proprio da questa originaria perdita di controllo sulla complessità della tragico antico, un primo esito incerto e monco che avrebbe però suggerito inattese strade creative. Eschilo, infatti, non è soltanto il porto da cui la compagnia sente di essere salpata, ma incarna anche il bacino a cui attingere costantemente alla ricerca del «vocabolario teatrale per descrivere le macerie dell'Occidente»³. Se l'incontro con l'*Oresteia* rappresenta il primo vero confronto con una sorta di fallimento, quest'ultimo si rivela il passaggio obbligato nella ricerca di quella pulsazione teatrale che ha suggerito ad Anagoor un'«estetica iconica che precipita in diversi formati finali dove *performing art*, filosofia, letteratura e scena ipermediale entrano in dialogo»⁴.

Dopo una quindicina d'anni dalle prime riflessioni sul testo di Eschilo, il gruppo ha dunque proposto un'*Oresteia* che più che una trasposizione teatrale della stessa è un'opera sull'*Oresteia*: davanti alla difficoltà di portare in scena la trilogia, dinnanzi alle insolubili domande che essa pone, Anagoor propone infatti uno spettacolo ibrido, dove la componente mimetica convive con il racconto e il commento, dove il mito e la tragedia dialogano esplicitamente con il pensiero filosofico. Se nei primi tentativi di messa in scena dell'*Oresteia* troviamo il germe di numerose questioni emerse negli spettacoli degli anni successivi, conviene prima di tutto cercare di comprendere che cosa abbia fatto di questo testo un punto di riferimento imprescindibile e sempre presente per la compagnia. Sicuramente, il cuore del tragico eschileo interroga Anagoor in più direzioni: l'osservazione del modo in cui le dinamiche di potere scrivono dramaturgie familiari, regali e persino sovra-umane e l'osservazione del modo in cui violenza e dolore si reiterino in seno alla famiglia degli Atridi mostrano la natura ereditaria del trauma, la trasmigrazione di sguardi e gesti brutali che, di generazione in generazione, di cultura in cultura, arrivano ad interpellare il pubblico dei nostri giorni⁵.

Quello su cui ci soffermeremo ha però a che fare con una questione di forma,

³ Queste parole sono tratte dalla presentazione dello spettacolo che troviamo nel sito della compagnia: URL <https://www.anagoor.com/orestea>.

⁴ Si veda ancora il sito della compagnia: URL <https://www.anagoor.com/about>.

⁵ Di questi contenuti portati alla luce da Anagoor ho parlato in un articolo di recente pubblicazione per un numero monografico della rivista SigMa intitolato «Evento storico, trauma collettivo e spazialità nella letteratura e nelle arti contemporanee» a cura di Gennaro Schiano. Si veda: De Min 2021, pp. 165-189.

che altro non è che l'altra faccia della medaglia dei contenuti trattati, e riguarda la capacità di Eschilo di portare alla luce la permeabilità espressiva tra parola evocatrice e immagine o, in altri termini, tra cosiddette arti del tempo (la poesia, il teatro) e arti dello spazio (l'arte, la scultura). Come spiega Maria Luisa Catoni, attraverso la parola, Eschilo crea il contatto «fra due mondi dell'immagine ben identificati, posti ovviamente su due diversi piani di realtà»: «il teatro» da una parte e, dall'altra, «la pittura e la scultura»⁶. Catoni suggerisce dunque di assimilare la *pictura* e la creazione poetica (*poesis*) nel concetto di immagine, nella possibilità di riprodurre la realtà in forma di immagine⁷. Il poeta sarebbe allora colui che fa apparire, attraverso la lingua, delle epifanie della mente che, come ricorda Nadia Fusini in un recentissimo scritto di cultura visuale su cui torneremo, costituiscono un immaginario che ciascuno può cogliere soltanto per frammenti⁸. Ma lasciamo al momento in sospenso la questione della frammentarietà della bellezza e della verità poetiche, per tornare all'accostamento formale fra i due mondi dell'immagine individuati da Catoni, accostamento che vorremmo qui porre al centro non solo dell'analisi dell'*Oresteia* di Anagoor, ma della complessiva poetica del gruppo.

Il punto di partenza della riflessione sarà, come già in altre occasioni⁹, il sacrificio di Ifigenia. Nella parodo dell'*Agamennone*, l'uccisione della giovane da parte del re suo padre viene raccontato dal coro. Il lungo racconto che rievoca gli antefatti della spedizione alla volta di Troia si arresta sull'immagine della figlia preparata al sacrificio come fosse un animale; il coro descrive l'immagine della giovane stretta dai lacci e i termini di paragone sono pittorici:

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 frecce, / 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

⁶ Catoni 2008, p. 88.

⁷ Nell'*Oresteia*, come in altre tragedie di Eschilo, gli esempi sono numerosi. All'inizio di *Eumenidi*, per esempio, la Pizia esce dal tempio sconvolta dopo aver visto Oreste in atto di supplice, con le mani insanguinate, davanti alle Erinni addormentate (Aesch. *Eum.* 34-63). Per raccontare ciò che ha visto, la sacerdotessa cita un modello figurativo di Arpie che dichiara aver visto una volta in un tempio (Aesch. *Eum.* 50-56). Per una visione complessiva di esempi di questo tipo si veda il capitolo Comunicare con gli *schemata* in Catoni 2008, pp. 27-123.

⁸ Fusini 2021.

⁹ Per il trattamento della rievocazione del sacrificio di Ifigenia come una sorta di *topos* poetico negli spettacoli di Anagoor, si veda De Min 2016, pp. 99-102.

di Calcante è potente, si compie, / e che la Giustizia solo a chi soffre concede in cambio il sapere¹⁰.

La vittima, ammutolita dal morso, è bella come un'immagine dipinta. Questo nucleo tragico, a cui il poeta fa allusione in termini prettamente visivi, costituisce per Anagor una vera e propria immagine-faro, un coagulo di significati. Essa coglie innanzitutto il limite del dettato poetico: la parola del corifeo si sospende («non voglio più parlare») lì dove il dolore è indicibile, per cercare rifugio nel silenzio. Nel momento in cui la parola fallisce, emerge con forza antifrastica la potenzialità espressiva dell'interruzione del dire. L'afasia poetica lascia quindi spazio all'immagine: solo evocata attraverso la parola nei versi riportati, l'immagine della figlia trascinata all'altare prende forma nella mente di chi ascolta e svela la drammaticità del mutismo che dà rilievo al gesto sospeso. Sospensione della parola e sospensione del gesto finiscono per coincidere, dettando la linea poetica di un nucleo drammatico alla cui interezza si può soltanto fare allusione.

Infine, ciò che suggerisce l'episodio di Ifigenia è un ripensamento della prossimità dell'uomo e dell'animale, una prossimità qui non metaforica, ma di pratiche, di trattamenti, di condivisione di uno stato di nudità e impotenza dinnanzi all'esercizio spietato e ingiusto del potere.

