

Mimma Valentino

Il 'mosaico' di Anagoor

'Iperscene', Teatro 'Anni zero', 'Generazione T', 'Terza avanguardia': sono solo alcune delle definizioni utilizzate da critici, studiosi e intellettuali per delineare la complessa realtà della scena sperimentale emersa nel terzo millennio.¹ Una realtà frastagliata e multiforme, un universo dai confini mossi e labili, segnato da rivendicazioni di autonomia e possibili discendenze. 'Un teatro di fissione'² che contempla esperienze affini eppure divergenti, fiorite in territori diversi, in un rapporto di scarto o collegamento rispetto alle pratiche sceniche della seconda metà del Novecento.

In un panorama così sfrangiato si inserisce la vicenda di Anagoor, la formazione più longeva di questa 'generazione'; il gruppo, nato dall'incontro di Simone Deraï e Paola Dallan, vede la luce nel 2000 a Castelfranco Veneto.³ Attorno ai due fondatori si riuniscono gradualmente artisti con esperienze e provenienze diverse: da Marco Menegoni a Moreno Callegari, da Mauro Martinuz a Giulio Favotto a Silvia Bragagnolo. Le diverse anime della compagnia aderiscono a un medesimo progetto: fare

¹ Negli ultimi decenni gli addetti ai lavori hanno tentato di coniare etichette o categorie critiche per perimetrare e, in qualche modo, individuare una cornice teorica all'interno della quale racchiudere le differenti vicende fiorite nell'ultimo millennio; in realtà, come osserva Attilio Scarpellini, la materia in questione risulta estremamente «scivolosa, insicura, perché quanto più i confini si ampliano, tanto meno le sue definizioni riescono a comprenderla e controllarla: ricerca o sperimentazione divengono dei vaghi indicatori, dopo che avanguardia è divenuta una delle tante espressioni morte ereditate da un secolo specializzato, come diceva Joyce, nel coniare 'parole grosse che ci rovinano la vita'», in *Libertà e parità*, in G. Graziani (a cura di), *Hic sunt leones. Scena indipendente romana*, Roma, Editoria & Spettacolo, 2007, p. 13.

² L'espressione viene utilizzata da Antonio Attisani per definire l'orizzonte della sperimentazione teatrale profilatosi all'inizio degli anni Ottanta; in particolare, lo studioso sottolinea come, in quel momento, in Italia non manchino proposte sceniche qualitativamente interessanti, seppur difficilmente riconducibili entro i parametri estetici e critici che avevano dominato tra gli anni Settanta e i primissimi anni Ottanta (*Teatri di fissione*, «Alfabeta», n. 38/39, luglio-agosto 1982).

³ Il gruppo viene ufficialmente fondato nel 2000, ma il percorso artistico di Simone Deraï inizia negli anni Novanta, affondando le sue radici nell'humus laboratoriale veneto di quel periodo. Già negli anni del liceo, infatti, Deraï segue due seminari tenuti da Mirko Artuso, attore del Laboratorio Teatro Settimo; nel 1997 ha inizio il sodalizio artistico con Paola Dallan che si configurerà, nel 2000, come associazione culturale 'Anagoor' (dal nome di un racconto di Dino Buzzati, *Le mura di Anagoor*). I due fondatori hanno una formazione diversa: Deraï, dopo essersi diplomato al Liceo Classico 'Giorgione' di Castelfranco Veneto, si iscrive allo IUAV di Venezia, laureandosi in architettura; la Dallan, invece, si diploma al Conservatorio.

dell'esperienza di Anagoor un esperimento di collettività, fortemente ancorato al territorio, in cui arti e linguaggi diversi (teatro, arti visive, architettura, danza, musica, tecnologia) possano entrare in dialogo.

Lavoro sul territorio e creazione artistica, dunque. Muovendo da questa progettualità condivisa, il gruppo intraprende un'instancabile attività di apprendistato, dedicandosi parallelamente all'organizzazione di iniziative per Castelfranco e a laboratori teatrali. Nasce così 'In forma di festival', una rassegna estiva di teatro contemporaneo, volta a portare nella cittadina veneta le più significative esperienze della scena d'avanguardia. Contemporaneamente la formazione intraprende un'attività continua di laboratorio che sfocia nelle prime produzioni artistiche; nel 2003, dopo un percorso di tre anni, avviene, infatti, il debutto delle *Baccanti*, spettacolo ispirato alla tragedia di Euripide in cui inizia ad emergere una precisa impostazione scenica. Sin da questo lavoro d'esordio, la ricerca della formazione si muove in direzione di una drammaturgia complessa, giocando da un lato sulla dialettica tra classicità e contemporaneità, dall'altra su un'estetica iconica. La restituzione dell'universo femminile euripideo - vero nucleo tematico del lavoro - è affidato, infatti, all'espressività del corpo, alle danze, alle urla, ai tremiti di un gruppo di attrici che si muovono sullo sfondo di un impianto scenico essenziale (dai costumi a crisalide alla scenografia estremamente scarna). La possessione delle 'donne folli' è alimentata, inoltre, dalla musica, «vero e proprio filo conduttore del racconto, che si integra perfettamente con la rappresentazione sia attraverso i canti delle baccanti sia con gli strumenti da loro stesse suonati»⁴.

Dal punto di vista della messa in scena, già in questo spettacolo sembra possibile rintracciare alcuni elementi che andranno a contraddistinguere la poetica del gruppo: l'interesse per i classici, che non vengono tradotti letteralmente in scena, ma riletti e attualizzati in maniera assolutamente originale, attraverso una grammatica teatrale basata su una dimensione visiva e performativa; una costruzione scenica affidata in maniera determinante al disegno sonoro - più che al testo letterario - e all'azione fisica dei corpi degli attori.

