

Susanna Pietrosanti

«Ovunque sono, / io sono ciò che manca».
Per una tragedia dell'assenza tra Tacito e Anagoor

ABSTRACT: Is it possible to construct a work of art on absence? Anagoor's performance on the battle of Teutoburg Forest succeeds. Absence builds performance's modes of expression, without any help of objects or scenography. Absence determines the theme, the legions disappeared in the deadly ambush of the Battle. Other voices able to express the absence's strength take turns during the performance: poetic voices able to create a personal dialogue with the dead, the ancestors, who are par excellence absent, grafted on Tacitus' text to create many nuances of absence. Absence as mourning, sadness for differences, for insurmountable boundaries. But also absence as hope, because art is able to learn to speak any silence.

KEYWORDS: Tacitus, Anagoor, classical culture, performance.

1. Assenza, perdita, scomparsa: esiste un modo di farne arte, di creare una performance – che essenzialmente è presenza – sull'emozione di ciò che svanisce («i prati in fiamme. / Il giorno perso, la luce persa. / Perché amo quel che svanisce?» si domanda Mark Strand¹, in una leopardiana lirica)? Per Anagoor, gruppo capitanato da Simone Derai e vincitore qualche anno fa del Leone d'Argento a Venezia², la perdita, la dissolvenza dolorosa è una delle tentazioni di base. La loro maniera performativa sta spesso in equilibrio su un filo periglioso teso tra memoria e oblio. Il polittico ricostruito in scena, gli schermi video dove di frequente scorrono parole scritte, sembrerebbero radice fondativa e incrollabile del ricordo, indiscutibile *monumentum*. Ma la scrittura scompare. Si cancella, svanisce. Maurizio Bettini, recuperando l'etimologia latina di *oblio*, la connette al verbo *obliviscor*, *ob-*, preverbo rafforzativo, più *livere*, cancellare, togliere via: «il verbo poteva quindi indicare l'atto di lisciare e l'immagine che appare dietro la parola *oblio* è quella di una tavoletta in cui sono incisi dei segni che vengono poi cancellati per lasciar spazio ad altri segni»³. La scrittura

¹ Strand 2011, p. 76.

² <https://www.anagoor.com/about>.

³ De Min 2016, p. 103.

svanisce, il ricordo con lei. I segni, anche quelli artistici, possono essere sempre cancellati e la memoria è sempre trasformabile. Secondo alcuni allievi, sembra che l'ultima parola di Jacques Lacan sia stata proprio 'scompaio', e non a caso l'ultimo dei suoi celebri *Seminari* ha come titolo premonitore *Dissoluzione*⁴. La perdita taglia i legami. Per Roland Barthes, è simile all'allontanamento nello spazio di due navicelle che non possono più intercettare reciprocamente i loro messaggi⁵. Si scompare come un aereo precipitato, ci dissolviamo come il protagonista del romanzo di Guido Morselli, *Dissipatio H. G.*⁶. Ma il vuoto, l'oblio, possono diventare arte: l'arte riesce a «generare un nuovo oggetto che è, al tempo stesso, esito dell'incorporazione dell'oggetto perduto e generazione di una forma inedita, effetto della significazione singolare della perdita»⁷. Il teatro di Anagoor, ossimorico, rende spesso visibile la pratica dell'oblio, conferendo però alla realtà tentata dallo svanire una forma di ricordo, di immortalità, fioca, friabile, evanescente, ma indiscutibile.

2. Nel 2021 è andata in scena a Mülheim *Germania. Römischer Komplex*, la seconda produzione realizzata per il Theater an der Ruhr da Simone Derai e dal suo gruppo di lavoro⁸. Una performance retta su accostamenti estremamente sottili, rarefatta e potente, che sembra proporsi, tra gli altri scopi della sua indagine, il costruire un ventaglio di echi intorno all'assenza, alla perdita. La parola chiave che si declina in ogni quadro del lavoro è proprio perdita, assenza, mancanza, vuoto, sparizione. Paradossalmente, il confine – anche quello fluido del Reno, che per i Romani fu insopportabile e ingestibile – istituisce non solo un limite, ma una perdita: di contatto, di comprensione profonda. Nel primo segmento scenico Marco Menegoni, in abiti contemporanei zafferano e arancione (solari, imperiali, esaltati dalla sua postura oratoria e dalla classica posa statuaria), dà per primo voce, in italiano, ad un monologo descrittivo del pre-concetto sul barbaro, colui che è diverso, segnato dalla *deformitas*, portatore di valori altri, di comportamenti incomprensibili alla *mens romana*. L'intratesto, naturalmente, è la *Germania* di Tacito. Ma non diretta-

⁴ Lacan 2003, e su questo tema anche Bergson 2009.

⁵ Barthes 2014, p. 122.

⁶ Morselli 1985.

⁷ Recalcati 2022, p. 79.

