

[Titolo](#) | L.I. | Lingua Imperii – descrizione

[Autore](#) | Arianna Novaga

[Pubblicato](#) | «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

[Diritti](#) | Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

[Numero pagine](#) | pag 1 di 2

[Lingua](#) | ITA

[DOI](#) |

L.I. | Lingua Imperii

violenta la forza del morso che la ammutoliva

Con Anna Bragagnolo, Moreno Callegari, Viviana Callegari, Marco Crosato, Paola Dallan, Marco Menegoni, Gayané

Movsisyan, Alessandro Nardo, Monica Tonietto

e con Hannes Perkmann, *Hauptsturmbannführer Aue*; Benno Steinegger, *Leutnant Voss*

Voci fuori campo di Silvija Stipanov, Marta Cerovecki, Gayané Movsisian, Yasha Young, Laurence Heintz

Traduzione e consulenza linguistica Filippo Tassetto

Costumi Serena Bussolaro, Silvia Bragagnolo, Simone Derai

Musiche originali Mauro Martinuz, Paola Dallan, Marco Menegoni, Simone Derai, Gayané Movsisyan, Monica Tonietto

Musiche non originali Komitas Vardapet, musiche della tradizione medievale armena

Video Moreno Callegari, Simone Derai, Marco Menegoni

Drammaturgia Simone Derai, Patrizia Vercesi

Regia Simone Derai

Produzione Anagoor 2012

Coproduzione Trento Film Festival, Provincia Autonoma di Trento, Centrale Fies, Operaestate Festival

Con il sostegno di APAP Network Culture Programme of European Union

Iniziativa realizzata con il contributo di Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto

Anagoor è parte del progetto Fies Factory

Residenze SC - Culture of change | University of Zagreb - Student centre | Zagreb, HR; Tanzfabrik | Berlin, D; Conservatoire de Strasbourg | Strasbourg, F

L.I. | Lingua Imperii – descrizione

di Arianna Novaga

Di grande rigore figurativo e dalla cifra estetica asciutta e sofisticata, *Lingua Imperii* si configura come precedente ideale di *Virgilio Brucia*, anch'esso edificato a partire dai magisteri di Eschilo. Qui però la riflessione sul rapporto tra parola e potere e sul dominio coercitivo del linguaggio si fa cogente, articolandosi su due piani semantici: i consueti grandi schermi verticali sovrastanti il proscenio ospitano immagini in video, tra le quali il dialogo tra due gerarchi nazisti che disquisiscono animatamente di lingue caucasiche; al di sotto di essi, sulla scena, un coro di giovani attori compiono una serie di gesti rituali altamente simbolici che evocano le dinamiche del cacciatore e della preda. I temi della caccia, del sacrificio e dello sterminio, infatti, accompagnano tutto lo spettacolo, declinandosi nel testo e nelle visioni di animali in gregge o braccati. La voce del narratore, Marco Menegoni, insieme alla cantante armena Gayané Movsisyan coadiuvata dalla partitura canora eseguita dagli attori, fungono inoltre da collante ad una drammaturgia non lineare, ma che intreccia perfettamente diversi codici espressivi. Le fonti letterarie di riferimento sono svariate: il classico *Agamennone* di Eschilo si mescola con *La fragilità del bene* di Martha C. Nussbaum, con *Le alpi nel mare* di Winfried G. Sebald e con *I sommersi e i salvati* di Primo Levi, per poi avventurarsi nel romanzo di Johnatan Littell, *Le Benevole*, e concludere con *L.T.I. Lingua Tertii Imperii* di Victor Klemperer, a cui si rifà il titolo.

In apertura la video-dissertazione dei due soldati delle SS, i cui contenuti sono derivati proprio da *Le Benevole*, mette a confronto il glottologo Leutnant Voss e l'ufficiale Hauptsturmbannführer Max Aue, interpretati da Benno Steinegger e da Hannes Perkmann. La discussione tra i due introduce l'importante questione relativa alla lingua, vincolo identitario, origine della comunità ma anche mezzo di rinascita: nel Caucaso del 1942 si parlano almeno una cinquantina di diversi idiomi, spiega il giovane linguista del Terzo Reich all'altro, lessici che hanno tratti in comune e permettono la comunicazione tra i popoli. Ma è difficile, se non impossibile, distinguere un individuo ebreo solo a partire dalla lingua che parla proprio a causa delle inevitabili contaminazioni, quelle stesse che l'impero russo ha voluto riunire sotto un unico vocabolario cirillico per dominare e controllare le varie etnie. Si tratta dunque della questione della supremazia dell'uomo sull'uomo e del controllo culturale su intere masse della popolazione, riconducibili alle terribili conseguenze che hanno portato agli sterminii di massa del Novecento.