Nel testo eschileo, i vettori d'analisi evocati sono sovrapposti nello stretto giro di pochi versi, mostrando la densità, l'ambiguità e l'apertura del testo tragico. Se la complessità che possiamo intravedere dall'analisi di questa immagine e che potremmo riscontrare in altri nuclei tematici della trilogia non portò Anagor, nei primi anni 2000, a un'opera unitaria e organica, proprio da questo nucleo tragico sembrano prendere avvio molti dei lavori del gruppo successivi a quell'esperienza. Le soluzioni adottate saranno infatti sempre nutrite da una poetica elaborata grazie anche a quella prima intuizione che accompagna il fallimento¹¹. Se nel 2018, l'*Oresteia* è infine portata in scena, ciò avviene da un lato accogliendo la *mimesis* drammatica in una più vasta prospettiva riflessiva, dall'altro elaborando un procedere formale che fa tesoro dell'insegnamento eschileo rispetto alla permeabilità di parole e immagini.

A partire dunque da questa idea secondo cui la lingua di Eschilo comunica teatralmente per accostamenti e comparazioni che evocano costantemente

¹⁰ Aesch. *Ag.* 238-251; traduzione di Monica Centanni (2007).

¹¹ Ad altra occasione rimandiamo lo studio approfondito di appunti e testi, rinvenibili negli archivi della compagnia veneta, che riguardano gli approcci alla trilogia eschilea precedenti rispetto alla messa in scena del 2018.

l'universo dell'immagine, le pagine che seguono svilupperanno due percorsi d'analisi: da un lato ci soffermeremo sul lavoro fatto con il testo d'origine, dall'altro cercheremo di esplorare l'ambiguità semantica portando il caso specifico dell'evocazione del rapporto uomo-animale.

La compagnia lavora con brandelli di immagini e di parole, con resti che vengono da altri testi, con una distribuzione paratattica e non gerarchica dei differenti elementi scenici (testi, immagini, musica, proiezioni), stabilendo una relazione con il classico che potremmo certo ricondurre alla poetica post-drammatica¹², ma che qui vorremmo leggere con le parole, più genericamente consacrate a chi fa arte, che sono ancora di Nadia Fusini: «Forse l'artista non è altro che questo, una creatura che fronteggia con la mano che disegna, o scrive, quel caos *anarchico*, quel *delirio* di dentro, che sempre ha a che fare con la creazione. Anzi, più precisamente: la creatura umana si fa artista quando nel fronteggiare il caos riconosce che è già dentro di lui il delirio, vi cede e acconsente. E persevera»¹³.

2. La perdita di controllo sul testo d'origine: la parola ambigua e la parola sospesa

Il primo problema, di fronte al trattamento dell'*Oresteia*, aveva a che fare con la scelta della lingua che avrebbero dovuto parlare i protagonisti dinnanzi a un pubblico che oggi si avvicina al tragico senza il supporto del sacro con cui si avvicinava il pubblico ateniese.

La scelta di Anagoor è stata quella di elaborare una nuova testualità che ha portato alla pubblicazione di un testo inedito, una forma letteraria anfibia, dal titolo evocativo *Una festa tra noi e i morti. Sull'Oresteia di Eschilo*¹⁴. La nuova traduzione di alcune porzioni del testo d'origine è affiancata a narrazioni e riflessioni filosofiche tratte da testi di altri autori; alle parti drammatiche vere e proprie, infine, si alternano riflessioni preventive rispetto alla messa in scena o il racconto consuntivo delle soluzioni adottate. Leggendo questo «teatro in forma di libro», per usare la celebre formula di Ferdinando Taviani, uno scritto a cui andrebbe dedicata un'analisi e una riflessione a sé, comprendiamo che l'*Oresteia* di Anagoor non è stata concepita come riscrittura contemporanea del mito. Si tratta invece di un'accurata operazione di montaggio, dove la misura del frammento consente di sospendere il dettato poetico lasciando spazi vuoti

¹² Lehmann 2017.

¹³ Fusini 2021, p. 26.

¹⁴ Anagoor 2020. Si segnala che le note alla traduzione e le approfondite indagini testuali sono affidate a Susanna Pietrosanti.



Fig. 1. Anagoor, *Agamennone*. Episodio secondo (le immagini nell'articolo sono tratte dal sito della compagnia, URL <https://www.anagoor.com/>).

a cui viene accostata la parola meditata o di fronte ai quali il silenzio prende il sopravvento e lascia spazio all'immagine scenica.

Se la prima tragedia della trilogia, l'*Agamennone*, viene portata in scena nella traduzione pressoché integrale di Simone Deraï e Patrizia Vercesi, le *Coefore* e le *Eumenidi*, qui *Schiavi* e *Conversio*, sono rimediate secondo una progressione drammaturgica che alleggerisce il portato testuale¹⁵. Nonostante la quasi assenza di testo nel trattamento della terza delle tragedie eschilee, però, la conclusione vera e propria viene ancora affidata alla parola riflessa, quasi conferendo, al limite estremo della messa in scena, rinnovata fiducia al verbo per trattare i nuclei tragici espressi nei coaguli di parole e immagini che dall'*Oresteia* ancora affiorano. La drammaturgia antica progressivamente si sfilaccia, sfuggendo al controllo della riscrittura contemporanea che accoglie così brandelli e lacerti superstiti accostandoli ad estratti di altri testi: vengono

¹⁵ Scrive a questo proposito Maddalena Giovannelli (2018): «al solo *Agamennone* viene dedicata più di metà della durata complessiva [pari a quattro ore], a *Schiavi* circa un'ora, e a *Conversio* solo trenta minuti. Si tratta, nella visione registica, della trasposizione spettacolare del ritmo interno della drammaturgia eschilea, costruita su una progressiva accelerazione: quasi che il carattere arcaico e monumentale della prima tragedia venisse pian piano decostruito e alleggerito».

citati, tra gli altri, Quinzio, Socrate, Broch, Severino, Sebald, Arendt, Mazzoni, Virgilio. Tale modalità compositiva, unendo le storie nel momento stesso in cui le frammenta, rivela quanto la parola-immagine che racconta la violenza su cui si fonda la casa di Agamennone faccia eco alla violenza rintracciabile in esperienze diverse, comuni, attualissime. A farsi carico di quella che qui chiamiamo la 'parola riflessa', costituita dalla trama intertestuale sapientemente intessuta da Anagoor, è il corifeo-didaskalos (Marco Menegoni) che, con una vocalizzazione che gli è propria, priva di enfasi patetica e misurata nel far dono di una parola importante, costruisce il possibile orizzonte meditativo di questa nuova *Oresteia*.

La messa in scena di Anagoor, accogliendo il fallimento rispetto alla riproposizione del testo originario, sceglie di riportare la trilogia nelle forme di una scrittura frammentaria o esplosa: il pubblico viene messo dinanzi a lacune testuali, a problemi traduttivi, a soluzioni del testo antico cercate non più nella resa linguistica, ma espresse attraverso il puro uso dei corpi in scena.

Vediamo allora qualche esempio di una drammaturgia in cui la parola tragica viene mostrata nei suoi limiti o viene sostituita dal linguaggio corporeo.