⁸ *Germania. Romischer Komplex* (regia di Simone Derai, drammaturgia di S. Derai, P. Barbon, P. Vercesi, in scena Roberto Ciulli, Simone Thoma, Bernhard Glose, Marco Menegoni) è stato recensito da A. Vecchia su «Arabeschi» (<http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua-/>), da S. Pietrosanti su «Paneacquaculture.net» (<http://www.paneacquaculture.net/2021/04/20/gli-incerti-confini-la-germania-di-anagoor-e-theater-and-der-ruhr-intervista/>), ancora da S. Pietrosanti su «Gufetto.press» (https://gufetto.press/articoli/riflettori-su-articoli/di_tempi_e_di_confini_germania_romischer_komplex_anagoor_e_theater_an_der_ruhr_/).

mente. La *Germania* ci arriva attraverso la rielaborazione poetica dell'opera di Durs Grünbein, *Germanische Complex* (2009), tradotta in italiano e modellata drammaturgicamente⁹: Marco Menegoni si confronta con il primo testo lirico della silloge, *Kalkriese*. «Da lontano nel tempo, dal buio, dal buio di abeti, arriva / dal fondo di palude, boscaglia, solitudine della radura / quel che racconta Tacito»¹⁰. Una rimessa in vita di un discorso perduto affiora qui, sul palco. Non si tratta di comunicare direttamente – leggendo, recitando – il testo di Tacito, ma di farlo giungere di nuovo, filtrato e rievocato, richiamato e rammentato, attraverso la sensibilità di un autore contemporaneo tedesco che guarda indietro, al passato, e contemporaneamente al presente, e dà voce anche ai dubbi e ai ripensamenti degli altri, gli stranieri, i diversi. I romani. Per loro i barbari, gli altri, vivono in una terra orribile, ricoperta di «querce mostruose», vivono una vita altra, che si ripara nello schermo del non definito, quindi detestabile e temibile. I Germani sono litigiosi, in grado di lottare ferocemente tra fratelli (e vedremo che lo spunto sarà drammaturgicamente sviluppato in seguito), e di fare guerra: «allora si raccoglie, un esercito selvaggio, di vivi e morti, la Germania contro di noi. / Allora si vedono, inchiodati agli alberi, dei teschi / e sono teschi di romani». L'immagine della *clades* terribile riaffiora, come da acque profonde. Non viene profetizzata, ma ricordata, riferita; del resto, «tragedy is a medium with a message that is overt and at the same time, paradoxically, subliminal», ci ricorda Francesca Santoro L'Hoir¹¹. Ed ecco il testo di Grünbein a dar voce alla strage: «nei loro boschetti macellano, come fossero bestie sacrificali / ogni genere e grado, Centurio e Tribuno, / dal mercenario in su ogni uomo, fino al Legato / e si fanno beffe dei simboli del regno». Fieramente, anni dopo la strage i Germani «mostrano all'ospite / le fosse del martirio, piene di ossa fino all'orlo», per poi vagare «come lemuri» intorno alla fossa comune, «gli spiriti di Odino attraverso la foresta di Teutoburgo». Telegraficamente, la storia terribile viene riferita: «erano tre le legioni scomparse con Varo. / Quattro giorni durò il macello in uno spazio ristretto. / Poi il comandante si gettò sulla sua spada. / Poi gli mozzarono il capo e lo mandarono / a Maroboduo, che più tardi lo mandò a Augusto. / Poi calò l'oblio sulle nere foreste». Ma un'altra voce prosegue il canone, attingendo a un'altra lirica, *Degli Indigeni*.

⁹ La battaglia di Teutoburgo, vista non solo come una vittoria, ma soprattutto come una guerra fratricida, è uno dei più profondi nodi irrisolti della cultura tedesca e ricorre anche nel teatro, da *Herrmannsschlacht* di Kleist (1860) a frammenti e interviste di Heiner Müller. Entrambi gli autori sono molto vicini a Durs Grünbein, che ne trae sicuramente ispirazione (per esempio con la curatela, nel 2019, di *Ende der Handschrift* di Müller).

¹⁰ Traduzione di P. Barbon, svolta per la compagnia, inedita. Così per tutte le altre citazioni riguardanti la poesia di Durs Grünbein.

¹¹ Santoro L'Hoir 2006, p. 8.

La lirica in realtà riferiva la situazione e gli eventi dal punto di vista di Tacito stesso: «così parla degli indigeni il reportage di Tacito», appunto. Viene fatta virare qui in altra direzione. Bernhard Glose, tingendosi il corpo di guado, la tintura blu e verde dei Germani che terrorizzava gli avversari, la pronuncia in tedesco, Germano che dà voce al punto di vista dei Germani. Nel testo originale di Grünbein è lo storico latino a parlare: sostiene la celebre tesi che nessuno avrebbe mai abbandonato la propria patria per emigrare in una terra «così brutta e desolata»: «intonano canti, là, ed è tutto quel che hanno / come tradizione. Così ululano gli abitanti delle foreste, i lupi, / a beata memoria delle loro scorrerie, sofferenze. / E questo leccar le ferite, bearsi dei trionfi / sostituisce quello che è il mio mestiere: scrivere annali». Una terra umorale, incomprensibile, selvaggia. Ma il Germano, in scena, dà un'altra accezione al testo: «sì, intoniamo canti, ed è tutto quello che abbiamo / come tradizione. Ululiamo come i lupi delle foreste»: e, conclude, il frenetico «leccarsi le ferite / sostituisce quello che è il vostro mestiere: scrivere / reportage e annali». Il brontolio viscerale del Germano, la pelle di lupo che ha sulle ginocchia, rendono iconiche, tangibili, le sue parole, come l'accovacciarsi finale, contrario alla postura verticale, statuaria del Romano, che ce lo allontana ancora di più, avvicinandolo al regno delle belve, dell'altro di specie, dell'estraneo antropologicamente irrimediabile. Raggomitolandosi sulle tavole del palcoscenico, il Germano esercita una scomparsa, una sottrazione di sé, un'autocondanna al mistero, all'oblio: se non possiamo neppure vederlo in faccia, se il pubblico non può raccogliere il suo sguardo e gettargliene uno di rimando, allora il meccanismo del segreto, del nascondimento, dello svanire, del non afferrare – del perdere – si attiva ed è difficile da bloccare. O impossibile.