Sulla scena l'oratore Menegoni, amplificato dall'immane microfono, celebra il mito dell'immolazione di Ifigenia, vergine innocente trasformata in bestia sacrificale per propiziare il viaggio a Troia del padre Agamennone. I giovani attori, entrando uno alla volta, si accingono a fabbricare corone di giunchi e foglie, mentre sul grande schermo centrale viene svelata una toccante lista di consigli indirizzati al genitore in lutto, declamati in varie lingue: inglese, russo, francese, tedesco. Nella babele lessicale, la figura di una donna adulta, una madre silenziosa, si inserisce nella scena a sostegno dell'attività dei ragazzi, aiutandoli a decorare le proprie ghirlande. Al suo arrivo ognuno di loro diviene idealmente un figlio, morto, ucciso, sacrificato, e si produce una sorta di parallelismo con la figura ideale dell'animale, con il portato tragico della sua condizione di vittima. Come nota Silvia De Min, «l'azione entra in risonanza con la pratica di agghindare l'animale prima del sacrificio. [...] la decorazione a ghirlande sul capo dell'animale prima dell'uccisione, rende più accettabile, e ritualizzato, estetizzandolo, un gesto di morte, incoraggiando l'uomo nell'esercizio del potere di cui si sente di disporre»¹. Lo stesso Menegoni, durante il

¹ S. De Min, *Decapitare la gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano (PI) 2016,

Titolo || L.I. | Lingua Imperii – descrizione

Autore || Arianna Novaga

Pubblicato || «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2018

Diritti || Quest'opera è stata rilasciata con licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0 Italia.

Numero pagine || pag 2 di 2

Lingua || ITA

DOI ||

suo lungo monologo, ricorda poco dopo al pubblico la consuetudine, ancora in auge in certi paesi, di ornare le carni esposte nelle macellerie con fiori sintetici e foglie verdi di plastica.

La scena successiva vede quegli stessi giovani spogliarsi lentamente dei propri abiti, ammonticchiarli su di un lato per poi disporsi a formare una catasta umana con i loro corpi distesi uno sull'altro. Il terribile quadro che si modella, pur sciogliendosi istantaneamente per formare subito dopo un altro scenario, rimanda alle più raccapriccianti scene dell'olocausto, «in un accumulo visivo di immagini di torture, di campi di sterminio, di condannati che è parte di un pesante bagaglio culturale che ci portiamo appresso»². Il martirio della giovane Ifigenia, oppressa dal suo stesso genitore, diventa quello di un intero popolo di innocenti, trucidati durante la Shoah a causa della delirante cupidigia umana. Scrive lucidamente Littel, nel suo libro: «[...] la guardia delle SS non diventa violenta o sadica perché pensa che il detenuto non sia un essere umano; anzi, la sua rabbia aumenta e si trasforma in sadismo quando si accorge che il detenuto, lungi dall'essere una creatura inferiore come gli hanno insegnato, dopotutto è proprio un uomo, come lui in fondo, ed è questa resistenza che la guardia trova insopportabile, questa persistenza muta dell'altro, e quindi la guardia lo picchia per tentare di far scomparire la loro comune umanità»³. La violenza umana non conosce confini, non si ferma di fronte agli innocenti e nemmeno davanti ai propri simili.

