

## Il cuore di tenebra di Anagoor

di Renato Palazzi

Lingua Imperii», affronta con approccio raffinato e spiazzante la tragedia più profonda del '900, la Shoah, mescolando autori di diversa estrazione, da Eschilo a Littell, con Primo Levi sempre sullo sfondo.

Si sente il bisogno di riflettere a lungo dopo avere visto *Lingua Imperii*, la nuova creazione degli Anagoor presentata in una sorta di anteprima nell'insolita sede del Trento Film Festival: se ne sente il bisogno perché è uno degli spettacoli più interessanti della stagione; se ne sente il bisogno perché rivela il sorprendente percorso di maturazione compiuto in pochi mesi da un giovane gruppo dotato di enorme talento, che finora aveva però faticato un po' a trovare una propria direzione; ma se ne sente il bisogno soprattutto perché questa costruzione scenica complessa, che assembla tanti materiali, tante tecniche, tante suggestioni diverse, suggerisce più ampie osservazioni sul teatro che si fa oggi.

Dopo avere lavorato per molto tempo specialmente sui rapporti tra scena e pittura, su un astratto concetto di bellezza, sulla purezza fin troppo esasperata di un altissimo ideale estetico – che ha avuto nel recente *Fortuny* una dei suoi risultati più emblematici - il regista Simone Deraï e i suoi compagni hanno scelto di puntare su un argomento diametralmente e vorrei dire drammaticamente opposto, ovvero quello della Shoah, e più in generale delle stragi, degli eccidi che hanno funestato tanta parte del ventesimo secolo: ma lo hanno fatto alla loro maniera, inquadrando questi fatti da un punto di vista inusitato e del tutto originale, che spiazza lo spettatore e gli consente di percepirla in una luce nuova e inattesa.

Mescolando, come è nelle consuetudini del gruppo, una quantità di autori diversi - da Eschilo a Jonathan Littell, dallo scrittore tedesco W.G. Sebald all'americano Vollman, con Primo Levi sempre sullo sfondo - l'architettura drammaturgica di *Lingua imperii* ruota intorno a tre grandi nuclei tematici, il rapporto tra lingue e potere, la ferocia della caccia e le strazianti testimonianze dei lager, delle fosse comuni, dei massacri: è dall'interazione tra questi livelli che si sviluppa l'orditura concettuale dello spettacolo, è dall'apparente scarto fra loro che nasce quel climax particolare, per cui anche avvenimenti storici a noi ben noti e orribilmente familiari riescono ancora a colpirci come pugni nello stomaco.

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: uno è un fedele esecutore dei dettami del regime, l'altro uno studioso di linguistica che non vuole fare del suo sapere la scienza della discriminazione razziale. Nel primo dialogo egli elenca ossessivamente le infinite lingue di quell'area, il cartvelico, lo svano, il mingrelico, osservando come Stalin abbia usato i differenti idiomi per separare i popoli ponendoli gli uni contro gli altri. Nel secondo confuta l'originaria purezza ariana del tedesco, rivendicata dal Reich. Nel terzo nega che sia possibile individuare una comunità ebraica attraverso la sua lingua.

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: la lingua, che viene usata per delimitare territori, per individuare etnie, per marchiare gruppi umani come fossero delle specie animali. E così si passa all'altra, grande metafora, quella della caccia, ovvero dell'impercettibile passaggio dall'istinto di massacrare altri esseri viventi considerati "inferiori" alla vera e propria caccia all'uomo: e dalla somma tra queste due componenti, come in una sinistra operazione algebrica, si arriva direttamente alle camere a gas dei campi di sterminio, ai cecchini di Sarajevo, al genocidio degli Armeni.

Un eloquente esempio di questi enigmatici legami fra ambiti che parrebbero così estranei fra loro è dato dall'esperienza – citata da Sebald, e richiamata nello spettacolo – del pittore italiano Gastone Novelli: internato a Dachau, e sottoposto a torture, l'artista non appena fu liberato si rifugiò nella foresta sudamericana, dove visse lontano dalla "civiltà", con una tribù di indigeni, compilando anche un dizionario della loro lingua, una lingua fatta unicamente di vocali, fra le quali prevalevano le varie modulazioni del suono A. Tornato a casa, riprese a dipingere, realizzando dei celebri quadri basati per lo più sull'alfabeto, con una particolare predilezione per le innumerevoli variazioni della lettera A.

Le varie tappe di questo atroce crescendo sono scandite da una serie di situazioni di una forza emotiva squassante: il livido racconto del sacrificio di Ifigenia, sgozzata come un agnello, i quindici consigli a un genitore al quale è morto un figlio, letti in tante lingue diverse, le immagini di ragazzi con serti di fiori in testa e orrende museruole sulla bocca – l'organo per esprimere concetti e sentimenti – fino alla truce leggenda di san Giuliano, patrono dei cacciatori, che dall'alba al tramonto, in preda a un folle raptus venatorio, abbatté ogni creatura che gli si parasse davanti, e alla toccante sequenza conclusiva dello splendido cervo che, sulle sue montagne, fissa indifferente e un po' perplesso l'obiettivo.

In questo intreccio di linguistica, di selvaggio impulso alla violenza, di sconsolata *pietas* nei confronti delle vittime inermi e dell'angoscia dei sopravvissuti, gli Anagoor cercano altre vie di accesso per accostarsi al male della nostra epoca. L'azione scenica, in questo movimento insieme di avvicinamento e di distanziamento, non può risolversi in un andamento unitario, ma si traduce in una mera composizione di frammenti: la frammentarietà, che è una cifra di tanto teatro di questi anni, non è solo un tratto estetico, è lo specchio di una condizione dell'uomo di oggi, orfano delle sue certezze, privato della sua capacità di comprendere la molteplicità del reale.

Sul palcoscenico, attrezzato solo da un paio di microfoni e dai tre schermi su cui scorrono i raffinatissimi filmati, tutto è indiretto, allusivo. L'orrore si può solo evocare, affrontare trasversalmente. Secondo una tendenza ormai diffusa, non c'è una trama da rappresentare, non ci sono personaggi ai quali dare vita. Poiché il fine del lavoro non è di raccontare una vicenda, ma di comunicare delle idee, di trasmettere un pensiero, la linearità del testo è sostituita da un collage di brani della più varia provenienza. Nei loro spettacoli, gli Anagoor mettono sempre tanta carne al fuoco, ma qui si vede qualcosa che va oltre: potrebbe

Titolo || Il cuore di tenebra di Anagoor  
Autore || Renato Palazzi  
Pubblicato || «myword.it», 14 maggio 2012  
Diritti || © Tutti i diritti riservati  
Numero pagine || pag 2 di 2  
Lingua || ITA  
DOI ||

un solo testo, un solo autore aiutarci a cogliere questo sbandamento della Storia, questo abisso di sangue dentro il quale il mondo è precipitato?

Libero dalla necessità di interpretare, l'attore può spostare tutta la sua intensità nel singolo gesto, nelle singole parole: per questo l'alta temperatura emotiva di *Lingua Imperii* sembra concentrarsi soprattutto in alcuni passaggi all'apparenza marginali, i gesti rituali di una ragazza che indossa vesti da cacciatrice, tende l'arco, centra il bersaglio, facendo vibrare a lungo nell'aria il ronzio della freccia scoccata, o l'inquietante ricordo infantile, riferito da Sebald, di un mucchio di cervi squartate abbandonate sulla strada, davanti a una macelleria. E sono proprio questi dettagli che ci investono, che imprevedibilmente per un attimo ci dischiudono il "cuore di tenebra", il mistero insondabile dell'animo umano.