Approfondendo un lavoro di questo tipo, Anagoor, dopo un fugace incontro con la pittura di Frida Kahlo (*Studio su Frida*, 2004), approda all'*Oresteia* di Eschilo. Si tratta di un passaggio fondamentale: il gruppo lavora sulla tragedia eschilea per tre anni, realizzando ogni anno un capitolo della trilogia (*Agamennone*, 2005; *Coefore*, 2006; *Eumenidi*, 2007). Ancora una volta la partitura drammaturgica risponde all'intenzione di coniugare scritture sceniche e linguaggi differenti, senza perdere di vista l'indagine sull'universo femminile iniziata con le *Baccanti*. In quest'ottica, Simone Derai si concentra sulle protagoniste del dramma eschileo,

⁴ C. Gallina, 'Baccanti' di Euripide. *L'oscuro femminile*, «NonSoloCinema», 7 luglio 2004 (<https://www.nonsolocinema.com/BACCANTI-DI-EURIPIDE.html>).

restituendone la complessità attraverso una rappresentazione che «gioca sulla forza dei contrasti e su una stilizzazione estrema: le lunghe chiome bionde ed il vestito rosso sangue di Clitemnestra emergono con violenza sul bianco dei vestiti delle ancelle e dei veli che delimitano la scena»⁵. La rievocazione della tragedia è affidata anzitutto alla dimensione figurativa; nell'*Agamennone*, ad esempio, lo spazio scenico è diviso da veli sovrapposti, che, di volta in volta, schiudono ambienti diversi. La reggia di Agamennone viene evocata, inoltre, attraverso le luci che si accendono in lampi improvvisi, quasi a suggerire la presenza di forze oscure che agiscono contro gli Atridi. Parallelamente l'agitazione menadica e il pathos che pervade le pagine eschilee sono restituiti attraverso le danze e le azioni fisiche degli attori, intervallati da urla lancinanti e dalle voci delle serve, che hanno quasi la funzione del coro.

Lo spettacolo conclusivo sui tre capitoli dell'*Oresteia*, però, non soddisfa il gruppo. Nel lavoro resta qualcosa di irrisolto nella misura in cui la tensione tra parola e componente visiva sembra non trovare un esito convincente; in particolare, «la gestione della lingua soffriva di ingenuità»⁶.

Anagoor decide, dunque, di scindere il lavoro sul testo e sull'immagine e di intraprendere un percorso d'indagine sulla visione che non implica, però, un rifiuto totale della parola quanto piuttosto il desiderio «di lavorare sull'immagine come testo, come sintassi, addirittura come radice linguistica stessa delle parole»⁷. Inizia così una nuova fase di lavoro, inaugurata da **jeug-* (2008), performance incentrata sul 'dialogo non verbale' tra una figura femminile e un animale in carne e ossa. Il lavoro si basa, infatti, sul graduale avvicinamento tra una donna e una cavalla:

La ragazza, i capelli acconciati in un elaborato chignon di gusto ottocentesco e un pesante e scuro abito con la crinolina, vaga indecisa di fronte alla porta di una stalla, dietro alla quale abita la giumenta, bianca a chiazze scure. E, quando la giovane cavalla irrompe sul palcoscenico, irruenta ed energica, libera e disinvolta, ha principio un passo a due che, dall'iniziale diffidenza, conduce alla complicità e alla finale simbiosi. Un graduale avvicinamento segnalato dal progressivo abbandono dei propri pesanti abiti da parte della ragazza, fino alla nudità che segnala l'avvenuta unione con l'animale.⁸

La composizione dei quadri di movimento prende forma di volta in volta in luoghi diversi, organizzati secondo un preciso impianto scenografico: uno spazio scuro, delimitato da tre quinte nere e, sul fronte, da un diaframma in velo trasparente. Aldilà del velario, il pubblico assiste, a ogni replica, a uno

⁵ C. Gallina, 'Agamennone' di Eschilo. a compagnia Anagoor porta in scena un nuovo ritratto femminile a tinte forti, «NonSoloCinema», 29 agosto 2005

(<https://www.nonsolocinema.com/AGAMENNONE-DI-ESCHILO.html>).

⁶ S. Derai, Il 'politico' di Anagoor. Intervista di Mimma Valentino, «Acting Archives Review», n. 19, maggio 2020, p. 140.

⁷ R. Ferraresi, Un viaggio con Anagoor dentro L.I. e oltre, «il tamburo di Katrin», 23 gennaio 2013 (<https://www.iltamburodikatrin.com/interviste/2013/intervista-anagoor/>).

⁸ L. Bevione, La fanciulla e la giumenta, «Hystrio», n.4, ottobre-dicembre 2009, p. 148.

spettacolo diverso e di durata variabile: mentre l'approccio della donna segue infatti una sequenza precisa, la risposta dell'animale può variare di volta in volta.

Questo lavoro, oltre a segnare una svolta in direzione di un'estetica marcatamente visiva, consente al gruppo di emergere tra le esperienze più interessanti della nuova generazione teatrale; con **jeug-*, infatti, Anagoor arriva finalista al Premio Extra 2008. Nello stesso anno, a Castelminio di Resana (TV), viene inaugurata anche la nuova sede del gruppo, la Conigliera, un ex allevamento cunicolo trasformato in uno spazio di ricerca teatrale che offre alloggio e residenza anche ad altri artisti.

Il passo successivo è premio Scenario; nel 2009, infatti, la formazione riceve una segnalazione speciale grazie a *Tempesta*, lavoro sul pittore veneto Giorgione. All'artista originario di Castelfranco Veneto, in realtà, Anagoor dedica un dittico, costituito da due performance-istallazioni: *Rivelazione* (2009), spettacolo ideato da Simone Derai e Laura Curino, e *Tempesta* appunto.

Il primo dei due lavori, nato come studio preparatorio a 'Tempesta', vive egregiamente di vita propria. Un reading a due, supportato in questa occasione dalla presenza e dalla voce di Laura Curino (cofirmataria della drammaturgia), che ha il merito di avvicinare con notevole empatia al clima dell'epoca e al 'mito' Giorgione.⁹

Rivelazione si presenta come una sorta di lezione sull'opera di Giorgione, sette meditazioni sulla materia pittorica e simbolica dell'artista veneto, «una delle figure più enigmatiche della storia dell'arte. Cercare di metterlo a fuoco è come osservare la costellazione delle sette sorelle, le Pleiadi»¹⁰. A ciascun astro corrisponde una riflessione su temi specifici (il silenzio, la natura umana, il desiderio, la giustizia, la battaglia, il diluvio, il tempo) che possono essere rintracciati in altrettanti dipinti di Giorgione (la *Pala*, i *Ritratti*, la *Venere Dormiente*, la *Giuditta*, i *Tre filosofi*, la *Tempesta*, il *Fregio*).