Fin dal prologo dell'*Agamennone*, quando, da sopra la casa, una giovane sentinella annuncia l'incendio di Troia, l'ambiguità della parola prende il sopravvento: l'annuncio glorioso della vittoria dell'esercito degli Achei è carico d'angoscia. L'immagine subentra alla difficoltà di dire la coesistenza di gioia e dolore che le fiamme preannunciano: sul grande schermo che fa da fondale alla scena si cominciano ad intravedere brandelli di cenere, poi le fiamme di un incendio, segnale dell'agognato esito della guerra. Il ritmo della drammaturgia sonora di Mauro Martinuz, che accompagna emotivamente l'intero spettacolo, diventa più serrato e incalzante. La vedetta grida l'allarme della presa di Troia. A bruciare, sullo schermo, sono delle carte geografiche disposte una sull'altra, ma quello che si vede è un incendio al contrario: la carta geografica si ricostruisce sotto gli occhi del pubblico per la forza di un fuoco che distrugge e ricompone, per distruggere di nuovo¹⁶. Il ciclo continuo di distruzione e

¹⁶ Spiega Simone Deraï in un'intervista: «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

ricostruzione, l'innestarsi della dinamica di morte insita in ogni presa di potere, viene evocato dall'immagine bruciante. La potenza del fuoco crea una rete di rimandi interni alle opere di Anagoor¹⁷: nel teatro della compagnia, infatti, il fuoco sempre sottintende un atto di denuncia e di appello agli spettatori perché, come scrive Didi-Huberman, «l'immagine brucia, s'infiama e di rimando ci consuma»¹⁸.

Se nel fuoco c'è la forza affermativa dell'imposizione del potere, in esso ardono, allo stesso tempo, atti e memorie di distruzione e dolore; l'incendio è del resto la prima concreta allusione alle possibili sovrapposizioni spazio-temporali insite in ogni immagine cosiddetta "bruciante". Quando l'immagine brucia, infatti, essa ha la potenza della parola poetica e profetica: la carta geografica della Grecia in fiamme è il presente tragico dell'*Agamennone* eschileo, ma è inevitabilmente prefigurazione della devastazione di quei territori nei secoli successivi, devastazioni che riaccendono negli spettatori la memoria fresca degli incendi dell'Attica e, oggi, del mondo intero. Nella parola stratificata di Eschilo, Anagoor riconosce il battito del nodo insolubile tra politica e ambiente, tra uomo e natura e lì dove la parola della vedetta si sospende per lasciare spazio all'immagine del fuoco, tale nesso prende il sopravvento nella mente degli spettatori.

Il segnale, che è preludio al rientro in patria del re con gli onori della vittoria, è in sé fallimentare: nonostante la chiarezza del messaggio di vittoria, il suo senso non è univoco per la casa di Argo e l'emozione gridata dal giovane dopo l'avvistamento lascia immediatamente spazio alla sospensione del dire e a un mutismo carico dei timori e delle angosce che pesano sulla reggia. Dinnanzi alle immagini del fuoco, i movimenti scomposti e tormentati dei giovani della casa di Argo, che entrano ed escono in scena con trepidazione per osservare il grande schermo, esprimono fisicamente i timori per un messaggio non univoco:

Agitati, come quando in casa sta per nascere una nuova vita, gli abitanti della reggia corrono in ogni direzione, presentandosi sulla scena in disordine di fronte al fiammeggiare dello schermo [...]: un coro di giovani falene che si dibattono irrequiete, e altrettanto fragili¹⁹.

riduzione a modello». Si veda: URL <http://www.klpteatro.it/anagoor-trilogia-eschilo-intervista-simone-derai>.

¹⁷ Ricorderemo l'incendio delle tele di Artemisia Gentileschi in *Et manchi pietà*, l'incendio di Troia evocato dalla parola in *Virgilio Brucia*, il desiderio di Virgilio, ricordato nello stesso spettacolo, di bruciare la propria opera, la catasta di libri bruciati in *Socrate il sopravvissuto*.

¹⁸ Didi-Huberman 2006, pp. 51-52. A proposito della poetica dell'immagine bruciante nel teatro di Anagoor si veda De Min 2016, pp. 67-73.

¹⁹ Anagoor 2020, p. 40.

Nel secondo episodio dell'*Agamennone* troviamo un altro momento in cui la caduta della comunicazione, espressione della fallibilità del dire, appare esplicita. I giovani della casa di Argo portano in scena un registratore e una bobina su cui il re ha registrato un messaggio di annuncio glorioso per preparare il proprio ritorno in patria. L'assenza fisica del re, il fantasma auratico della sua personalità, trova una prima incarnazione scenica in un oggetto contemporaneo, che spezza un'eventuale coerenza mimetica rispetto all'antico e che affida alla riproduzione sonora lo smembramento della temporalità del mito. Non solo quelli che altrove chiamiamo i dispositivi visivi – piccoli e grandi schermi che, come scrive Paolo Puppa, sagomando la scena secondo un'immagine multipla, «trasformano il palcoscenico in un polittico»²⁰ –, ma anche i dispositivi sonori, nell'*Orestea*, aprono finestre temporali a cui lo spettatore si affaccia. D'altra parte, gli stessi dispositivi sonori fanno parte del linguaggio visivo dello spettacolo, in quanto elementi scenografici. Le atmosfere sonore dello spettacolo, che Mauro Martinuz cura seguendo empaticamente il sentire dei personaggi e il tragico passare di un tempo che sembra vorticosamente ripetersi negli atti e nei gesti violenti, sono infatti direttamente connesse all'uso dei materiali in scena. In un'intervista, a cura di Valeria Marchi, che ripercorre le suggestioni sonore dello spettacolo, Martinuz dice:

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. [...] 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 scena²¹.

Torniamo dunque al messaggio registrato da Agamennone, perché un errore tecnico stravolge rapidamente il senso della sua parola: la bobina ha trattenuto anche dei pensieri ad alta voce che non avrebbero dovuto essere ascoltati e la corte rimane in ascolto di un re che, credendo di non essere più registrato, si lascia andare allo scoramento, al senso della perdita nonostante la vittoria, al racconto della morte di Menelao, scomparso insieme alla sua flotta. L'errore tecnico mostra ciò che si cela dietro la maschera del sovrano e la parola del re lascia intravedere ciò che essa nega: la propaganda si inceppa e le dinamiche di potere coinvolte nei processi di costruzione della memoria e dell'oblio si

²⁰ Puppa 2016, p. 23.

²¹ URL <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista2/>.

fanno esplicite. L'invenzione scenica, qui la connessione di suono e immagine nell'oggetto tecnico, fa del fallimento la propria forza teatrale.

