

Silvia De Min

Decapitare la Gorgone
*Ostensione dell'immagine e della parola
nel teatro di Anagoor*

*con un dialogo tra
Paolo Puppa e la compagnia*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2016
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-417-2


Titivillus

Titolo || PRIMO EPISODIO

Autore || Silvia De Min

Pubblicato || Silvia De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano 2016, pp. 67-73

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 1 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

PRIMO EPISODIO

di Silvia De Min

*Virgilio Brucia*¹, insieme a *Lingua Imperii*², costituisce una sorta di dittico teatrale sul dolore dell'uomo e le dinamiche del potere³.

La scena si apre con le parole dell'incipit de *La Morte di Virgilio* di Hermann Broch⁴: le onde dell'Adriatico, l'approdo della flotta imperiale al porto di Brindisi, di ritorno da un viaggio in Grecia, la nave al seguito sul cui ponte giace il corpo del poeta dell'*Eneide* in fin di vita e, accanto a lui, gli inseparabili bauli contenenti i rotoli del poema. In punto di morte Virgilio senti di dover dare alle fiamme, per inspiegabili motivi, l'opera a cui aveva lavorato per ben undici anni della sua vita, forse non ritenendola conclusa. Virgilio si era prodigato nel contenere il suo presente e la celebrazione di un futuro glorioso in una leggenda di respiro ampio e lontano, l'aspra storia di Enea. Con una tendenza che si scosta forse dalla nostra sensibilità contemporanea, egli aveva incastonato l'encomio del grande impero romano su una superficie di dolore, di difficoltà, in una storia di vinti e esuli troiani.

Virgilio è poeta della ferita e della tensione.

Per Anagoor, mettere in scena un Virgilio che brucia significa prima di tutto rivelare questa ferita, mostrare il dolore che si annida sotto la patina della celebrazione; si tratta di recuperare il classico per leggersi i punti in cui esso propone immagini ancora brucianti, riportarle sulla scena del mondo, raffigurarle fino a provocare la collisione tra dolori antichi ed echi contemporanei. Il rogo dell'icona può essere quindi un atto concreto o una metafora espressa in forme visive, che chiede allo sguardo dipenetrare la stratificazione di significati che si possono celare dietro immagini contemporanee o vetuste, mentre esse bruciano, strato dopo strato, rivelando sotto la coltre di cenere una brace che ancora pulsa e chiama. Quando Didi-Huberman dice che «l'immagine brucia: s'infiamma e di rimando ci consuma», rende esplicito quel processo per cui lo sguardo rivolto a un'immagine non è mai a senso unico, ma subisce sempre un effetto di ritorno:

En cela, donc, *l'image brûle*. Elle brûle du *réel* dont elle s'est, à un moment, approchée (comme on dit, dans les jeux de devinette, «tu brûles» pour «tu touches presque l'objet caché»). Elle brûle du *désir* qui l'anime, de l'intentionnalité qui la structure, de l'énonciation, voire de l'urgence qu'elle manifeste (comme on dit «je brûle pour vous» ou «je brûle d'impatience»). Elle brûle de la *destruction*, de l'incendie qui faillit la pulvériser, dont elle réchappa et dont, par conséquent, elle est capable aujourd'hui d'offrir encore l'archive et la possible imagination. Elle brûle de la *lueur*, c'est-à-dire de la possibilité visuelle ouverte par sa consommation même: vérité précieuse mais passagère, puisque vouée à s'éteindre (comme une bougie nous éclaire mais, en brûlant, se détruit elle-même). Elle brûle de son intempestif *mouvement*, incapable qu'elle est de s'arrêter en chemin (comme on dit «brûler les étapes»), capable qu'elle est de toujours bifurquer, de brusquement partir ailleurs (comme on dit «brûler la politesse»). Elle brûle de son *audace*, lorsqu'elle rend tout recul, toute retraite impossible (comme on dit «brûler les ponts» ou «brûler ses vaisseaux»). Elle brûle de la *douleur* d'où elle vient et qu'elle procure à quiconque prend le temps de s'y attacher. Enfin, *l'image brûle* de la *mémoire*, c'est-à-dire qu'elle brûle encore, lors même qu'elle n'est que cendre, façon de dire son essentielle vocation à la survivance, au *malgré tout*.