A questa 'introduzione' fa seguito una creazione eminentemente figurativa, ispirata alla concezione dello spazio – geometrico e prospettico – e agli stilemi pittorici dell'artista di Castelfranco, a cominciare dalla tripartizione della scena, chiaro riferimento alla tela che dà il titolo al lavoro. L'impianto iconografico di *Tempesta*, infatti, traendo spunto direttamente dal dipinto di Giorgione, si risolve in una scena rigorosamente bianca – quasi uno spazio mistico – sullo sfondo, un enorme cubo di vetro sulla sinistra e due schermi sospesi in verticale sulla destra, che accompagnano, tra specularità e

⁹ B. Bianchini, *Rivelazione in tempesta: Giorgione scandagliato, tra parola e immagine, da Anagoor*, 9 novembre 2011 (<http://www.klpteatro.it/rivelazione-tempesta-anagoor-recensione>). In alcune edizioni successive, le sette meditazioni sono state affidate alle voci di Marco Menegoni e Paola Dallan. Tra il 2016 e il 2019, poi, lo spettacolo è stato ripreso e riproposto in una riedizione leggermente diversa, affidata unicamente al monologo di Marco Menegoni.

¹⁰ Anagoor, *Rivelazione/Sette meditazioni intorno a Giorgione*, 2009.

sfasature temporali, alcuni passaggi ‘narrativi’ o indugiano su dettagli e particolari. Il richiamo all’olio dell’artista veneto emerge anche attraverso la presenza di due performer: una donna nuda, stesa su un divano cinquecentesco, e un giovane uomo che indossa dapprima una felpa con cappuccio e, poi, armatura e lancia. In un gioco di sdoppiamenti tra la realtà del palcoscenico e la proiezione dei monitor, i due attori, attraverso movimenti lenti e ovattati, dialogano con le immagini e lo spazio: ora acquistano plasticità, emergendo dalla nebbia che, a un certo punto, invade scena e platea; ora sembrano appiattirsi, divenendo figure bidimensionali del quadro scenico dipinto dal flusso luminoso e dalle sequenze in video.

Del resto, tutto lo spettacolo procede per visioni e suggestioni, per immagini che si susseguono e si accavallano, quasi a voler restituire la complessa stratificazione di significati – e di possibili letture – che si cela nella pittura di Giorgione senza dimenticare, però, la contemporaneità. In questo lavoro così come in *Rivelazione* – e nelle altre produzioni del gruppo – non manca, infatti, un’intenzione ‘politica’ nella misura in cui trapelano non pochi parallelismi tra la cornice del Veneto tardo-quattrocentesco e la realtà presente ma, soprattutto, emerge una riflessione sulla condizione dell’uomo e sulla funzione dell’arte: un’arte che, ricamando trame con il passato, accostando la *Giuditta* di Giorgione alle immagini dell’11 Settembre, cerca di indagare e comprendere un presente che sta cambiando.

Con *Tempesta Anagor*, oltre a segnalarsi tra le proposte più promettenti della scena sperimentale, definisce in maniera più matura e consapevole la sua cifra estetica; inizia, infatti, a elaborare un’ipotesi drammaturgica che è visiva e sonora al contempo. Disegna, dunque, un impianto scenico ispirato al ‘polittico’¹¹, ossia una sorta di spazio architettonico orizzontale costituito da singoli elementi teatrali, racchiusi da una cornice realizzata da schermi verticali disposti ai lati della scena. All’interno di questa dimensione decisamente figurativa, definita progressivamente da scritture sceniche diverse e di pari importanza, un ruolo particolare è affidato al tessuto sonoro che interviene in maniera determinante nella costruzione drammaturgica dello spettacolo. In *Tempesta*, infatti, l’atmosfera misterica dei dipinti di Giorgione viene rievocata attraverso il flusso musicale e sonoro, alternando rumori elettronico-industriali e citazioni di melodie antiche, lo scrosciare dell’acqua e i versi delle rondini al ronzio di un ventilatore.

Approfondendo questa linea di ricerca, la formazione prosegue il viaggio nell’universo pittorico attraverso la figura di Mariano Fortuny, poliedrico artista catalano (pittore, scenografo, collezionista, stilista ante litteram) trapiantato a Venezia. Nasce così *Fortuny* (2011), spettacolo dal titolo ambivalente, che allude al pittore spagnolo ma anche alla dea bendata, raffigurata scenicamente come una figura dorata pronta a guidare tre

¹¹ S. Derai, *Il ‘polittico’ di Anagor. Intervista di Mimma Valentino*, cit., pp. 139-161.

giovani incappucciati in una sorta di viaggio iniziatico.¹² Evidente è anche il rimando alla Serenissima, con le sue luci e i suoi colori, i suoi fasti, le sue ferite, la sua storia senza tempo; Venezia ritorna attraverso i riferimenti pittorici – anzitutto nella tela del Tintoretto *San Marco salva un saraceno da una tempesta* che, a un certo punto, cala dall'alto¹³ –, attraverso la rievocazione di alcuni fatti di cronaca¹⁴, attraverso il fumo – una sorta di nebbia lagunare – che avvolge il pubblico in sala.

Nella messinscena di Anagoor, i chiaroscuri veneziani così come lo splendore dell'arte di Fortuny emergono grazie a una drammaturgia che si affida, ancora una volta, all'immagine e a un'azione teatrale sontuosa e volutamente eccessiva, fatta di preziose stoffe damascate, composizioni di corpi, barocche macchinerie tecnologiche. «In *Fortuny* – chiarisce Simone Derai – è come se avessimo provato a tendere, a spingere, i limiti del lavoro sulle immagini. *Fortuny* è un lavoro sull'eccesso, politico, economico, culturale»¹⁵. In realtà proprio questo 'lavoro sull'eccesso' e sulla stratificazione di immagini, rimandi, possibili significati induce i membri del gruppo a una nuova riflessione, conducendo alla consapevolezza «di aver toccato i limiti della capacità espressiva, anzi di comprensibilità, dell'icona»¹⁶. Di qui emerge una nuova esigenza: rendere la drammaturgia scenica meno ambigua, più leggibile. Ecco, dunque, che il gruppo decide di recuperare nuovamente l'elemento verbale, più immediato e decifrabile rispetto all'immagine, coniugandolo con il lavoro sulla visione.