Il messaggio dolente viene interrotto prontamente da Clitemnestra che decide di predisporre, in ogni caso, l'accoglienza del marito nel migliore dei modi: la sua presa di parola è austera, incisiva. Anagoor affida a Monica Tonialetto il ruolo della regina; la voce misurata e i gesti contenuti dell'attrice si accordano perfettamente a un personaggio che, come scrive Daniela Sacco, «sembra condensare nella sua figura l'eredità maschile dell'uomo che esercita il potere sul regno con l'eredità femminile personificata dalla figura dell'Erinni, detentrica della giustizia arcaica del *genos*»²². Per Eschilo la giustizia arcaica incarnata da Clitemnestra, della stessa natura di quella del re spodestato, costituisce uno dei poli del conflitto, una delle due visioni del mondo che si contendono la scena dell'*Orestea*, fino ai passaggi finali delle *Eumenidi* in cui si allude a un piano democratico di redistribuzione del potere. La casa di Argo, insomma, brucia delle contraddizioni e dei rancori che, sotto pelle, incendiano i suoi membri.

Quando anche i giovani decidono di interrompere la registrazione maledetta, sullo schermo di fondo, appare il fotogramma di un bovino al macello: il suo corpo, negli ultimi inutili tentativi di ribellione, viene trasportato da un nastro verso la morte definitiva.

Le scene ripercorse già mostrano come l'*Orestea* di Anagoor sia un'opera dalle immagini e dalle voci sovrapposte, in cui i discorsi dei personaggi rimangono sospesi o vengono interrotti. Negli esempi qui ricordati – la parola contratta dell'annuncio della sentinella, la parola inefficace della comunicazione e dei segnali, la parola stentorea e ambigua di una regina che porta in cuore il peso nero della vendetta – il discorso diretto, mimetico, cade sempre nel silenzio, lasciando spazio all'immagine o alla parola riflessa del Didaskalos. Se la *mimesis* drammatica denuncia in qualche modo la propria fallibilità, essa getta al contempo il seme di una teatralità ibrida che scruta il presente.

Facciamo ora un ultimo cenno al linguaggio dei corpi che, come dicevamo, in alcune sequenze sostituisce la parola. Certo la danza era componente del tragico antico, ma nel lavoro di Anagoor essa non è mai didascalica rispetto alla parola, perché considerata prima e forse più diretta espressione del coro, un movimento ritmico e un linguaggio d'insieme. Nell'intervista di Valeria Marchi citata precedentemente, Giorgia Ohanesian Nardin, a cui si deve la cura delle parti danzate dello spettacolo, a proposito dell'accostamento di linguaggi, dice:

²² Sacco 2013, p. 22.

Credo che in *Orestea* 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. [...] 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. 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 offrissero una restituzione di quello che accade²³.

Se il movimento dei corpi in scena afferisce all'universo dell'immagine, dando ascolto a queste parole, si tratta di un'immagine memoriale: nei corpi si stratificano le memorie di chi agisce, del fatto agito e di quanto tale immagine rievoca agli occhi dello spettatore²⁴.

In *Schiavi*, dopo il raccoglimento di Elettra e Oreste attorno alla tomba del padre, un vortice danzato dei giovani della casa di Argo dà forma a un quadro scenico in movimento, la cui concitazione aumenta progressivamente, caricandosi di una forza mnemonica di cui lo spettatore fa immediata esperienza: alla mente riaffiorano immagini di altri corpi, di altre tensioni scomposte, di altre rivoluzioni danzate. Il linguaggio dei corpi, nella scena di Anagoor, è un linguaggio visivo che, proprio come la parola, somma alla prima e immediata manifestazione l'allusione ad altri *phantasmata*, ad altre epifanie mentali. La parola sospesa e l'immagine ambigua devono necessariamente procedere per allusioni e analogie, costringendo lo spettatore a cercare relazioni ulteriori con quanto non si vuole, non si può o non si riesce a dire e a mostrare.

L'ambiguo esito della rivoluzione danzata, con i corpi che cadono stremati a terra al culmine del vortice danzante, la stasi, il mutismo e il silenzio che seguono la parola ambigua sono quindi i segni di ciò che resta dopo un atto di violenza, così come ne sono il presagio.

²³ URL <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista1/>.

²⁴ Lo studio dei nessi tra teatro, corpo e memoria è uno degli assi di ricerca fondamentali dei *performance studies*. Per esempio, elaborando quella che gli antropologi chiamano *embodied knowledge*, Rebecca Schneider ha trattato la dimensione temporale delle possibilità di trasmissione della conoscenza attraverso i corpi, parlando di una «knotty and porous relationship to time» (2011, p. 9).

3. I limiti della parola umana e l'immagine animale: la memoria e l'oblio

La sentinella, nella prima scena dell'*Agamennone*, lamenta il tempo interminabile passato a scrutare l'orizzonte, «come un cane da guardia». Dopo aver dato il messaggio tanto atteso, il giovane sente un peso sulla lingua: i segreti e i timori che porta in petto lo costringono a restare «muto come un bue».

Fin dal primissimo incontro con l'*Oresteia*, era apparso chiaro ad Anagor quanto la densità linguistica di Eschilo fosse capace, pur non portando in scena l'animale, di evocarne la prossimità. Il diventare animale dell'uomo viene indagato allora seguendo le catene di immagini suggerite dal poeta antico, la cui parola accosta mondi che creano duplicità semantiche da leggere oltre il primo significato metaforico. Il drammaturgo ateniese sembra infatti scrivesse ancora in un'ottica che teneva unite la vita umana e quella animale, prima che le pratiche e le politiche, secondo precisi disegni, ne decretassero la definitiva separazione nella coscienza umana²⁵.

Se ammettiamo che la parola di Eschilo, grazie all'ambiguità che la nutre, ricongiunge la cesura fra l'umano e l'animale, tale campo di indagine lessicale potrebbe essere esplorato all'insegna di quella «polarità semantica» che, secondo Daniela Sacco, è «il segno distintivo dello stile di Eschilo»: si tratta dell'uso di «parole di segno opposto», qui appunto riconducibili alle sfere dell'uomo e dell'animale, «simultaneamente presenti, ossia giustapposte, all'interno dello stesso discorso di pertinenza di un personaggio piuttosto che di un altro»²⁶.

Se Ifigenia è trattata come una capra selvatica trasportata all'altare del sacrificio, ciò avviene perché la giovane figlia, in quel momento, è animale. Allo stesso modo, il prodigio delle aquile raccontato dal corifeo all'inizio della trilogia riporta la potenza visiva di un'immagine che è coagulo di tempi: le aquile non sono soltanto prefigurazione di Agamennone e Menelao, ma esse sono realmente i capi dell'esercito cacciatore, pronto a fare strage di armenti,

²⁵ A proposito del divenire animale dell'uomo si vedano le riflessioni di Agamben 2002. Leggiamo in particolare (p. 24): «Nella nostra cultura, l'uomo è stato sempre pensato come l'articolazione di un corpo e di un'anima, di un vivente e di un *logos*, di un elemento naturale (o animale) e di un elemento soprannaturale, sociale o divino. Dobbiamo invece imparare a pensare l'uomo come ciò che risulta dalla sconnessione di questi due elementi e investigare non il mistero metafisico della congiunzione, ma quello pratico e politico della separazione. Che cos'è l'uomo, se esso è sempre il luogo – e, insieme, il risultato – di divisioni e cesure incessanti? Lavorare su queste divisioni, chiedersi in che modo – nell'uomo – l'uomo è stato separato dal non-uomo e l'animale dall'umano, è più urgente che prendere posizione sulle grandi questioni, sui cosiddetti valori e i diritti umani. E, forse, anche la sfera più luminosa delle relazioni col divino dipende, in qualche modo, da quella – più oscura – che ci separa dall'animale».