3. Direttamente da *Virgilio brucia*, altro importante lavoro di Anagoor¹², il cuore del quale era costituito dalla lunga riproduzione della notte in cui Virgilio recitò ad Augusto i versi del II libro dell'*Eneide*, il secondo quadro si pone in equilibrio di permanenza e differenza. La corte è di nuovo presente, disposta come un vivente bassorilievo in un ambiente spoglio, arredato solo dai tre schermi di fondo: «negli schermi video si raddensa l'azzurro pastellato della già nota *domus* augustea che in *Virgilio Brucia* – secondo il principio della latenza individuato da Didi-Huberman per i marmi della Madonna del Beato Angelico – accoglieva il naufragio infigurabile dell'olocausto di Troia»¹³. Però i teneri colori e le ghirlande floreali dell'altro spettacolo vengono abbandonate, e la

¹² <https://www.anagoor.com/virgiliobrucia>.

¹³ Vecchia 2022 (<http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua-/>).

congrega è completamente abbigliata in tuniche e veli neri – la *clades variana* che ha fatto piangere Augusto è già avvenuta, sebbene non ancora comunicata, il presagio del lutto è già in atto. Il lungo quadro, muto, è una riflessione temporale sulla perdita. Sullo scorrimento del tempo, che ci lascia indietro. Il viso di Augusto è invecchiato, cadente. Solo la maschera d'oro, pietrificata e raggelante, è invariata, e si chiude a celare il viso che, vivo, telegraferebbe il cambiamento. Telegraferebbe il dolore, la perdita, l'orrore, come avviene quando all'Imperatore viene mostrata la testa mozzata di Varo; un'immagine terribile di morte, di sconfitta, di perdita: «il vuoto guarda l'Imperatore, che ne subisce l'indicibile *croissance*»¹⁴. La sconfitta di Teutoburgo, effettivamente, fu una *débauche* incommensurabile: «quando Augusto piange le sue legioni non pensa solo alla perdita di vite umane, o a un esercito indebolito. A giustificare la sua reazione c'erano vicende storiche del passato e lontane paure»¹⁵; e c'era, soprattutto, oltre al *metus gallicus*, la percezione della irrimediabile sconfitta, del fallimento di un progetto imperiale non più ampliabile all'infinito e forse neppure più sostenibile. La storia si muove: «nessuna forma può considerarsi definitiva, nessuna fase della storia può considerarsi irrevocabilmente finita»¹⁶; e neppure irrevocabilmente stabilizzata. Di questa consapevolezza trema il volto umano di Augusto anziano. Sullo sfondo, intanto, non a caso, i veli neri di Livia e delle altre matrone, nere Erinni inconsapevoli, si gonfiano al vento: vento alto della storia, che induce il movimento, la variazione, anche dolorosa, la catastrofe, la sparizione. Il vento scuote i veli di Livia, le anime del pubblico, porta via con sé il tempo, oltre le figure e i personaggi. Per un breve istante, la scena diventa non solo parola, ma visione silenziosa. Un fregio, un affresco. Nessun sospetto di realismo turba questo quadro. Ci viene mostrata la lentezza con cui il tempo si punteggia in istanti. La pesantezza irrimediabile di un attimo fra gli altri. La sensazione del fatale scorrere via, contro cui è impossibile remigare. E la forza del precipitato estetico di questa scena è tale che lo spettatore rimedia inconsapevolmente alla disgrazia di non possedere sufficienti capacità per assorbire e conoscere il senso completo della performance – e della storia, che si muove, e dell'esistenza, che pure scorre: subisce e vive un allargamento imprevisto delle proprie capacità percettive e comprende, in senso etimologico, tutto, o quasi. Anche quello che aveva perduto, anche quello che non sapeva di avere perduto.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Bocchiola, Sartori 2014, p. 42. A proposito del grande progetto di Augusto che si sarebbe dovuto attuare con la conquista della Germania e con l'avanzamento del confine fino all'Elba si veda Syme 2014, p. 112.

¹⁶ Wind 1997, p. 45.