Per questo quindi *l'immagine brucia*. Brucia del *reale* a cui essa si è, per un momento, avvicinata (come diciamo, negli indovinelli, “brucia” per dire che “si tocca quasi l'oggetto nascosto”). Brucia del *desiderio* che la anima, dell'intenzionalità che la struttura, dell'enunciazione, e persino dell'urgenza che manifesta (come diciamo “brucio per lei” o “brucio d'impazienza”). Brucia della *distruzione*, dell'incendio che ha rischiato di polverizzarla, da cui è scampata e di cui, perciò, essa è oggi capace di offrire ancora l'archivio e la possibile immaginazione. Brucia del *bagliore*, cioè della possibilità visiva aperta dal suo stesso consumarsi: verità preziosa ma passeggera, poiché destinata a spegnersi (come una candela ci illumina ma, bruciando, ci distrugge). Brucia del suo intempestivo *movimento*, incapace com'è di fermarsi una volta in cammino (come diciamo “bruciare le tappe”), capace com'è di biforcare a ogni momento, di partire bruscamente altrove (come diciamo “bruciare i convenevoli”). Brucia della sua *audacia*, quando rende ogni indietreggiare, ogni ritirata impossibili (come diciamo “bruciare ponti” o “bruciare i propri vascelli”). Brucia del *dolore* da cui viene e che procura a chiunque si prenda il tempo di attaccarvi. Infine, *l'immagine brucia* nella *memoria*, vale a dire che essa brucia ancora, anche quando non è più che cenere: come a dire la sua essenziale vocazione alla sopravvivenza, *malgrado tutto*.

¹ *Virgilio Brucia* (Anagoor 2014) di Simone Deraï e Patrizia Vercesi. Si veda teatrografia.

² *L.I. Lingua Imperii, violenta la forza del morso che la ammutoliva* (Anagoor 2012) di Simone Deraï e Patrizia Vercesi. Si veda teatrografia.

³ Con il recente *Socrate il sopravvissuto / come le foglie* (2016) si potrebbe parlare di tritico. Scrive a questo proposito Renato Palazzi: «Dopo aver affrontato il rapporto fra lingua e potere in *Lingua Imperii* e fra poesia e potere in *Virgilio Brucia*, gli Anagoor passano ora a riflettere e far riflettere – al culmine di quella che per assonanze e rimandi interni è di fatto una trilogia – sulla cruciale questione della trasmissione della conoscenza, delle autorità delegate a questo compito, dunque in sostanza sui rapporti fra sapere e potere». Si veda: R. Palazzi, *Sopravvivere per conoscere*, «Il Sole24Ore», 3 luglio 2016.

⁴ Hermann Broch, *La morte di Virgilio*, traduzione di Aurelio Ciacchi, Milano, Feltrinelli, 2003.

Titolo || PRIMO EPISODIO

Autore || Silvia De Min

Pubblicato || Silvia De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano 2016, pp. 67-73

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 2 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

Ma per saperlo, per sentirlo, bisogna osare, bisogna avvicinare il proprio viso alla cenere. E soffiare dolcemente perché la brace, al di sotto, ricominci a sprigionare il suo calore, il suo bagliore, il suo pericolo. Come se, dall'immagine grigia, s'elevasse una voce: "Non vedi che brucio?"⁵.

Virgilio voleva che la sua opera, di per sé già scottante, venisse bruciata; dopo la sua morte però, è lo stesso imperatore, che aveva fiutato la grandezza dell'*Eneide* quando il poeta aveva dato lettura di alcuni libri dinnanzi alla corte romana, ad ordinare che il poema venisse pubblicato nello stato in cui si trovava.

Augusto in vero – assente allora per la spedizione Cantabrica – sollecitava Virgilio, con lettere supplichevoli ma anche scherzosamente minacciose, che "gli mandasse – son parole sue – dell'Eneide o un primo abbozzo d'insieme o una parte qualsiasi". A lui tuttavia, molto tempo dopo, e dopo aver approntata tutta la materia, recitò solamente tre libri, il secondo, il quarto e il sesto; e quest'ultimo con straordinaria passione di Ottavia, la quale, assistendo alla recitazione, si dice che a quei versi intorno a suo figlio "Tu Marcellus eris", venisse meno e a fatica fu rianimata⁶.

Il cuore di *Virgilio Brucia* è la lunga messinscena di quella notte del 22 a.C., quando Virgilio recitò i versi del II libro del suo poema. Augusto prende posto sulla scena insieme alla sua corte; gli attori, vestiti gli abiti romani, indossate tuniche e calzari, si stringono attorno all'imperatore, disegnano la casa che è centro del potere, pronti ad ascoltare il racconto di quel poeta triste. La scena si compone sotto gli occhi degli spettatori; la famiglia – Ottavia, Livia, forse Mecenate e altre figure – si dispone: chi stando in piedi, chi accomodandosi su scranni, chi sedendo a terra ai piedi dell'imperatore. Si attende che il poeta prenda la parola e, in quell'attesa, in una penombra diffusa che è l'ora del tramonto del sole, la corte romana appare come un bassorilievo: in un ambiente scenico spoglio, contro un piano di fondo marmoreo che riproduce le decorazioni pittoriche parietali in finto marmo delle *domus* romane patrizie, i corpi sporgono appena, disposti di profilo, proprio come vuole quel genere di rappresentazione. La scena è fissa, gli sguardi e i corpi sono rivolti a Virgilio:

Conticuere omnes intenteque ora tenebat.

