

la rivista di **en**gramma
settembre **2018**

158

Miti in moto

La Rivista di Engramma
158

La Rivista di
Engramma

158

settembre 2018

Miti in moto

a cura di

Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini



edizioni**gramma**

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, mariaclara alemanni,
maddalena bassani, elisa bastianello,
maria bergamo, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
silvia de laude, francesca romana dell'aglio,
simona dolari, emma filipponi,
francesca filisetti, anna fressola,
anna ghiraldini, laura leuzzi, michela maguolo,
matias julian nativo, nicola noro,
marco paronuzzi, alessandra pedersoli,
marina pellanda, daniele pisani, alessia prati,
stefania rimini, daniela sacco, cesare sartori,
antonella sbrilli, elizabeth enrica thomson,
christian toson

comitato scientifico

lorenzo braccesi, maria grazia ciani,
victoria cirlot, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, hartmut frank,
maurizio ghelardi, fabrizio lollini,
paolo morachiello, oliver taplin, mario torelli

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

158 settembre 2018

www.egramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@egramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

© 2019

edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-94840-81-0

ISBN digitale 978-88-94840-53-7

finito di stampare dicembre 2019

L'editore dichiara di avere posto in essere le
dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti
sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato
ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come
richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Miti in moto. Editoriale*
Alessandra Pedersoli e Stefania Rimini
- 11 *Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"*
Michela Maguolo
- 45 *La materia del mito*
Maria Grazia Ciani
- 57 *The British Uncanny*
Maurizia Paolucci
- 79 *La performance della memoria*
Francesca Bortoletti e Annalisa Sacchi
- 97 *Decapitare la Gorgone*
Silvia De Min
- 119 *A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone*
Bruno Roberti
- 135 *Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"*
Antonella Sbrilli, con uno scritto di Valerio Eletti

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 Pappa e la compagnia)*, Titivillus, 2016.



Anagoor nasce in Veneto nel 2000 come progetto teatrale che porta in scena interrogativi profondi sull'etica corrente. Lo fa immettendo forme memoriali nel flusso del pensiero contemporaneo; lo fa interrogando maschere, icone, opere. Questo libro non ripercorre la storia di Anagoor, ma insegue il filo di un pensiero teatrale che è poetico e politico: le riflessioni, entrando nei lavori della compagnia, tessono una tela di respiri intrecciati. Questo, infatti, è anche uno studio sull'Eneide: il grande poema di Virgilio – protagonista di uno dei lavori di Anagoor – suggerisce le questioni che

fondano le teorie accolte in questo libro.

La scena contemporanea guarda al classico per interrogare maschere di potere – esibito o subito – che occultano e che, allo stesso tempo, rivelano. Questo libro è infine una possibilità di riflessione sul compito accolto dal teatro di Anagoor: mostrare la fragilità degli idoli a cui ogni uomo aderisce, la fragilità di certezze ritenute inscalfibili. La tradizione e le sue immagini non sono mai qualcosa di definito o definitivo, imposto o imponibile. Scrutare il divenire del mondo, anche nelle icone che

provengono da un passato lontano, significa sfuggire allo sguardo pietrificante della Gorgone, decapitandola.

Il saggio è preceduto dall'Intervista sulla Bellezza e sul Male condotta alla compagnia da Paolo Puppa, ordinario di Storia del Teatro e dello Spettacolo all'Università di Venezia. Sono pagine in cui non soltanto la compagnia si racconta, ma trova l'occasione per un intenso scambio, con uno dei più importanti studiosi italiani, sul senso profondo del fare teatro.

Di seguito si riportano l'introduzione e il *Secondo Stasimo. Il teatro della memoria*.

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 *μερμηριζειν*, “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 (efracsticamente), 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 Anagoor, 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 Derai 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'"osceno" 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 ri-vedere 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 βαφῆς [δ'] ἐς πέδον χέουσα, /
 ἔβαλλ' ἕκαστον θυτή- / ρων ἀπ' ὄμματος βέλει φιλοίκτη, / πρέπουσα τῶς
 ἐν γραφαῖς, προσεννέπειν / θέλουσ', ἐπεὶ πολλάκις / πατρός κατ'
 ἀνδρῶνας εὐτραπέζους / ἔμελψεν, ἀγνᾶ δ' ἀταύρωτος αὐδᾶ πατρός /
 φίλου τριτόσπονδον εὐποτμον / παιῶνα φίλως ἐτίμα. / τὰ δ' ἔνθεν οὔτ'
 εἶδον οὔτ' ἐννέπω· / τέχνη 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 **liverē*, "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 incombente, 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 scoprano 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 ecfrastrica: 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 mediantei 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'antenateo 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 Anagoor 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 Anagoor 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, l.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.

[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 supposeva 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 *images*, 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 sempreavvolto 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 ecfrastrico fosse definito non tanto dal grado di verità dei contenuti che esprimeva, quanto dalla capacità di costruire un discorso incantevole, un'ekphrasis 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 μορφή di una buona ekphrasis. 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 μορφή 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 τόπος 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.

English abstract

Anagoor was founded in 2000 as a theatrical project that brings deep questions about current ethics on stage. It introduces forms of memory into the flow of contemporary thought, questioning masks, icons, works. This book does not retrace the story of Anagoor, but follows the thread of a theatrical thought that is poetic and political: the reflections, entering the works of the company, compose a canvas of intertwined breaths. In fact, this is also a study on the *Aeneid*: Virgil's great poem - protagonist of one of the works of Anagoor - suggests the issues that found the theories embraced in this book. The contemporary scene questions masks of power - exhibited or suffered - that occult and that, at the same time, reveal. This book is finally a reflection on the task accepted by the theater of Anagoor: show the fragility of the idols to which every man adheres, the fragility of certainties considered to be unshakable. Tradition and its images are never something defined or definitive, imposed or impossible. Looking at the becoming of the world, even in the icons that come from a distant past, means escaping the petrifying gaze of the Gorgon, decapitating it. The essay is preceded by an interview with the company conducted by Paolo Puppa, full professor of History of Theater and Performing Arts at the University of Venice



la rivista di **engramma**
settembre **2018**
158 • Miti in moto

Editoriale

Alessandra Pedersoli, Stefania Rimini

Michel Foucault, "Errare nell'oscura festa dell'anarchia incoronata"

Michela Maguolo

La materia del mito

Maria Grazia Ciani

The British Uncanny

Maurizia Paolucci

La performance della memoria

Francesca Bortoletti, Annalisa Sacchi

Decapitare la Gorgone

Silvia De Min

A distanza ravvicinata. L'arte di Mario Martone

Bruno Roberti

Segni in piena luce. Sulla mostra "Duilio Cambellotti. Mito, sogno e realtà"

Antonella Sbrilli, Valerio Eletti