²⁶ Sacco 2013, p. 30.

raccontate mentre si avventano su una lepre gravida, facendo scempio del suo ventre e portando la morte lì dove la vita era sul punto di nascere.

Le difficoltà incontrate nel corso del primo tentativo di messa in scena dell'*Oresteia* avevano costretto Anagoor a sondare le possibilità di riannodare la cesura uomo-animale che tendiamo ad assumere come senza rimedio²⁷. La prossimità tra le due polarità venne infatti vista come un nodo insolubile del trattamento del tragico che, all'inizio degli anni 2000, aveva portato la compagnia ad abbandonare la messa in scena della trilogia. Proprio dalle riflessioni fatte a questo proposito era però nata l'idea di intraprendere un lavoro, **jeug*, che voleva essere la resa performativa del contatto diretto con l'animale, in una disposizione di servizio reciproco tra una giumenta e una giovane. La *performance* che ne nacque tentava la costruzione di un dialogo che interrogasse la lingua stessa e che mettesse l'attrice, Anna Bragagnolo, a confronto costante con l'animale, Pioggia; l'esito del lavoro, però, aveva rivelato una disposizione chiusa della relazione tra uomo e animale e, forse, un'inevitabile spettacolarizzazione del secondo che apriva a molti altri dubbi sulla bontà della strada intrapresa. In **jeug*, l'animale aveva mostrato di poter occupare lo spazio scenico come pura immagine, attirando uno sguardo che non si rivolgesse ad esso come espressione metaforica, sempre riduttiva, dell'altro da sé²⁸.

A partire da questa intuizione, la presenza dell'animale sale sulla scena degli spettacoli di Anagoor occupando lo spazio del video, della proiezione: gli animali sono presenti come visioni che, dallo schermo, rompono l'andamento scenico, alludendo a narrazioni contigue e ulteriori. Filmati in contesti di verità tragica, essi mostrano la nuda vita che incarnano in spazi reali del nostro mondo verso la cui crudezza gli schermi di Anagoor aprono finestre rivelatrici.

Alla violenza che è motore dell'*Oresteia* fanno dunque da contrappunto alcune proiezioni del mondo animale, la cui cura si deve a Giulio Favotto che, già in altri spettacoli, aveva raccolto sequenze video con questo soggetto. Una di queste sequenze – forse la più dolorosa – occupava una scena centrale di *Virgi-*

²⁷ La cesura irrimediabile andrebbe indagata anche rispetto all'utilizzo dell'animale in campo letterario e artistico nel corso del Novecento, utilizzo ben messo in luce da Paolo Puppa nella recensione al volume di Ferdinando Merchiori, *Negli occhi delle bestie. Visioni e movenze animali nel teatro della scrittura*. Scrive Puppa a questo proposito (2011, p. 154): «tutto il Novecento tende ad utilizzare l'animale, la bestia quale figura dell'inconscio o come riflesso dello scontro di classe, magari celata dietro il darwiniano *struggle for life*». Ma «tra noi e loro», continua lo studioso, «può prodursi un traumatico connubio, un incrocio mostruoso magari favorito dal riso carnevalesco». Sembra in effetti che Anagoor esplori proprio tale «traumatico connubio» non attraverso i meandri del riso, ma scendendo nei punti oscuri del tragico antico.

²⁸ Queste riflessioni ripercorrono l'intervento proposto da Simone Deraï in occasione delle giornate di studio *Animal Performance Studies: la scena del non umano in una cornice antropologica e filosofica*, organizzate da DAMSLab e tenutesi a Bologna il 7 e l'8 maggio 2021.

lio Brucia: in questo spettacolo, che ripercorre il rapporto di Virgilio con le sue opere e in particolare con l'*Eneide*, la discesa agli inferi di Enea viene evocata proiettando sul grande schermo-fondale una catena di immagini di nascite in cattività. A stravolgere emotivamente lo spettatore era la compresenza di vita e morte: i corpi maltrattati dei suini, sottoposti ai ritmi frenetici della produzione intensiva, nell'atto generativo, venivano mostrati nell'atto di produrre morte. Si trattava in effetti di un'immagine disperata che riconduce, in un senso uguale e contrario, all'atmosfera luttuosa della casa di Agamennone evocata dall'*Oresteia*: nonostante la vittoria e la potenziale ripresa della vita, ad essere rigenerato è infatti soltanto il circolo di violenza. Favotto, proprio a proposito del lavoro fatto con le immagini del mondo animale nei due spettacoli, suggerisce una lettura profonda di come l'arte sia in grado di variare la temporalità modificando i rapporti con ciò che vediamo, lasciando che la memoria di ogni spettatore richiami sensazioni, visioni, affetti personali:

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 imprevisi, 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 realtà²⁹.

In un episodio dell'*Oresteia* di Anagoor, l'animale occupa la scena non solo come immagine proiettata, ma anche come presenza scenica. Dopo la parodo affidata al Didaskalos, nel primo episodio dell'*Agamennone* si assiste infatti ad una sorta di rievocazione del sacrificio di Ifigenia: un animale riprodotto a grandezza naturale, una cerva bianca, viene portato in scena e dal suo ventre viene estratto un mucchietto di ossa. La vita e la morte si sovrappongono nei segni teatrali che richiamano la topica sacrificale; tra questi segni vanno annoverate anche le museruole indossate, fin dall'inizio dello spettacolo, dai giovani della casa di Argo.

²⁹ Le parole sono tratte ancora dall'intervista curata da Valeria Marchi per ATPdiary – Art Texts Pics. URL <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista1/>.



Figg. 2-3. Anagor, *Agamennone*. Episodio primo.

Come già in altri spettacoli, i soggetti si oggettivano, letteralmente, negli oggetti – le museruole, i morsi – che indossano. Il corpo umano e il corpo animale si uniscono nella sintesi finale di oggetti che rendono fisico e visibile il reiterarsi di una memoria traumatica, frutto dell'esercizio del potere sulla libera espressione. Le museruole e i morsi, oltre il carico simbolico che supportano, sono d'altra parte elementi concreti che condizionano lo stare in scena di chi li indossa. Anche in questo senso andrebbe allora letto il processo memoriale sottinteso alla cosiddetta *embodied knowledge*: attraverso i corpi e gli oggetti che determinano l'azione – non solo i morsi e le museruole, ma per esempio anche le collane e il diadema della regina indossati per preparare l'accoglienza del ritorno del marito –, il teatro di Anagoor ribadisce la ricerca di una conoscenza incarnata.