4. La struttura del bassorilievo rappresentato in scena, inoltre, si sposa intimamente con la frammentarietà e il metodo di montaggio del lavoro. In *Umano troppo umano* Nietzsche paragonava proprio l'esperienza della frammentarietà ad un bassorilievo:

Come le figure in rilievo agiscono così fortemente sulla fantasia per il fatto di volere uscire, per così dire, dalla parete, e, trattenute da qualche parte, di arrestarsi improvvisamente, così l'esposizione incompleta – al modo di un rilievo – di un pensiero, di un'intera filosofia, è talora più efficace dell'esposizione esauriente: si lascia di più al lavoro di chi guarda, questi viene spinto a continuare e a compiere col pensiero ciò che si staglia davanti in così forte chiaroscuro e a superare egli stesso quell'ostacolo che le aveva fino allora impedito di balzar fuori compiutamente¹⁷.

La performance di Anagor è un organismo che trascende la propria apparenza o consistenza materiale. Lo spettatore-interprete la fa agire oltre i limiti della forma teatrale e, a sua volta, è attraversato dalla voce del testo. Deve orientarsi tra vuoto e pieno, accettare la necessaria discontinuità, che «assomiglia alla linea della vita, che procede storta, deviata, deludente rispetto alle proprie premesse»¹⁸, ma solo così è in grado di rappresentare il suo stato non regolamentare, di destreggiarsi, di, una volta fattasi arte, funzionare. L'alternanza fra momenti lacunosi, sprofondati, di pura perdita, e momenti più saldamente strutturati, offre al lettore-spettatore una preziosa libertà: quella di interpretare, di offrire compimento all'opera d'arte¹⁹. E questa struttura irregolare è infinitamente mimetica allo stile dell'autore messo in scena, lo 'stile lacunoso' di cui parla Nicola Gardini:

Lo stile lacunoso sabotava la logica della subordinazione. Per questo tende alla paratassi (ma non per questo risulta più facile). È infatti, contrario alle gerarchie, agli ordini prestabiliti, e cerca di far nascere l'ordine dall'interno. La conoscenza è provocata dai vuoti, ovvero dall'interpretazione del lettore, che connette quel che non appare immediatamente connesso. Lo stile lacunoso è una dimostrazione esemplare di quello che la letteratura fa e deve fare: avvenire, non semplicemente parlare di avvenimenti²⁰.

Lo stile di Tacito, dunque, valorizza la semantica, più che la sintassi: il si-

¹⁷ Nietzsche 2008, p. 137.

¹⁸ Adorno 1979, p. 85.

¹⁹ Sartre 2020, p. 57.

²⁰ Gardini 2014, p. 85.

gnificato che si forma dentro la struttura della frase. La parentela col lavoro di Anagoor è davvero indiscutibile.

5. Ma non basta. Entra in scena un'archeologa, perché il 'vento alto' della storia non è suscettibile di cessare – e chi meglio di un'archeologa può indagarne le impronte, i resti, le rimanenze? Se c'è perdita, se c'è lacuna, l'omissione necessita il completamento, come il danno il restauro, e la perdita il recupero. Non c'è sistema – una performance lo è – che tolleri privazioni irrimediabili. Ogni archeologo opera un'ininterrotta integrazione come fa anche ogni drammaturgo, perché in fondo il linguaggio si articola proprio sulla sua capacità di riempire, di chiarire gli equivoci, di fornire riempitivi di rapporti silenziosi²¹: di rivestire di carne gli scheletri. L'attrice e regista Simone Thoma, che qui interpreta appunto l'archeologa²², non indaga solo razionalmente, ma fisicamente, «attraverso l'incontro autentico del corpo di lei con le bianche spoglie di chi non c'è più: la dimensione tattile si fa esperienza mistico empatica con cui annientare la frontiera che separa dall'Altro, ma pure i vivi dai morti»²³. Il suo orroroso stupore di fronte alle *albertia ossa* che costellano il palco è innegabilmente tacitano. Si trova davanti ad una messa in scena costruita in levare: quasi vuota, alcuni microfoni sulle aste, un velo di confine, pochi oggetti ad evocare quello di cui sarebbe *nefas* parlare: e forse impossibile, o illecito, anche ricordare. Possiamo servirci qui per Anagoor dello stesso giudizio critico relativo a Tacito: «Tacitus constructs his mise en scène always with an eye to evoking a scene rather than describing it outright. These include the use of decor and symbolic spaces: the application of enargeia, evidentia and the spectaculum: and the contrasting usage of screams and silences»²⁴. Così, dapprima in silenzio, Simone Thoma avanza in un palcoscenico vuoto, deserto, costellato solo di ossa bianche, replicando, *mutatis mutandis*, il momento scioccante in cui le legioni di Germanico dovettero venire in contatto col campo di battaglia e col precipitato luttuoso della strage. Ovvero, con la più crudele e impalpabile delle manifestazioni dell'assenza, e insieme del disastro, che occhio umano abbia mai potuto contemplare. «The visual details are stunning: a field covered with

²¹ Bréal 1868, p. 8.

²² <https://www.theater-an-der-ruhr.de/de/menschen/160-simone-thoma>.

²³ Vecchia 2022 (<http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua/>). Del resto il dialogo con i morti, oltre ad essere una tentazione frequente nell'estetica di Anagoor, è un *topos* specifico del teatro tedesco del 900 (Benjamin, Brecht, Müller) qui ripreso in continuità. A questo proposito si veda Müller 2014, p. 613 e Poggi 2013, pp. 40-47, che definisce il rapporto coi predecessori una specie di irrinunciabile 'impianto di depurazione', un filtro che permette di analizzare con efficienza la propria realtà (p. 43).