In realtà, la parola non viene mai del tutto abbandonata da Anagoor; nel corso degli anni, infatti, agli spettacoli che rispondono a un'estetica squisitamente iconica si affiancano una serie di performance dedicate ai versi dei poeti contemporanei (da Alda Merini ad Amelia Rosselli, da Andrea Zanzotto a Maria Luisa Spaziani).¹⁷

Tenendo conto anche di questo secondo asse di ricerca, la formazione decide di ricomporre i due filoni, dedicandosi a un'elaborazione drammaturgica più complessa in cui approccio estetico-visivo, parola e performance possano fondersi armonicamente. L'esito di questo nuovo percorso è *L.I. Lingua imperii* (2012), spettacolo che, traendo spunto dal testo

¹² Ricordiamo che lo spettacolo è l'esito finale di quattro studi: *How much Fortune can we make?* ('Contemporanea Festival' di Prato - 28, 29, 30 e 31 maggio 2010), *Wish me Luck* ('Drodesera Festival' di Dro - 23, 24, 25 luglio 2010), *Con la Virtù come guida e la Fortuna per compagna* ('B.Motion' di Bassano del Grappa - 3, 4 settembre 2010), *Ballo Venezia* (Palazzo Pesaro degli Orfei di Venezia - 18, 19, 20 febbraio 2011).

¹³ Nello spettacolo molteplici sono i riferimenti artistici: dal Tintoretto all'arte primitiva, dall'amato Giorgione a Tiziano al Canaletto.

¹⁴ Nell'ultimo studio preparatorio, *Ballo Venezia*, ad esempio, viene rievocato l'episodio della distruzione delle gondole del 1507, ad opera di alcuni giovani veneziani.

¹⁵ R. Ferraresi, *Un viaggio con Anagoor dentro L.I. e oltre*, cit. (<https://www.iltamburodikatrin.com/interviste/2013/intervista-anagoor/>).

¹⁶ S. Derai, *Il 'politico' di Anagoor. Intervista di Mimma Valentino*, cit., p. 144.

¹⁷ Nell'ambito dell'Operaestate Festival Veneto Anagoor realizza *L'inutile rotonda* (2005) e *Cingolesi* (2006), due progetti site specific su testi di poeti contemporanei; nel 2010, invece, porta in scena i versi di Alda Merini con *Magnificent*.

di Victor Klemperer, si concentra sul tema della memoria. Muovendo da questo filo conduttore, l'architettura drammaturgica del lavoro ruota attorno a tre tematiche: il rapporto tra lingua e potere, la tragedia della Shoah, dei lager e degli altri genocidi, la caccia.

è dall'interazione tra questi livelli che si sviluppa l'orditura concettuale dello spettacolo [...]. L'ossatura è formata da tre geniali dialoghi in video - tratti da *Le benevole* di Jonathan Littell - fra due ufficiali nazisti, nel 1942, sulle montagne del Caucaso [...]. In tutti e tre i casi si dimostra in vario modo come la lingua, che serve ad affermare o a negare le identità, possa essere trasformata in un docile strumento di oppressione [...].¹⁸

In una carrellata di scene che procedono per frammenti di suggestioni visive, sonore e letterarie (da Eschilo a Littell, da Primo Levi a Martha C. Nussbaum), i dialoghi virtuali sono seguiti dalla rievocazione del sacrificio di Ifigenia, le scene di caccia si alternano al racconto dell'esperienza del pittore Novelli (fuggito in Sud America dopo essere stato prigioniero a Dacau).

I diversi temi vengono 'visualizzati' - prima ancora di essere raccontati - attraverso una complessa costruzione drammaturgica: uno spazio piuttosto stilizzato, con tre schermi (uno schermo sul fondo della scena e due laterali); i movimenti e i canti di una piccola comunità di uomini e donne, una sorta di coro guidato dalla «voce del pensiero e della coscienza»¹⁹ del corifeo (Marco Menegoni); un flusso sonoro che varia dalle musiche tradizionali armenie alla sonorizzazione dei versi delle *Coefore*²⁰.

Del resto lo spettacolo è privo di una vera trama o di personaggi tradizionalmente intesi; la riflessione sul tema della memoria è affidato piuttosto alle diverse scritte di scena che si sfilacciano e si ricompongono in un continuo gioco di rimandi. Ecco, dunque, che i corpi adolescenti degli attori-performer si alternano alle voci registrate, i filmati che alludono al rapporto uomo-animale²¹ dialogano con la musica eseguita a cappella, le azioni 'mute' trovano riscontro nelle bocche cucite di giovani che compaiono su un grande video.

La riflessione verbale e le costruzioni figurative passano attraverso media, linguaggi, registri diversi: fili sparsi di una complessa tessitura che si ricongiungono per restituire una scrittura scenica evocativa eppure 'militante', una critica presa di posizione nei confronti del potere coercitivo della lingua dell'impero. Rimastando alcuni accadimenti storici - dalle

¹⁸ R. Palazzi, *Il cuore di tenebra di Anagoor*, «myword.it», 14 maggio 2012.

¹⁹ L. Gasparotto, *Lingua imperii*, «Arabeschi», n. 14, 3 febbraio 2014 (<http://www.arabeschi.it/anagoor-lingua-imperii/>).

²⁰ In scena si alternano sonorità elettroniche, canti armeni, musiche originali composte da Paola Dallan.