In una pagina di *Una festa tra noi e i morti* che ripercorre il pensiero teatrale su cui è costruita la scena in cui le figlie della reggia di Argo adornano Clitemnestra per preparare «lo sciame nuziale», leggiamo:

Le figlie ronzano attorno alla grande madre adornandola di gemme e talismani d'oro: [...] per ultimi il diadema e le trecce pendenti che fermano il capo e segnano il centro, ordinato, giusto e stabile, dando alla destra l'equilibrio della sinistra. Nell'*Heraion* di Argo e in quello di Samo secondo una legge devozionale le donne potevano accedere allo spazio sacro della dea solo con i capelli intrecciati. Ogni traccia di selvatico andava nascosta da operazioni cosmetiche, forze muliebri ordinatrici che imbrigliavano il caos ferino. Ogni traccia di abbandono orgiastico e menadico andava occultata per non guastare la compostezza della sposa: i misteri dovevano restare tali. Per lo stesso motivo dovevano essere acconciate anche le criniere dei cavalli, i più potenti e indomiti tra gli animali domestici. [...] Anche le bende della corona sacrificale di Ifigenia pendevano ai lati del volto come le decorazioni poste in capo alle vittime animali, lo ricorda Lucrezio³⁰.

Anche quando non è esplicitata dalla parola, la prossimità uomo-animale è dunque sottesa alle scelte di costumi e accessori, ricamando una rete di rimandi interni allo spettacolo, in linea coerente con la scrittura eschilea.

Clitemnestra, mentre osserva l'estrazione del mucchietto di ossa dal ventre della cerva, frutto di un sacrificio gravido di morte, canta lo struggente *Canto per i bambini morti* (*Kindertotenlieder*) di Mahler su testo di Friedrich Rückert. Il canto dilata lo sguardo della regina e, principio caro alla poetica di Anagoor, anche in questo frangente il tempo si inserisce nelle immagini teatrali, stra-

³⁰ Anagoor 2020, p. 135.

tificandole in quella memoria poetica e profetica che riesce a coagulare nel momento istantaneo un tempo sottratto al corso del tempo. Nel canto di morte della regina c'è il dolore taciuto su cui poggia l'impresa troiana, quella notte racchiusa in petto davanti al sole splendente del giorno: il sacrificio della figlia da parte del padre. Clitemnestra ha voce dolcissima e potente; il suo è il canto di una madre dalla sofferenza profondissima; è una preghiera in cui la regina piange il suo dolore inestinguibile insieme all'intera casa di Argo, mentre lo sguardo lungo proietta sulla corte una fissità che condensa la scena in un *tableau vivant* che perpetua il tragico.

Dopo l'uscita di scena della corte e della regina con il mucchietto di ossa tra le braccia, nel silenzio, scorre nuovamente sullo schermo il fotogramma della caduta di un vitello sul rullo del macello che lo porta alla morte. La visione, in *slow-motion* e offuscata, lascia solo intuire il collasso del bovino e anche l'immagine, assumendo la propria incapacità di esporre direttamente il sangue, fa leva sullo sforzo immaginativo dello spettatore.

Il linguaggio visivo di questa *Orestea*, come accade in altri spettacoli della compagnia, consiste nella sovrapposizione di piani e dimensioni: corpi in scena, corpi proiettati, visioni semi-immobili, immagini in movimento. È ancora la temporalità del visivo a determinare la poetica del tragico di Anagoor che in ogni scena cerca di superare la percezione univoca del tempo, dilatandolo o comprimendolo attraverso un preciso uso dell'immagine. In questo senso possiamo anche ritrovare e leggere gli snodi della rete e delle corrispondenze interne alla trilogia³¹. Al doloroso canto della regina, come vedremo, fa per esempio eco lo stesso canto riproposto, in un altro episodio della tragedia, per bocca di Cassandra.

In un gioco di rimandi irregolari e asimmetrici, il fallimento della lingua e l'ambiguità uomo-animale riguardano anche l'incomprensibilità dell'idioma straniero, quella lingua oracolare, la 'lingua delle rondini' che appartiene alla schiava troiana. In una scena che la vede protagonista, quando i giovani della casa di Agamennone si predispongono a lavarla e pulirla perché possa accede-

³¹ In una nota alla traduzione di Derai e Vercesi, Susanna Pietrosanti scrive a questo proposito: «Una struttura a rete. Una rete di immagini e di rimandi. [...] Il lavoro di Anagoor sull'*Orestea* dimostra che esiste un arcipelago di continuità che scaturiscono dalla radice immortale di questo testo. Dimostra anche che si può lavorare su Eschilo con la stessa metodologia di Eschilo, ovvero valorizzando sistemi di immagini (rete, morte, animali, dolore, destino, parola e impossibilità di parlare, potere e orrore e molti altri) e disponendoli in maniera metaforica nei punti chiave dello spettacolo ('rifrazione di un'immagine centrale che si irradia', o di un lemma vivo che palpita, o di una tesi che si ramifica) e sfruttando fino all'osso alcuni, almeno alcuni, significanti. Così il lavoro di Simone Derai è diventato profondamente eschileo, ha superato il concetto di traduzione per immergersi in quello di creazione» (Anagoor 2020, p. 15).

re, per l'ultima volta, alle sue stanze, la voce della regina giunge dal fuori scena, facendo calare il proprio terribile giudizio: «Una deportata che non tollera il morso. / È rabbiosa, vedi? Sbava sangue come una bestia in gabbia. / Ma non voglio sprecare altre parole. Fate voi. / Io non mi farò insultare»³².

Cassandra, schiava-animale, risulta incomprensibile anche quando parla la stessa lingua degli Achei preannunciando lo straziante inanellarsi di dolore che inonderà la casa in cui si appresta a morire. Quando il Didaskalos, occupando sempre quella posizione mediana tra la *mimesis* drammatica e l'astrazione da essa, le chiede «Se conosci il tuo destino perché gli vai incontro? Gli animali non vanno al macello consenzienti», la giovane figlia di Priamo risponde: «Perché non c'è speranza. [...] Che vantaggio trarrei dall'entrare un po' più tardi. Così io riaffermo la mia libertà. [...] Non piango la mia morte personale ma questo annientamento e l'oblio»³³. Scegliendo di andare fieramente incontro alla morte, Cassandra manifesta la libertà del proprio spirito e, al contempo, le sue parole allargano la prospettiva dell'ingiustizia subita dalla sorte personale a quella dell'umanità intera. La schiava troiana sembra far propria l'apprensione di Anagoor sui meccanismi di controllo della memoria e dell'oblio:

I deboli e gli inermi – fino agli animali, *alter ego* metaforico della profetessa, sono minacciati da un annullamento senza appello, e 'un colpo di spugna' può annientarli, farli uscire dalla storia, 'e la cancellazione è totale'³⁴.