²⁴ Galtier 2011, p. 32.

whitening bones, bits of weapons, the limb of horses and heads of men fastened to the trunks of trees»²⁵. Sono reliquie, mezzi di evocazione, rimanenze che servono a far riemergere, negli astanti, la memoria della strage. Il paesaggio stesso evoca la memoria e la sua perdita, ma ancor più questo procedimento viene attivato da «the memories and the imaginations of individuals, capable of reanimating that past, and the physical memories of the past»²⁶. Furono i legionari di Germanico a riconoscere il luogo della strage, a rievocarla nell'immaginazione e nella mente, a rianimare il passato: vissero un'esperienza ecfrastrica che Tacito riuscì a rendere efficace, magistralmente, sulla pagina. Questa stessa esperienza, l'onda densa della perdita, della scomparsa, la vive il pubblico in sala, evocata dalle scarne ossa sparse sul palcoscenico e dal monologo dell'attrice. Come un sismografo raffinato, «ci sono tracce?» chiede, «O sento solo io i perduti, gli stranieri, i prigionieri tempestati di spine, le loro voci?». Con lo stesso balzo all'indietro che sono condannati a vivere i soldati di Germanico, anche l'archeologa tende l'orecchio «a Morte, a come arriva. Sparano alle grandi porte dell'Est. Raccolgono corpi nei mercati del Sud. Le parole sono troppo povere....». In una continuità disperante, «il sangue stinge nell'acqua del mare. L'intelligenza di cui facciamo vanto / risputa il passato nel presente». Le voci dei poeti si intrecciano, perché solo loro sanno evocare quanto è apparentemente svanito: ancora il poeta: «un paio di punte di lancia arrugginite tennero la postazione / giachi, liberati dall'appendice di carne / resti di briglie, dove una volta camminava un mulo. / Oggi di lì passa l'ICE in direzione di Hamm»... Dopo Grünbein, Antonella Anedda²⁷, e nel testo della poetessa italiana Tacito viene prepotentemente alla ribalta: «la nudità dei fatti, / l'assenza o quasi di aggettivi, / il gerundio che evita inutili giri di parole... / la sintassi agiva come un laccio emostatico. / Frenava enfasi e lacrime». In conclusione, ci «cura questa forma lapidaria», questo «grigio libro» che si ambienta in un «grigio orizzonte» ed è stato scritto nella grigia vecchiaia dell'autore. In questi versi si attua un itinerario di cammino verso ciò che è chiaro, verso una lingua che, dicendo solo ciò che deve, riesca, paradossalmente, ad intensificare la realtà. Ma paradossalmente, intensificare la realtà equivale a inquadrare con lucidità il senso e la percezione della perdita. Antonella Anedda è fra le voci costitutive della performance di Anagoor per il suo confluire, come gli altri due poeti prescelti, Durs Grünbein e Frank Bidart, nel vortice di Tacito, certo: ma colpisce che nel suo *Catalogo della gioia*²⁸ alla lettera P si asserisca che «la p di

²⁵ Seidman 2014, p. 97.

²⁶ *Ivi*, p. 99.

²⁷ Anedda 2018, p. 75.

²⁸ *Ivi*, p. 57.

poesia è la p di povertà ed è la p di perdita: è la lettera della prova e dei pensieri, delle labbra che provano a pronunciare, che provano a pensare piene di pastore, piene di passione». La *PPPoesia*, come la chiama Giovanni Giudici nel suo *Labiale muta*, «è l'arte del silenzio, un'arte in levare, perché sa spogliare le cose fino a farle staccare dal fondo e brillare di una propria luce». Ecco di nuovo la lettera *p* del *Catalogo* della Anedda: «perdere: smettere di possedere. Perdere oggetti e beni, perdere quanto è voluto. Rendere difficile, per perdere. L'arte di perdere. Perdita di tempo. Lasciar correre, non fermare. Perdersi. Dispossessare. Discrearsi. Perdere i limiti di sé». Una poesia che «concepisce sé stessa come un atto nel presente che è colpito dalla perdita, che si identifica persino, in uno stesso gesto, con essa. È perdita di sé e perdita degli archivi: come una preservazione che annienta, un atto inoperoso»²⁹. Difficilmente un artista più consonante con l'operazione di Tacito avrebbe potuto accordarsi allo spartito Anagoor più perfettamente di quanto faccia la lirica della Anedda qui.

6. Nel passo a tre delle voci poetiche, è di nuovo il turno di Durs Grünbein. L'archeologa scopre, in un mortaio, ciò che resta del corpicino di un bambino: «ossicini impietriti in una schiacciata di ceramica». Ridotto ad uno scheletro da uccellino, il bimbo è inumato in un «recipiente che si era crepato nel forno / e mostrava crepe come la piccola volta cranica gialla». Spolpato, divorato dalla morte come il formaggio che in ciotole simili veniva offerto al pasto, lo scheletrino riaffiora come un naufrago nella corrente del tempo. *Albentia ossa*, fragilità, memoria. Il correlativo oggettivo dell'intero spettacolo.