²¹ Sullo schermo centrale, ad esempio, i molteplici volti della vittima (chiaro riferimento al tema del sacrificio) si alternano a branchi di pecore tatuata o all'immagine finale di un cervo, ai margini di un bosco, che guarda insistentemente in macchina.

camere a gas al genocidio degli armeni al massacro di Srebrenica –, il gruppo leva una «voce-dardo»²², ricordandoci

quanto ancora molte storie di violenze, di razzismo, di discriminazione debbano essere raccontate, studiate, scritte. E possibilmente tradotte in tutte le lingue possibili, contro ogni pericoloso mito dell'originario e della purezza, costruzioni fantastiche che incentivano soltanto cosmogonie xenofobe.²³

«Poesia e potere, bellezza e violenza, memoria e consenso»²⁴: i temi affrontati in *Lingua Imperii* ritornano anche nel successivo lavoro in prosa, *Virgilio brucia* (2014), a riprova dell'istanza politica sottesa al progetto teatrale del gruppo. La figura e l'opera di Virgilio vengono ripresi proprio nell'ottica di svelare una continuità tra presente e passato, tra i profughi troiani e gli attuali flussi migratori; come osserva Maria Grazia Gregori,

con un balzo ardimentoso le vicissitudini di Enea che perde la moglie e il padre, nella fuga e nel corso del viaggio si rispecchiano nei genocidi, nelle guerre fratricide, nelle terribili migrazioni che si sono susseguite e si susseguono anche oggi, che ci vengono raccontate in armeno e in serbo croato, acquistando, aldilà della parola, una loro inquietante vicinanza.²⁵

Sullo sfondo di una scena spoglia, segnata da pochi oggetti (un tappeto, qualche cesta in vimini, alcuni microfoni e uno schermo verticale), lo spettacolo si apre, dunque, con un'attrice armena che recita nella sua lingua *La morte di Virgilio* di Hermann Broch; segue la riproduzione in video del discorso di un insegnante che opera un confronto tra i profughi del mondo romano e gli immigrati di oggi; risuonano poi i *Consigli a un giovane poeta* di Danilo Kiš pronunciati in serbo.²⁶

Il momento culminante dello spettacolo, però, si raggiunge con la recitazione del secondo libro dell'*Eneide*: replicando la celebre lettura pubblica di Virgilio al cospetto di Augusto, Marco Menegoni declama in metrica, secondo la pronuncia classica, l'esametro di Virgilio, modulandone il ritmo e le vibrazioni. I versi, infatti, restituiscono il senso del discorso di Enea, ma anche il suono delle parole; come osserva Renato Palazzi, «è come se vi fossero una lingua dell'intelletto e una lingua del sentimento che si incontrano, da un lato l'asciutto dipanarsi del logos, dall'altro il puro suono»²⁷. Durante tutto lo spettacolo, la recitazione oscilla sempre tra racconto verbale e rievocazione acustica; emblematici, in tal senso, gli

²² Anagoor, *L.I. Presentazione 1*, 2012.

²³ S. Mei, *La scena erudita, o la svolta linguistica di Anagoor*, «cultureteatrali.org», 5 settembre 2012

<https://archivi.dar.unibo.it/files/cultea/focus-on/1132-bmotionteatro.html>

²⁴ Anagoor, *Virgilio brucia. Presentazione breve 1*, 2014.

²⁵ M.G. Gregori, *Virgilio brucia*, «l'Unità», 25 giugno 2014.

²⁶ Come nel precedente *Lingua Imperii*, anche in questo spettacolo i riferimenti letterari si moltiplicano: da Virgilio a Broch, da Emmanuel Carrère a Kiš ad Amitav Gosh.

²⁷ R. Palazzi, *Virgilio si toglie i fronzoli*, «Il Sole 24 Ore», 29 giugno, 2014.

intrecci sonori di idiomi diversi così come la voce del coro che, volgendo le spalle al pubblico, intona il *Funeral Canticle* del contemporaneo John Tavener²⁸.

Parola, musica, immagini, video, corpo: lo spettacolo gioca ancora una volta sul connubio inestricabile di elementi espressivi diversi, indagando nuovi, potenziali equilibri.

In questa costante esplorazione delle possibilità sceniche, tra continuità e superamento, *Virgilio brucia* dialoga con il precedente lavoro così come con il successivo *Socrate il sopravvissuto* (2016).²⁹ Il viaggio espressivo di Anagor, per certi versi assimilabile a cicli di affreschi scenici, prosegue infatti con un lavoro pensato, ancora una volta, come dispositivo multimediale, che, attraverso la sovrapposizione di piani narrativi e visivi, sviscera un'altra questione particolarmente cara al gruppo, l'educazione. Prendendo spunto dal romanzo *Il sopravvissuto* di Antonio Scurati sul quale vengono innestati alcuni passaggi del *Fedone* di Platone,³⁰ Derai ripercorre 2500 anni di pedagogia: dal 399 A.C. al XXI secolo, da Socrate a un moderno insegnante, trasfigurato attraverso la figura del professor Marescalchi. Il tema dell'istruzione, però, è solo lo spunto occasionale per intessere una tela di domande su questioni sospese tra classicità ancestrale e tempi postmoderni (conoscenza, giustizia, verità, libertà),

Domande che diventano immagini fortemente evocative: alunni come corpi da nutrire di un sapere nozionistico e sterile, che scivolano lentamente dalle loro sedie a simboleggiare la deriva di un sistema scolastico ed educativo, come quello contemporaneo e nazionale, che considera il giovane mero contenitore da riempire di informazioni [...].³¹

Proprio la necessità di sciogliere questi nodi problematici, di affrontare la questione educativa in termini civili, determina il bisogno di guardare al passato, rievocato, sullo schermo, attraverso una conversazione tra Socrate e Alcibiade, che allude all'importanza di un sapere dialettico, fondato su un processo maieutico e su una costante ricerca.

Questa ricerca di natura etica e sociale si intreccia con l'investigazione scenica, con la necessità da parte del gruppo di continuare a interrogarsi e a interrogare lo specifico teatrale.

²⁸ Nello specifico, vengono intonati a cappella alcuni Kliros del *Funeral Canticle* (tratto da *Eternity's sunrise*), composizione dalla forte vena mistica e di carattere minimalista che il musicista inglese di estrazione classica scrisse in occasione della morte del padre.