Tacquerò tutti, e tenevano intenti su lui i loro sguardi⁷.

Il poeta, a sua volta di profilo, è rivolto alla corte; davanti a lui un micro- fono, unico elemento anacronistico del quadro, una rottura che crea visivamente il legame tra quel fermo immagine neoclassico e l'epoca contemporanea: la voce passerà attraverso i secoli e giungerà, riprodotta e amplificata, all'oggi. Virgilio, in latino, in metrica e con la dizione classica, sta per raccontare la fine di un regno al signore incontrastato di Roma, Ottaviano Augusto, riconoscibile per l'inconfondibile profilo riprodotto dalla maschera d'oro che indossa.

Nella messa in scena della lettura del II libro dell'*Eneide*, lo spettatore guarda Virgilio al cospetto della corte di Augusto rendere visibile, mediante il racconto, Enea che, a sua volta, parla alla corte di Didone. Quello che gli astanti cartaginesi sentono e vedono attraverso le parole di Enea sono infine le vicende del rogo di Ilio, del crollo del regno troiano e della drammatica fuga finale. La parola evoca visioni che si incastonano le une nelle altre: le possibilità immaginifiche dell'*ékphrasis* si moltiplicano.

Fino al momento che precede la presa di parola da parte di Virgilio, sotto lo sguardo dello spettatore si sono svolte due diverse lunghezze temporali: il tempo teatrale della disposizione in scena della corte romana e il tempo puntuale dell'immagine finale che è la risultante di questa composizione. Lo spettatore ha davanti a sé una pietrificazione vera e propria nell'attesa e nell'ascolto del verso poetico: la situazione comunicativa dell'*ékphrasis*, la voce e l'effetto sui suoi ascoltatori, si è resa visibile. Se l'immagine in scena ha i volumi di un bassorilievo, l'equilibrio compositivo e coloristico fa invece pensare a un quadro e, in filigrana, si potrebbe intravedere una complessa tradizione iconografica a cui Anagoor senz'altro guarda:

La notte in cui Virgilio lesse i primi libri dell'Eneide ad Augusto e alla famiglia imperiale è divenuta nel tempo un topos artistico tra i più frequentati. Tra i quadri più celebri quello di Ingres a cui il pittore lavorò per anni tenendo per sé la tela e infine riducendo la visione al solo gruppo di Augusto visto di profilo, impassibile quasi il volto fosse una maschera, mentre regge tra le braccia la sorella Ottavia svenuta per l'emozione dell'ascolto, e di Livia, moglie dell'imperatore, sullo sfondo, in una classica posizione di torsione sulla seduta. Dall'immagine è escluso proprio Virgilio della cui presenza nella prima fase di composizione della tela fanno testimonianza alcuni disegni preparatori.

⁵ Georges Didi-Huberman, *L'immagine bruciata*, in L. Zimmermann et Ecole Doctorale Pratiques et Théories du Sens (dir.), *Penser par les images: autour des travaux de George Didi-Huberman*, Nantes, C. Defaut, 2006, pp. 51-52. (G. Didi-Huberman, *L'immagine bruciata*, in Andrea Pinotti, Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 241).

⁶ In *La vita di Virgilio secondo Donato*, appendice a Publio Virgilio Marone, *Tutte le opere*, versione, introduzione e note di Enzo Cetrangolo, Firenze, Sansoni, 1966. La traduzione riportata in questa edizione è condotta sul testo critico *Vitae Vergilianae antiquae. Virgilii vita secundum Donatum. Edidit Colinus Hardie. Editio altera*, Oxonii, 1960.

⁷ Virgilio, *Eneide*, II, v. 1.

Titolo || PRIMO EPISODIO

Autore || Silvia De Min

Pubblicato || Silvia De Min, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Titivillus, Corazzano 2016, pp. 67-73

Diritti || © Tutti i diritti riservati

Numero pagine || pag 3 di 3

Lingua || ITA

DOI ||

La forza del poeta è così esaltata dall'assenza/censura. L'artista è assente, è fuori dal quadro, fuori dall'opera. Nel nostro *Virgilio Brucia* operiamo esattamente al contrario mettendo Virgilio al centro di una serie di cornici concentriche, quasi fossero scatole cinesi, che obbligano lo spettatore ad un'azione voyeuristica nel guardare la famiglia imperiale che ascolta il poeta che racconta di Enea che racconta a Didone e alla sua corte dell'incendio di Troia. Ci si trova così a pensare a cosa si sta osservando e, pur essendo toccati dal pathos del racconto, se ne è contemporaneamente esterni e ci si può domandare: che posizione devo prendere? Cosa guardo? Come ascolto?⁸.