7. La performance, a passi cadenzati, avanza. Roberto Ciulli, in scena, testimonia un'altra sfumatura della perdita: stavolta siamo noi stessi a perderci nei cerchi concentrici che il nostro cambiamento esistenziale provoca, come un sasso nello stagno. Utilizzando la doppia lingua, italiano e tedesco, il grande attore, vincitore di un Premio Faust³⁰, testimonia lo sfaldamento dei confini, che avviene dopo la sua migrazione dall'Italia alla Germania: testimonia l'angoscia, gli equivoci linguistici, lo sbiadire delle proprie sicurezze, la faticosa ricostruzione di sé stesso, la constatazione che tutti siamo, come sostiene la Kristeva, stranieri, e che abitiamo, da stranieri, noi stessi: «lo straniero è la parte celata della nostra identità, quel sintomo che rende il 'noi', a tratti, impossibile»³¹. La lingua che parliamo ci dice chi siamo. In

²⁹ Borio 2015, p. 18.

³⁰ <https://www.theater-an-der-ruhr.de/de/menschen/738-roberto-ciulli>.

³¹ Kristeva 1990, p. 9.

Roberto Ciulli abitano due tappe, due versioni, due sfumature di se stesso: non a caso la scena che segue è quella che rappresenta il dialogo drammatico, dal tragico finale, dei due fratelli, Arminio e Flavo, sulle rive della Weser. Il confine liquido del fiume divide e unisce due personaggi irrimediabilmente collegati e disperatamente diversi: Arminio sostiene le ragioni di Roma, Flavo quelle della rivalità e dell'indipendenza. Latino e tedesco si alternano come in un canone: per la prima volta le parole di Tacito vengono pronunciate senza schermi, senza essere tradotte in una lingua diversa, o sintetizzate, o alluse. Il fiume di cui si parla è il *limen*, il *liquidus limen* che sempre dividerà Roma e la Germania, incarnandosi nel Reno o in altri corsi d'acqua: ma è anche un simbolo universale di passaggio memoriale, di abolizione di memorie, di sfaldamento della stabilità. La citazione di Durs Grünbein qui non si attiva, ma non si può non notare, di nuovo, la consonanza di questo dialogo tesissimo dalle due rive di un fiume con il valore antropologico che l'acqua ha per il poeta tedesco. L'acqua per Grünbein è la lingua poetica, fluida e variegata, che dispiegandosi viva combatte e contrasta la rigidità di un mondo che, essendone privo, si troverebbe connotato solo da conoscenza superficiale, schematicità, vuoto. Dove il fiume della parola poetica scorre, la tentazione verso una visione rigida, povera, limitatamente razionale si sfalda e si esaurisce. Non a caso i due fratelli nemici riecheggiano le polarità iniziali barbaro vs. romano, *logos*, *mens*, concretezza, capacità, chiarezza, da un lato, dignità, pudore, selvaticità, segretezza, tentazione al *furor* dall'altro. L'incrocio delle due lingue, una delle due non più parlata da secoli, il latino di Tacito, fa vibrare un altro tasto della tastiera infinita che compone qui la dialettica memoria /oblio, permanenza /perdita. Il latino di Flavo non ha più, per lo spettatore contemporaneo, una fruibilità immediata: ma il controcanto di Arminio lo rende traducibile, e l'alto stile di Marco Menegoni e di Bernhard Glose lo rende infinitamente comprensibile. Giorgio Agamben, facendo riferimento all'idea di 'lingua morta' nella cultura occidentale, dichiarò che, quando ascoltiamo una parola appartenente a una lingua non più parlata, 'morta', appunto, percepiamo che è portatrice di significato, ma anche che questo significato ci è precluso: facciamo esperienza di una pura *vox*³². In realtà, qui questo succede e non succede: il prestigio della parola disusata giunge a noi, ma ci viene suggerito anche un modo misterioso, fra logico ed empatico, di intenderla. Non sappiamo se sia la nostra razionalità a decodificarla, oppure, come desiderava avvenisse Durs Grünbein, se la 'via d'acqua' della parola poetica e performativa decongela tale parola, la

³² Agamben 1982, p. 43.

‘dissigilla’, la fa arrivare fino a noi³³: eppure vediamo in effetti che questo avviene, e ne usufruiamo.