²⁹ Nel 2015 Simone Derai cura anche la regia di *Santa Impresa*, progetto realizzato a quattro mani con Laura Curino. Nel 2016, poi, oltre a dedicarsi a *Socrate il sopravvissuto*, porta in scena *L'italiano è ladro*, una 'transizione imperfetta' del poema di Pierpaolo Pasolini.

³⁰ Anche in *Socrate il sopravvissuto* il 'racconto' scenico passa attraverso innesti di fonti diverse: oltre a Scurati e Platone, da Cees Nooteboom a Georges I. Gurdijeff. Ricordiamo, inoltre, che il lavoro viene candidato come Miglior spettacolo dell'anno al Premio UBU 2016.

³¹ G. Pipino, *Socrate il sopravvissuto/come le foglie*, «Milano Teatri», 15 aprile 2018
<https://www.milanoteatri.it/recensione-socrate-il-sopravvissuto-come-le-foglie/>

Tutti questi spettacoli, contrassegnati da un vocabolario che va costruendosi progressivamente, riconducono il gruppo all'*Oresteia* di Eschilo, in una sorta di ritorno alle origini; il lavoro viene presentato al 46° Festival Internazionale del Teatro della Biennale di Venezia, nel 2018, in occasione del ritiro del Leone d'Argento per la «ricerca di un nuovo linguaggio attingendo a immagini e simboli che riconducono alla nostra memoria culturale»³².

Ancora una volta, il debutto è preceduto da un lungo lavoro di preparazione elaborato in maniera condivisa; la progettazione scenica, infatti, è sempre l'esito di una esperienza collettiva orchestrata da Simone Derai, discutendo ipotesi e proposte. In tal senso fondamentale risulta anzitutto il lavoro di Mauro Martinuz che costruisce, insieme con Derai e Marco Menegoni, l'orizzonte musicale dello spettacolo, disegna gli ambienti sonori dentro i quali immergere, per analogia o per contrasto, gli avvenimenti scenici.

Il progetto musicale complessivo di *Oresteia* – spiega lo stesso Martinuz – si compone principalmente di due nuclei tematici/timbrici. Uno è maggiormente legato agli accadimenti, al succedersi degli eventi, al passaggio del tempo, ed è caratterizzato da suoni fatti di cenere, rumori, polvere e schegge, frequenze basse e pulsazioni: sono la guerra, il trascorrere degli anni, le morti violente e gli omicidi, le presenze divine e il distruggersi delle cose. L'altro, invece, si lega alle emozioni, al modo in cui quegli accadimenti influiscono sul vivere e sentire dei personaggi [...]. Per esempio, c'è una melodia rappresentativa di questo nucleo tematico che è particolarmente importante: è quello che accompagna il coro quando narra la morte di Ifigenia [...].³³

³² *I Leoni per il Teatro 2018*, «La Biennale di Venezia/News», 20 luglio 2018

<https://www.labiennale.org/it/news/i-leoni-il-teatro-2018>.

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

³³ «Accanto e insieme alla composizione musicale – prosegue Martinuz –, il suono di *Oresteia* si arricchisce dell'uso reale dei materiali in scena: i microfoni, i registratori a bobina, i diffusori a tromba, le casse HiFi. Questi oggetti, funzionali e funzionanti, non sono solo a sostegno della voce degli attori o elementi scenografici, ma entrano a tutti gli effetti a far parte della narrazione. Il microfono di Agamennone, per esempio, è lo strumento con il quale il potente parla al suo popolo. Altri microfoni, sempre presenti e visibili in scena, ma 'ambientali', permettono di liberare l'attore dalla necessità di 'parlarci dentro', in V. Marchi, *ORESTEA / fin dentro la sera, fin dentro la notte a Centrale Fies. / Seconda Parte*, «ATP Diary», 10 luglio 2019, <http://atpdiary.com/orestea-anagoor-centrale-fies-intervista2/>.

All'interno dello spettacolo si alternano dunque melodie, musiche elettroniche, effetti acustici, rumori e suoni concreti (field recordings o registrazioni di oggetti di uso quotidiano).

Dalla drammaturgia sonora scaturiscono le immagini e le parole, la dimensione spaziale e quella performativa.

Al lavoro 'artigianale' di graduale costruzione si affiancano i laboratori; già a Venezia, durante la Biennale College Teatro 2017, Derai tiene una masterclass attraverso la quale individua alcuni degli attori-performer che daranno corpo e voce ai cori eschilei. Il lavoro prosegue, poi, alla Conigliera, dove, in base a specifiche competenze, vengono pianificate le attività laboratoriali; ad esempio, per restituire i canti corali e l'agitazione menadica della trilogia eschilea, i giovani attori sono guidati da Monica Tonietto e Gahané Movsisyan, impegnate rispettivamente nel *training* del corpo e della voce.

Muovendo da questo lavoro preparatorio, nasce, dunque, *l'Orestea* (*Agamennone, Schiavi, Conversio*), pensata ancora una volta come un 'politico': una scena impaginata da un grande schermo-fondale e due video Lcd laterali; uno spazio quasi vuoto, segnato dalla presenza di pochi oggetti (un tappeto, un ventilatore, aste e microfoni). Su questo sfondo prende forma il primo capitolo della trilogia – riproposto quasi integralmente nella traduzione dello stesso Derai e di Patrizia Vercesi³⁴ –, preannunciato dal richiamo alla preghiera di un *muezzin* e dalle parole del corifeo Marco Menegoni, portavoce e guida degli altri attori, secondo uno stilema ricorrente.

Le parole visionarie e profetiche bucano l'oscurità, mentre si alza un canto che sembra la preghiera di un muezzin. Poi la lenta assolverenza della luce rivela la presenza di un giovane immobile di fronte a un microfono sulla scena nuda del teatro alle Tese, nell'Arsenale veneziano. È lui a dire le parole profetiche di Sergio Quinzio che fanno da prologo allo spettacolo. Un discorso sulla morte privo di toni luttuosi, vi si ricorda il gallo che Socrate chiede di sacrificare a Esculapio, nel momento in cui morendo guarisce dalla vita.³⁵

I versi di Eschilo, nel corso dello spettacolo, si mescolano ai brani di altri autori: da Sergio Quinzio (*Gli orizzonti di pensiero e parola*) a Emanuele Severino, da Sergio Givone a W.G. Sebald a Giacomo Leopardi, da Annie Ernaux a Hermann Broch a Hannah Arendt.