La progressione incessante del soliloquio del narratore - che riferisce prima delle torture sopportate da Jean Amery e poi della vicenda del pittore Gastone Novelli dopo l'uscita dal campo di concentramento - accompagna la costruzione della scena successiva, dove gli attori, indossando abiti dalla foggia austera e sobria, sollevano e appendono un bersaglio circolare disposto sul lato del palcoscenico. Il dardo lanciato da un'attrice-amazzone, che con estrema precisione colpisce esattamente il centro, è un'immagine di grande potenza evocativa che riporta di nuovo alla tematica della caccia. Intanto, sullo schermo centrale si avvicendano una serie di delicati video-ritratti di giovani dal capo decorato di corolle e fiori, ma con le bocche, gli occhi e le orecchie imbrigliate da misteriosi congegni che interdiccono i sensi, intervallati da riprese di un gregge di pecore. Come la tacita eroina Ifigenia, ognuno di quei volti rappresenta la vittima muta di un'insensata iniquità, il sacrificio delle vite innocenti di tutte le guerre, carneficine, genocidi, compiuti in nome della conquista dei confini e dell'assoggettamento delle genti, spesso svilite a condizioni bestiali ed espropriate, in prima istanza, della parola. Le eufonie vocali e la musica elettronica in sottofondo, composte entrambe da Paola Dellai, riverberano con tutte le immagini, i gesti, i corpi, modulando armonicamente i diversi registri espressivi.

In seguito lo spazio viene improvvisamente e inaspettatamente avvolto da un silenzio assordante, mentre alcuni attori eseguono una sorta di danza fatta di movimenti continuamente reiterati. La scena si conclude con il dolcissimo e commovente canto armeno che narra delle atrocità eseguite sui popoli dei territori occupati. La riflessione sulle aberrazioni dei totalitarismi e sull'affanno della sopravvivenza prosegue inesorabile, aprendo ferite di senso nello spettatore e schiudendo ancora una volta sopravvivenze mnemoniche, troppo facilmente dimenticate. Ma *Lingua Imperii* non è identificabile solo come un lavoro di esplorazione della memoria storica relativa alle atrocità compiute dall'uomo su sé stesso e sui suoi simili, bensì un viaggio attraverso la spaventosa impassibilità del male. Quella stessa malvagità che genera violenza e xenofobia, ma anche indifferenza e imperturbabilità.

Il dialogo tra i due gerarchi procede rivelando, in un quadro successivo, un'inaspettata umanità del linguista Voss rispetto al rigido temperamento cinico di Aue: una teoria non costituisce il fatto, sostiene il Leutenant, ed è solo uno strumento che autorizza l'azione, generando nuove ipotesi e congetture. La ricerca di una dottrina monogenetica è dunque una condotta vana e discutibile, che invalida i fondamenti stessi dei precetti nazisti. E, teoricamente appunto, anche gli eccidi successivi. Eppure il massacro continua, e si è perpetrato giungendo fino ai nostri giorni, pur sotto altre forme. La guerra della ex-Jugoslavia, così vicina nel tempo e nello spazio, afferma l'oratore Menegoni, è passata quasi inosservata, mentre noi «continuiamo a vivere senza sentirne la vergogna», così come attuale e ignorato è il massacro armeno o la questione cecena. Secondo una logica narrativa che sembra procedere per accumulazione⁴, ma senza mai perdere il filo del ragionamento, la trama vira infine sulla leggenda di San Giuliano l'Ospitaliere, il nobile divorato da un'insaziabile passione venatoria che improvvisamente si redime e si chiede «come ho potuto giungere a tanto?». Queste ultime parole terminano la parte testuale dello spettacolo, che prosegue con un nuovo, straziante, canto armeno a cappella che riempie lo spazio e i cuori. Sul finale lo schermo mostra una lunga ripresa realizzata ad un cervo che peregrina alle soglie di un fitto bosco in cerca di cibo, richiamando l'animale leggendario che consegnò a San Giuliano la funesta profezia della morte dei suoi genitori per sua stessa mano. Lo sguardo imparziale e al contempo fiero dell'animale è rivolto verso il pubblico, lo osserva da lontano, lo scruta, muto, e sembra interrogarlo attraverso quelle stesse parole che ancora risuonano nella testa dello spettatore, che si chiede, alla fine, come si sia davvero potuto arrivare a tutto questo.

pp. 81-82.

² Ivi, p. 83.

³ J. Littel, *Le benevole*, Einaudi, Torino 2007 (Trad. it. Margherita Botto), p. 603.

⁴ C. Facchinelli, *Lingua Imperii*, www.stratagemmi.it (29/01/2014)