8. Il testo degli *Annales*, nucleo pulsante di uno spettacolo concentrico, non verrà mai direttamente pronunciato. Verrà affidato, invece, all’allusione poetica che Frank Bidart, nel suo *Desiderio*, ha messo in atto: parafrasando, traducendo, ri-costruendo il brano di Tacito su Teutoburgo. «Certo, viviamo di fantasmi (forse più che di viventi), e non possiamo fare a meno di immaginare, sognare, soprattutto desiderare il ritorno delle ombre»³⁴, scrive Tommaso Giartosio introducendo la raccolta: e non a caso proprio *Il Ritorno* si intitola la composizione basata sugli *Annales* I, 60-63. Non solo una perifrasi poetica e contemporanea, ‘lapidaria’ ed evocatrice: la prima parte del poemetto si rifà liricamente e fedelmente agli *Annales*, ma la seconda parte, in lacerti, testimonia un successivo ‘balbettio poetico’, in cui l’operazione memoriale viene annullata, e l’oblio, la perdita, rimontano. Rimangono isole, immagini sole («ossa sbiancate sparse dove gli uomini erano stati abbattuti / in fuga / ammicchiate / dove avevano resistito») iterate talvolta in anafore slegate, che battono la strada alla conclusione: «sono tornato qui mille volte / anche se la storia non sa indicarci il luogo esatto. / Arminio, incessantemente braccato da / Germanico, si ritirò in territori non cartografati» – sparendo alla ricerca e alla cattura come un sasso sprofonda nello stagno, come «per acqua cupa cosa grave», secondo la similitudine di Dante (*Paradiso* III, v. 122). La struttura a cannocchiale, o a cerchi concentrici, in cui la performer, di nuovo Simone Thoma, pronuncia la lirica di Bidart che ri-forma Tacito sminuzzandolo in frammenti, lacerti che illuminano il monologo in quelle che Riccardo Palmisciano ha definito «cellule di rammemorazione ecfrastrica»³⁵, conosce qui forse il suo punto più complesso. Già il procedimento di Tacito si configurava, da subito, un esempio di *ekfrasis*: quando le legioni di Germanico raggiungono il teatro della strage «they are overwhelmed by the memories of the battle, memories which are located in specific spots of the battlefield»³⁶: la parte più esterna del campo, le varie fortificazioni, i tronchi degli alberi, gli altari dei nemici, le terribili, ossimoriche *barbarae arae*. La segmentazione del discorso narrativo in luoghi memoriali rivela il procedimento ecfrastrico sottostante: la narrazione è scandita in cellule visive, segue lo sguardo mobile e inorridito dei legionari, compone un mosaico di frammenti che soltanto nel grande discorso dello sto-

³³ Grünbein 1996, p. 87.

³⁴ Giartosio 2018, p. 11.

³⁵ Palmisciano 2009, pp. 59-60.

³⁶ Seidman 2014, p. 93.

rico vengono armoniosamente ricomposti, ma che permettono ai lettori di evocare mille immagini isolate cariche di memorie, di storie, di destini, di tempo: meccanismi attivatori di emozioni. Del resto, si è addirittura sostenuto che «Teutoburgo – la meno frontale, la meno campale di tutte le battaglie – ha la forma di un serpente, o di un drago cinese: si snoda e sobbalza avvolgendosi e svolgendosi in una serie di spire e segmenti»³⁷: una battaglia fatta di nuclei dolenti, di cellule separate e collegate. Molti critici hanno sottolineato la parentela retorica ed artistica dei capitoli dedicati a Teutoburgo negli *Annales* con il celebre episodio in cui Enea, nel secondo libro del poema di Virgilio, si trova davanti al fregio che ritrae gli episodi più famosi della guerra di Troia nel tempio di Giunone in costruzione a Cartagine, esempio celebre di *ekfrasis*³⁸: e anche se altri, come Woodman, hanno invece sostenuto che si tratta di un episodio di memoria interna e che qui Tacito ripensasse invece a *Historiae* 2, 70, con l'arrivo di Vitellio a Cremona a visitare il luogo della sua vittoria su Otone³⁹, è certo che nel paragrafo degli *Annales* relativo a Teutoburgo «Tacitus employs an array of artistic terms: indeed, his vocabulary at times suggests a formal analysis of a physical work of art»⁴⁰. Se, in accordo con George Kurman, sosteniamo che tre sono le caratteristiche di una *ekfrasis* postomerica, ovvero «historicity, imminent quickening and timeless striving»⁴¹, l'episodio della battaglia di Teutoburgo le annovera tutte e tre. Data la materia storiografica dell'opera di Tacito, la prima categoria è perfettamente rispettata; «narrative is the essence of history; narrative records and explains what happened, imagination compels it to be seen and shared»⁴². Anche la seconda categoria, definita da Kurman «imminent quickening», è verificabile, visto che, nonostante la difficoltà di riportare alla vita protagonisti non più in vita l'arte dello scrittore è tale che persino «the skeletal figures themselves are filled with action and movement»⁴³, in modo da raffigurare come viva una battaglia separata dai legionari di Germanico da anni di distanza. E anche la terza categoria è pienamente centrata: i *loca memoriae* del campo di battaglia sono rovine, sì, ma la loro forza evocatrice funziona tanto fortemente da far sembrare gli episodi 'frozen in time', fermo immagine perfette, cellule visive su cui affondare le radici del procedimento ecfrastrico di cui andiamo parlando: «the art a viewer

³⁷ Bocchiola, Sartori 2014, p. 199

³⁸ Pagàn 1999, p. 306.

³⁹ Woodman 1998, p. 37.

⁴⁰ Santoro l'Hoir 2006, p. 103.

⁴¹ Kurman 1974, p. 10.

⁴² Syme 2012, p. 113.