³⁴ Derai e Vercellesi muovono dall'intenzione di rendere più piano e, a tratti, colloquiale il linguaggio alto e complesso di Eschilo così da restituire in maniera limpida le immagini che scaturiscono dalle pagine dell'*Agamennone*. Differente risulta, invece, il percorso portato avanti per gli altri due capitoli della trilogia, che non a caso, assumono due titoli diversi rispetto all'originale; come spiega lo stesso Derai, mentre «*Agamennone* è accolto integralmente [...] *Coefore* è toccato e rielaborato e *Eumenidi* opera un distanziamento drammaturgico e di costruzione scenica», in *L'Orestea di Anagor*, «Altavelocità», 19 marzo, 2019

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

³⁵ G. Manzella, *Anagor e il senso di eternità sulla coscienza dell'Occidente*, «il Manifesto», 28 luglio 2018.

La «scena ascoltata» è affiancata dalla «scena vista»³⁶; pensiamo anzitutto alle carte geografiche che vanno in fiamme all'inizio dello spettacolo o alle pose statuarie, alle processioni, ai movimenti coreografati del coro. Pensiamo ancora ai tableaux vivants realizzati dagli attori³⁷ o ai costumi dal gusto antico. Pensiamo infine agli interventi in video: dai dialoghi cruciali della tragedia eschilea (Agammenone/Clitennestra; Egisto/Clitennestra; Oreste/Clitennestra), volutamente tagliati e riproposti sugli schermi laterali³⁸, alle immagini silenziose di un macello in funzione che contrappuntano il primo dei *Kindertotenlieder* di Gustav Mahler (il canto per i bambini morti), rievocando il sacrificio di Ifigenia. Le proiezioni in video si intrecciano con gli altri fili dell'ordito scenico; del resto, per *l'Oresteia*, come per i precedenti lavori, già nella fase del processo di elaborazione drammaturgica la raccolta delle immagini parte proprio dal testo e dalla scena: una volta individuati degli spunti, il gruppo, guidato, oltre che da Simone Derai, da Giulio Favotto, va 'a caccia' di luoghi e immagini, con un approccio documentaristico e fotografico.

Le immagini hanno, dunque, la funzione fondamentale di sottolineare «la valenza metafisica di un'opera che, a partire dalle vicende di Agamennone al ritorno da Ilio (annunciato da una registrazione riprodotta su magnetofono), racconta una storia senza tempo»³⁹.

Ancora una volta la compagnia esplora la tragedia antica per approdare alla contemporaneità, all'interrogazione sui temi della morte, del male, della violenza nonché a una riflessione sul ruolo dell'arte. Ancora una volta la 'narrazione' adotta una precisa modalità di scrittura: un montaggio che procede per accostamenti volutamente stridenti, per giustapposizioni talvolta ossimoriche, per blocchi e frammenti destinati, infine, a ricomporsi in un inedito mosaico di colori, voci, suoni, corpi.

L'Oresteia può essere anzi considerata una *summa*: chiude un cerchio, quasi un ventennio di ricerca.

E arriviamo alla stagione 2019/2020. Gli ultimi lavori di Anagoor sono *Das Paradies und die Peri* di Robert Schumann, che ha debuttato a Palermo il 25

³⁶ P. Puppa, *Intervista sulla bellezza e sul male*, in S. De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano (Pi), 2016, p. 27.

³⁷ Soprattutto nella prima parte dello spettacolo (*Agamennone*) domina un tempo più lento e riflessivo, sottolineato dalla fissità di alcuni quadri: alcune scene di gruppo, con i protagonisti immobili nella loro ieraticità, quasi sopraffatti dalla loro tragica sorte, o ancora le pose di una pasoliniana Clitennestra, mummificata da un ornamento del capo fatto di trecce di canapa e fasciata in un costume barbarico.

³⁸ In questo caso il lavoro sul video conserva volutamente una matrice fortemente teatrale; i due attori, infatti, vengono ripresi con un unico take mentre dialogano, proprio come se fossero in scena, e non separatamente.

³⁹ G. Bravi, *Il dolore umano attraverso il pensiero di Eschilo*, «Drammaturgia», 3 aprile 2019 (<http://www.drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=7424>).

ottobre 2019, e *Mephistopheles/ eine Grand Tour*, film concerto presentato il 2 luglio al Napoli Teatro Festival Italia⁴⁰.

Con *Das Paradies* siamo in presenza di una regia lirica; l'incontro con la musica classica o da camera, del resto, non è una novità per il gruppo che già nel 2013 aveva allestito, su commissione della Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, l'inedita opera di Luigi Russi *Palazzo di Atlante*, su testi di Rospigliosi, mentre nel 2017 si era dedicato al *Faust* di Charles Gounod.

Per queste regie musicali, così come per gli spettacoli teatrali, Anagoor costruisce una scrittura scenica giocata sulla dialettica di elementi distinti, ma coerenti: partitura sonora e dimensione scenica, manipolazione drammaturgica del testo e lavoro sugli attori. In *Das Paradies und die Peri*, in particolare, Derai e la sua formazione, prendendo spunto dalle musiche e dalla vicenda esistenziale di Schumann nonché da *Lallah Rookh* di Thomas Moore,⁴¹ riattraversano il viaggio in tre tappe della Peri, 'fata' persiana cacciata dal Paradiso e decisa a ritornarvi. I luoghi percorsi dalla Peri vengono riproposti e trasfigurati attraverso un impianto figurativo abitato dai consueti riferimenti pittorici (Giorgione, Tintoretto, Tiziano, Veronese), ma, soprattutto, attraverso le immagini in video, raccolte direttamente dal gruppo tra l'Iraq e il confine turco-siriano. La forza drammaturgica dello spettacolo è affidata, dunque, all'orizzonte visivo, alle proiezioni di un grande schermo posto al centro del palcoscenico che sormonta la scenografia costruita in teatro: eliminata la buca e reso visibile il podio del direttore musicale Gabriele Ferro, orchestrali, coro e solisti, con costumi di foggia orientale, agiscono in uno spazio unico, unito alla platea attraverso un tappeto persiano che parte dal fondo della scena. Su questo sfondo prende forma la 'favola' di Schumann, rievocata, nei suoi tempi e luoghi più significativi, attraverso l'avvicinarsi di azioni dal vivo e proiezioni in video. Ecco, dunque, che i movimenti e le voci degli interpreti si affiancano alle immagini di un Oriente senza tempo, alle sale del Museo Egizio di Torino, alla sequenza di ritratti di siriani sorridenti in fuga dalla guerra. Parallelamente la vicenda della Peri si intreccia con quella dello stesso Schumann, che appare in video,