L'oblio viene tematizzato nello spettacolo come riflessione sulla cancellazione dell'immagine. L'intera *Orestea* potrebbe infatti essere riletta come il tentativo di Anagoor di riposizionare, attraverso la pratica teatrale, il peso delle immagini e della parola che le evoca. Quando nel finale, in *Conversio*, viene costruita una scena che potremmo leggere come la teatralizzazione di un pensiero su una sorta di tribunale del tempo, due attori danno voce ad alcune estratti de *Gli anni* di Annie Ernaux:

Tutte le immagini scompariranno. Quelle reali, quelle immaginarie, quelle che persistono anche nel sonno. [...] Come le forze biologiche la memoria non si ferma mai. Appaia i morti ai vivi, gli esseri reali a quelli immaginari, il sogno alla storia. [...] Si annienteranno d'un tratto le migliaia di parole che sono servite a nominare le cose, i volti delle persone, le azioni e i sentimenti, che hanno dato un ordine al mondo, che ci hanno fatto palpitare. [...] Tutto si cancellerà in un

³² Anagoor 2020, p. 173.

³³ Anagoor 2020, pp. 170-172.

³⁴ Anagoor 2020, pp. 177-178.

secondo. [...] Sarà il silenzio, e nessuna parola per dirlo. Dalla bocca aperta non uscirà nulla. Né io né me. Eppure la lingua continuerà a mettere il mondo in parole. Nelle conversazioni attorno a una tavolata in festa, pur sempre senza volto, noi saremo ancora un nome³⁵.

A queste parole viene posto il sigillo del canto corale, come una sorta di rinnovata pacificazione inscenata in questo tribunale *sui generis* di *Conversio*. Allo stesso procedere, nel solco della rete che tiene insieme il tutto, ci aveva introdotti l'episodio di Cassandra, il cui canto seguiva proprio l'evocazione dell'oblio di cui abbiamo parlato. Suspendendo la parola sul timore della perdita della memoria come massima espressione della tragedia umana, la schiava troiana, interpretata dalla cantante e attrice armena Gayané Movsisyan, aveva infatti dato voce allo stesso canto che la regina aveva cantato precedentemente, il *Canto per i bambini morti*.

In quel punto dello spettacolo, idealmente, le voci e le immagini di Cassandra e Clitemnestra, due donne avvezze al corpo del re, hanno forza uguale e contraria e si sovrappongono nell'animo degli spettatori, sottolineando la sorte condivisa di vincitori e vinti. La linea melodica del soprano, eseguita da Cassandra, addolcisce quel canto, prima sostenuto dalla profonda morbidezza del contralto. Il canto-preghiera della regina fa quindi eco al canto della schiava, che suona come ultimo e dolcissimo lamento funebre, quasi personale invocazione in accoglienza della morte.

In *Conversio*, lo abbiamo detto, nessun tribunale viene inscenato per ricucire, in un presente placato, le trame di un passato dominato da pulsioni irrazionali. Eppure, lo spirito delle *Eumenidi* emerge nel tentativo di rispondere in modo corale all'annientamento della memoria. Se «tutte le immagini scompariranno», se le immagini proiettate sul grande schermo-fondale mostrano l'ormai difficile o impossibile dialogo tra i resti delle statue del passato esposti in un museo e lo sguardo che si posa oggi su di essi, la comunità di attori rivolge all'immagine uno sguardo d'insieme. La forma politica del teatro è intesa come possibilità di stare insieme e condividere lo sguardo: gli attori in scena, doppio del pubblico in sala, fanno del teatro il momento in cui si prende coscienza dell'atto del guardare, atto consueto ma di cui abbiamo sempre meno coscienza. L'orizzonte tragico viene quindi condiviso e gli attori, disposti in semicerchio e dando le spalle al pubblico, in un momento empatico di pensiero e di stasi, sembrano riprendere possesso della memoria tragica performata negli episodi precedenti.

³⁵ Ernaux 2015, p. 13.

Conclusione

Quando il Didaskalos prende la parola a inizio spettacolo, il suo discorso ricalca una riflessione del teologo Sergio Quinzio:

La morte non è un nascere alla rovescia ... La morte è molto più potente della vita ... Adesso ci manca una categoria importante per spiegarci come le cose appartenute al defunto, o entrate in contatto con lui, si carichino di un significato intenso e speciale. In qualche modo partecipano della morte dalla quale sono state toccate: diventano uniche e magiche. Diventano sacre, ma noi non sappiamo più che cosa vuol dire ... Il morto si allontana da noi velocemente ... Il fatto che si dimentichi partecipa molto più strettamente della natura della morte che non il fatto che si soffra. Infatti, se del dimenticare si potesse avere piena coscienza, risulterebbe doloroso quanto la morte, risulterebbe, com'è, il suo trionfo ... Quanto alla Grecia, la sua parola più grande l'ha detta per bocca di Socrate: sacrificate per me un gallo a Esculapio.. Esculapio salvatore dà la medicina giusta, e Socrate guarisce dalla vita. Il gallo dell'aurora canta per la morte ... Se Socrate rifiuta la vita, Gesù rifiuta anche il rimedio della morte, per lasciarci da duemila anni in questo nulla.

L'*Oresteia* di Anagoor, di cui abbiamo ripercorso alcuni momenti, si allontana dall'esito eschileo che vedeva, nelle *Eumenidi*, l'istituzione della prima assemblea democratica della storia da parte di Atena. *Conversio* mette a processo quel che resta della parola e delle immagini attraverso il canto polifonico: il trattamento degli snodi tragici e traumatici della perdita della memoria trova corrispondenza nelle immagini proiettate sullo schermo-fondale, alle quali il coro rivolge il proprio sguardo.

Anagoor tenta di tenere insieme i brandelli di quella parola e quell'immagine che per Eschilo erano naturalmente unite e parlanti, mentre per noi oggi sembrano appartenere a dinamiche di coinvolgimento e di convincimento distinte. Il canto finale del gruppo di attori, una disposizione raccolta e condivisa, viene seguito dalla proiezione della scritta *Canto del gallo selvatico*, riportando alla mente quel gallo sacrificato ad Esculapio per volere di Socrate, sulla cui evocazione si era aperta la trilogia. Dinnanzi alla consapevolezza che la morte è il nulla, la paura dell'oblio, come già era accaduto per Clitemnestra e Cassandra, è seguita dal canto. La parola che non riesce più a dire lascia spazio all'universo sonoro che, come tale, dà l'impressione immediata di appartenere a un altrove, un mondo nella cui opacità il dolore cerca consolazione. Ma tale consolazione non risponde necessariamente al tentativo di preservare la memoria che viene dal passato e la parola sembra ancora essere l'unica àncora di salvezza in tal



Fig. 4. Anagoor, *Conversio*.

senso. Con la materia traumatica è necessario fare i conti, senza necessariamente pervenire, in assenza di Atena, a un suo superamento.

Sul finale, dunque, alla parola alta è lasciato il compito estremo di non ridurre a polvere il cuore del tragico di cui il testo antico, così come i reperti archeologici del museo di Olimpia, conservano ancora le pulsazioni. Nell'ultima scena dello spettacolo, il Didaskalos prende per l'ultima volta la parola. Dopo che il tribunale del tempo, senza giudizio definitivo, ha mostrato il perire delle immagini e i tentativi della nostra tecnologia di preservare i frammenti che restano, rimane da capire se ciò che viene preservato sia ancora parlante.