Quello che gli artisti hanno rappresentato, e Ingres in particolare con l'esclusione del poeta dalla tela, è l'effetto dell'*ékphrasis* sullo spettatore, il cui coinvolgimento emotivo testimonierebbe la grandezza dell'opera virgiliana per il portato immaginativo e rammemorativo che da essa scaturisce. All'occhio di chi contempla l'opera pittorica, i versi del VI libro dell'*Eneide* che rievocano la vicenda di Marcello e lo svenimento della madre si confondono in un'immagine di *pathos* in cui cause ed effetti si mescolano.

In *Virgilio Brucia*, ad essere messa in scena è la declamazione del II libro, non quella del VI; lo svenimento di Ottavia non è dunque rappresentato, ma l'intera performance è tesa ad ampliare il tema della reazione alle capacità sconvolgenti dell'arte. Una nuova ed originale narrazione prende vita. La famiglia imperiale, in perenne tensione, non rimane insensibile alla forza dei versi poetici e nei momenti in cui il racconto si fa insopportabile per il dolore che esprime – è il caso per esempio della testimonianza della morte di Priamo –, la corte di donne, si abbandona ad un canto facendosi così partecipe della poesia, attore della performance. Sovrapponendosi o sostituendosi con il canto alle parole del poeta, la famiglia imperiale, di colpo, supera tutte le cornici: dimentichiamo Livia, dimentichiamo Ottavia e pare di sentire invece il lamento di Ecuba e le cinquanta nuore strette attorno all'ara, centro esatto della casa; la famiglia di Augusto sembra così incarnare la famiglia di Priamo, la *domus* palatina si sovrappone alla rocca di Pergamo.

L'immagine performata si stratifica, porta la memoria di tempi e luoghi lontani; è la forza infinita della maschera e del teatro; una stessa immagine regge un coagulo di storie, un vortice di sentimenti: il canto della corte romana, a sostegno del canto del poeta, è il canto dolente della casa reale troiana che ora crolla davanti agli occhi – o, meglio, alla visione interiore – del pubblico presente. La grande celebrazione virgiliana si dà come memoria luttuosa: con estremo coraggio Virgilio, celebrando il potere, evoca immagini di lutto, mostrando il dolore che si cela dietro ogni atto di dominio e che da ogni atto di dominio è provocato.

La moltiplicazione di inquadramenti prospettici a cui la finzione teatrale allude, la stratificazione di significati che l'immagine composta in scena può portare su di sé, si danno, non lo si dimentichi, sotto gli occhi di una presenza esterna, il pubblico della sala. La situazione ecfrastica, con meccanismi da scatole cinesi, sviluppa inquadramenti prospettici, emotivi e stilistici, in cui le immagini evocate dalla lingua latina piangono le lacrime della corte di Priamo, si insinuano nei cuori della corte di Didone, penetrano le menti della corte di Augusto, tracciano memorie profonde negli animi degli spettatori. Si crea dunque una corrente di scambi continui, un movimento incessante fluisce tra quadro e quadro e tra scena e platea: il bassorilievo è tutt'altro che immobile, sebbene i movimenti (ad eccezione di Virgilio al quale l'attore, Marco Menegoni, dona una gestualità vigorosa che imprime con forza fisica, quasi a voler scolpire la parola poetica) siano scarni e composti.

Unico punto fisso, costante richiamo al primo grado della rappresentazione, è la maschera d'oro, quello sguardo congelato in un'espressione eterna, come nelle medaglie e nei cammei. Accade a volte che gli occhi cavi della maschera dell'imperatore si rivolgano agli spettatori, costringendoli a ricambiarne lo sguardo. Quando l'immagine ci guarda, l'andamento narrativo presupposto dalla visione laterale, tipica del bassorilievo, del fregio, della pittura vascolare e così via, si arresta nella relazione che essa stabilisce con chi è costretto a ricambiare quello sguardo: lo spettatore subisce l'effetto di Medusa. La forza del teatro di Anagoor è quella di saper dominare questa potenza di attrazione e di rivelare, lo vedremo, dietro la fermezza e l'irremovibilità di quello sguardo, una rete di crepe sottili, che trapelano sotto la superficie aurea, dietro le quali ci è concesso di intravedere il rovescio della maschera.

⁸ Intervista a cura della redazione de «Il Tamburo di Katrin», *Intervista in progress. Verso Virgilio Brucia*, giugno-novembre 2014: <http://www.iltamburodikatrin.com/interviste/2014/virgilio-brucia/>. Tra gli artisti che si sono confrontati con questo soggetto, oltre al caso più celebre di Ingres, si ricordano Angelika Kauffmann, Jean Joseph Taillasson.