attorniato dalla sua famiglia, dalla moglie Clara e dai numerosi figli, tutti assorti in un silenzio tenebroso e privo di mimica, quasi fossero delle statue gotiche e immobili, in attesa di qualcosa che fatica ad avverarsi. Ed è proprio quello il tratto che lega la messa in scena di Anagoor all'oratorio di Schumann. La staticità dell'attesa, un animo sospeso in cerca di redenzione, di una liberazione che arriva tardi, troppo tardi per poter essere vissuta con

⁴⁰ In occasione dei vent'anni dalla fondazione di Anagoor, il gruppo, oltre a dedicarsi a *Mephistopheles/ eine Grand Tour*, ha lavorato anche all'incisione di un doppio vinile, MMXX, e alla scrittura di un libro, *Una festa tra noi e i morti, sull'Orestea di Eschilo*, curato da Simone Derai e Paola Vercesi.

⁴¹ Per il libretto dell'opera Schumann prese spunto proprio dal testo dello scrittore irlandese che narra la leggenda della Peri in un breve componimento in versi.

serenità. La Peri attende con dolore le sue sconfitte e sfinita dalla ricerca entra finalmente in Paradiso. Il compositore non regge l'attesa di una 'redenzione' personale, imprigionato nell'inerzia familiare. Nonostante la vitalità del mondo che lo circonda, la sola resurrezione possibile è infatti quella che passa attraverso la morte.⁴²

Redenzione e ricerca interiore. Ma anche indagine su una condizione universale: «lo sguardo [di Schumann] si solleva sul mondo e le domande che si pone, che lo tormentano, sono domande che rivolge al mondo stesso, al mondo intero»⁴³.

Le «domande» di Schumann si incrociano con le domande che, nel corso di un ventennio, Anagoor ha continuato a porsi, attraverso i grandi classici antichi e moderni, attraverso le più sofisticate strumentazioni tecnologiche e i più semplici manufatti artigianali, attraverso gli accordi dei colori e le sfumature dei suoni. Attraverso un complesso sistema di segni e materiali giustapposti in modo da creare una particolare frizione.

Un sistema che tende a sfuggire ai generi, oscillando costantemente tra forme diverse. Emblematico in tal senso risulta l'ultimo lavoro del gruppo, *Mephistopheles*, che non può definirsi 'teatrale', ma neppure filmico in senso stretto. Si tratta piuttosto di un 'concerto *cum figuris*', di un dialogo tra immagini in video e suono che riprende e rielabora materiali raccolti a partire dal 2012.⁴⁴

Il 'gran tour' mefistofelico, pensato come un racconto in sette episodi, si apre con un Goethe ormai anziano, impegnato nella lettura del suo *Faust*. Nelle tappe successive, il viaggio prosegue attraverso una riflessione per immagini che svariano da un museo popolato di statuaria classica agli allevamenti intensivi, dai massacri di animali e foreste alle suggestive riprese del cratere del Vesuvio. Tutte queste immagini sembrano rimandare a un Faust senza tempo che, istigato dalla tentazione mefistofelica, sfida i limiti dell'uomo stesso e della Natura.

Le riprese filmiche, prive di qualsiasi parola, dialogano 'teatralmente' con la musica, eseguita dal vivo da Mauro Martinez. Come sempre accade nei lavori del gruppo, il disegno sonoro, creato nell'elettronica live, ha una funzione drammaturgica fondamentale, nella misura in cui non funge semplicemente da accompagnamento o da colonna sonora, risultando «piuttosto un veicolo che conduce alla visione e la supporta [...] un

⁴² M. Prusak, *Il Paradiso perduto di Shumann*, «Il Corriere musicale», 4 novembre 2019 (<http://www.ilcorrieremusical.it/2019/11/04/il-paradiso-perduto-di-schumann/>).

⁴³ P. Pottino, *Palermo, video in scena per una favola orientale*, «Repubblica Tv», 24 ottobre 2019 (<https://video.repubblica.it/edizione/palermo/palermo-video-in-scena-al-massimo-per-una-favola-orientale/346573/347156>).

⁴⁴ Si tratta di materiali ripresi anzitutto dal *Faust* di Gounod, ma anche da altri lavori nonchè di inediti.

riportare le immagini a un livello meditativo, non necessariamente religioso»⁴⁵.

Con questo lavoro ancora una volta Anagoor si lascia sedurre dalla possibilità di un superamento, di un sorpasso, di un'ulteriore ibridazione tra immagine e suono. Del resto, parlando del delicato equilibrio tra approccio estetico-visivo, parola e performance che contraddistingue il progetto artistico del collettivo, in più occasioni Simone Derai ha utilizzato la metafora delle zolle tettoniche messe in contatto per formare la pangea dell'opera intera. 'Zolle', frammenti, tessere musive, di forme e grandezze variabili, fissate nel malto dell'intonaco scenico a diversi livelli e con inclinazioni differenti, che, proprio come alcuni mosaici bizantini, danno luce, profondità, movimento, facendo vibrare il luogo teatrale.

⁴⁵ S. Nardelli, *Tutta la musica di Anagoor*, «giornaledellamusicait», 18 giugno 2020. <https://www.giornaledellamusicait/articoli/tutta-la-musica-di-anagoor>.