Nel celebre *ut pictura poesis* oraziano, ad un primo livello di lettura, diremo che la creazione poetica è comparata all'immagine. «Se intendiamo *pictura* come “nascita d'immagini”», scrive Nadia Fusini, «allora anche con *poesis* non nomineremo più soltanto un fatto di stile e di *mise-en-forme* retorica, ma soprattutto un accadimento della lingua. Il poeta, il *creatore*, sarà in questo senso un “fattore” di immagini di linguaggio, e la lingua il luogo nativo di

apparizioni, di epifanie della mente»³⁶. La studiosa, il cui discorso interpella a questo punto i due impulsi fondamentali dell'immaginario, *eros* e *logos*, insiste poi sulla natura frammentaria di queste apparizioni:

Se si vuole comprendere l'immaginario, bene, si dovrà inevitabilmente cogliere che procede per frammenti. Un poeta come Petrarca intitola non a caso *Rerum Vulgarium Fragmenta* il suo discorso amoroso. Indicandoci così una verità, e cioè che la lingua poetica, la lingua della bellezza e della verità, procede per frammenti che non rimandano, se non *idealmente* a un intero. In verità, sono *pezzi, residui, ricordi, frammenti* di memoria. E sarei tentata di dire che questa frammentarietà altro non è, se non la resistenza sovversiva a una certa idea di conoscenza, di rappresentazione³⁷.

L'intuizione da cui siamo partiti, intuizione che accompagna il fallimento, si rivela essere accettazione della parzialità, della frammentarietà, del non-finito. Eschilo, attraverso una lingua densa, capace di tenere in un sol punto la parola e l'immagine, l'animale e l'umano, il corpo e lo spirito, aveva operato un enorme sforzo di pensiero che mettesse ordine al mondo. Compresa l'impossibilità di ridare a questa lingua oscura uno spazio che omaggi la complessità dell'insieme, dell'intero, Anagoor lascia affiorare i frammenti superstiti, li dispone uno accanto all'altro e si mette in ascolto di ciò che resta. Concludendo lo spettacolo, il Didaskalos invita a ridurre la nostra presenza nel mondo proprio per lasciare spazio a questa riemersione:

È qui che si insedia una Giustizia altissima. [...] Chiede a risarcire l'ingiustizia del nostro farci troppo sentire nel mondo. Ci invita a lasciare spazio, a non costruire torri, a non colonizzare, ci interroga con la voce dei morti. Ma per capire le parole dei morti, bisogna che ci sia una festa tra noi e loro. Le parole si odono a questa condizione: rinunciare a noi, dimenticare noi, convertire l'ordine consueto della nostra ricerca, compiere la pazzia di perdere anziché di acquistare, senza il timore della mancanza, perché la storia non è madre del nulla, qualcosa viene generato e resta. Al di là del tempo, al di là della memoria brilla in eterno il ricordo di età sprofondate, di imperi scomparsi, di eventi cancellati, del bene voluto³⁸.

L'accettazione del frammento, come metodo compositivo e somma materia

³⁶ Fusini 2021, pp. 24-25. In altra occasione mi sono soffermata sul dimostrare che Orazio non sembra semplicemente stabilire un'equivalenza tra pittura e poesia, ma sembra invece descrivere un processo tutto letterario (De Min 2018, pp. 19-40).

³⁷ Fusini 2021, pp. 24-25.

³⁸ Anagoor 2020, p. 251.

poetica, è esito di una ricerca che cuce le maglie di una rete su cui corrono le parole-immagini di Eschilo e quelle del pensiero critico e filosofico, una tela mai conclusa, con la consapevolezza che il fallimento è anche erranza e viaggio senza fine:

E così a Olimpia, dissepolto i frammenti delle statue dalla terra rimossa degli scavi, recuperati gli arti e i torsi, i piedi e le teste delle sculture e dei frontoni, ricomposti come Pelope, il bambino che un tempo fu fatto a pezzi, sta a noi ricucirne le storie, ridare alle immagini un nome, tocca alla lingua, risarcendo il frammentato, eternarlo con parola d'avorio³⁹.

Bibliografia

- AGAMBEN G. 2002, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino.
- ANAGOOR, DERAÏ S. 2020, *Una festa tra noi e i morti: sull'Orestea di Eschilo*, Napoli.
- CATONI M. L. 2008, *La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Torino.
- CENTANNI M. (a cura di) 2007, *Eschilo. Le tragedie*. Traduzione, introduzione e commento di M. CENTANNI, Milano.
- a ESCHILO, *Le tragedie*, Milano.
- DE MIN S. 2016, *Decapitare la Gorgone: ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Corazzano (San Miniato).
- DE MIN S. 2018, *Gli scritti letterari e teatrali di Ranieri de' Calzabigi: di figurazione in figurazione*, «Rivista di Letteratura teatrale» XI, pp. 19-40.
- DE MIN S. 2021, *La parola al cospetto della morte: il trattamento dell'eredità traumatica nell'Orestea di Anagoor*, «SigMa Rivista di Letterature comparate, Teatro e Arti dello spettacolo» V, pp. 165-189.
- DIDI-HUBERMAN G. 2006, *L'image brûlée*, in L. ZIMMERMANN (éd.), *Penser par les images: autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes.
- ERNAUX A. 2015, *Gli anni*, Roma (ed. or., *Les années*, Paris 2018).
- FORNARO S. 2020, *La tragedia greca, nostra contemporanea*, «Visioni Del Tragico. La Tragedia Greca sulla scena del XXI secolo» I 1, pp. 7-11. URL <https://www.visionideltragico.it/index.php/rivista/article/view/28/34>.
- FUSINI N. 2021, *Il potere o la vita*, Bologna.
- GIOVANNELLI M. 2018, *Per una nuova Orestea. Anagoor a Venezia*, «Stratagemmi. Prospettive teatrali» [27/07/2018]. URL <https://www.stratagemmi.it/per-una-nuova-orestea-anagoor-a-venezias/>.
- LEHMANN H. T. 2017, *Il teatro postdrammatico*, Imola (ed. or. *Postdramatisches Theater. Verlag der Autoren*, Frankfurt am Main 1999).
- PUPPA P. 2011, *Il teatro del silenzio: noi e gli animali*, «451 via della letteratura della scienza e dell'arte» IX, pp. 34-36.
- PUPPA P. 2016, *Intervista sulla bellezza e sul male. Dialogo tra Paolo Puppa e Anagoor*, in S. DE MIN, *Decapitare la Gorgone*, Corazzano (San Miniato), pp. 7-47.
- SACCO D. 2013, *Mito e teatro: il principio drammaturgico del montaggio*, Milano-Udine.

³⁹ Anagoor 2020, p. 248.

SCHNEIDER R. 2011, *Performing Remains. Art and War in Time of Theatrical Reenactment*, New York.

Sitografia

<https://www.anagoor.com/>

<https://www.anagoor.com/about>

<https://www.anagoor.com/orestea>

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

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

<http://www.klpteatro.it/anagoor-trilogia-eschilo-intervista-simone-derai>