⁴³ Seidman 2014, p. 99.

experiences creates internal meaning, and in that subjective retelling the viewer creates a narrative in relation to the image»⁴⁴. Ma, dicevamo, si tratta di un procedimento a cerchi concentrici. Nulla di strano. Molte voci hanno fatto rilevare lo 'stile ripetitivo' di Tacito, composto non solo dalla reiterazione di frasi particolari ma addirittura di «a more indefinable quality permeating the style»⁴⁵. Per osmosi, lo stesso «habit of repetition»⁴⁶ eminentemente tacitano è stato recuperato nella performance di Anagoor: e non solo stilisticamente, ma costitutivamente⁴⁷. Come per i legionari di Germanico i *loca memoriae* del campo di battaglia di Teutoburgo attivarono memoria e compassione, orrore e *pietas*, così la sistemazione in un montaggio molteplice e plurimo operata da Anagoor tra i vari testi (*Germania*, *Annales* sotto la rielaborazione di Bidart e in forma originale, Grünbein, Anedda) e le varie immagini più o meno scarne e allusive attivano per gli spettatori procedimenti complessi e complesse emozioni. L'arte è spesso una questione di chi guarda: lo era anche ai tempi di Tacito: «when people view, they also interpret. The art a viewer experiences creates internal meaning and in that subjective retelling the viewer creates a narrative in relation to the images»⁴⁸. Così, l'*ekfrasis* 'alla seconda' scatena reazioni plurime: non solo ci aiuta a cogliere le suggestioni della visione attraverso i nuclei delle immagini che ci vengono sottoposte, ma anche distribuisce su una, o più, linee temporali la visione e la riflessione che la performance fa nascere. La scena nuda, o quasi, la a-storicità dei costumi e del *décor* ci ammoniscono: testimoniano il passato, *monumentum* memoriale, certo, ma anche onda che si ritrae e che svanisce, perdita. Procedimento anche questo tacitano, suggerisce Feldherr: «his description, tableaux, and spectacles all manipulate the gaze of the reader, leaving a vivid echo»⁴⁹ e stimolando emozione e riflessione: «some images also contain one or more internal viewers, which results in a complex gaze that raises additional questions for the external viewers»⁵⁰: i lettori, gli spettatori, noi. L'ultimo video, che conclude la performance di Anagoor, evidenzia questa complessità. Ecco irrompere la contemporaneità. Bosco rigoglioso, percorso da bambini che giocano e cani liberi di correre, apparentemente alieno da qualsiasi segreto di sangue. Forse la battaglia cruenta è stata

⁴⁴ Wadovell 2020, p. 5.

⁴⁵ Mackail 1895, p. 218.

⁴⁶ Hardie 1993, p. 14.

⁴⁷ Relativamente al procedimento efrastico nella *performance* contemporanea: De Min 2018. Per l'*ekfrasis* specifica in Anagoor si veda anche Scattina 2017 (http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3298).

⁴⁸ *Ivi*, p. 5.

⁴⁹ Feldherr 2000, p. 5.

⁵⁰ Wadovell 2020, p. 5.

cancellata, le tracce lavate, fatte sparire. Ma il barbaro tinto di guado è ancora lì, invisibile, fra le grandi querce. Forse, nella dicotomia memoria /oblio, la perdita non esiste. Forse, a questo punto, è possibile e anche doveroso «riconoscere un trauma: prendiamo atto, cioè, del fatto che non ci libereremo mai del vomito e che mai potremo farlo, né, per estensione, potremo liberarci del nostro corpo, degli antenati che ci portiamo nelle nostre ossa, delle vesciche natatorie che giacciono nei nostri polmoni, dei batteri che abitano le nostre viscere, dei fantasmi»⁵¹. Se anche il segnale luminoso scompare dallo schermo, ci abita comunque in tutti i nostri ieri. Simone Thoma che in scena stringe il fascio di microfoni e fa coincidere ieri oggi e domani, avvenimento, memoria e profezia, cede alla proverbiale tentazione efrastica di Anagoor in modo ancora più sottile e sublime del solito. Il pubblico osserva l'emersione di un bassorilievo di carne che forma un iperbato arcuato dal punto più alto a quello più basso dell'esistenza umana. Da un lato, l'orrore e la scomparsa: dall'altro, l'arte, e l'ostensione della parola e della memoria.

Bibliografia

- ADORNO TH. W. 1979, *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Torino (ed. or. *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschadigten Leben*, Frankfurt 1951).
- AGAMBEN G. 1982, *Il linguaggio e la morte*, Torino.
- ANEDDA A. 2018, *Historiae*, Torino.
- BARTHES R. 2014, *Frammenti di un discorso amoroso*, Torino (ed. or. *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977).
- BERGSON H. 2009, *Materia e memoria. Saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Roma-Bari (ed. or. *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Paris 1896).
- BOCCHIOLA M., SARTORI M. 2014, *Teutoburgo*, Milano.
- BORIO M. 2020, *Historiae, o la tragedia dell'irrimediabile. Su un carattere della poetica di Antonella Anedda*, «Nuovi Argomenti», ott. 28, <http://www.nuoviargomenti.net/poesie/historiae-o-la-tragedia-dellirrimediabile-su-un-carattere-della-poetica-di-antonella-anedda/>.
- BRÉAL M. 1868, *Les idées latentes du langage*, Paris.
- DE MIN S. 2016, *Decapitare la Gorgone. Ostensione dell'immagine e della parola nel teatro di Anagoor*, Pisa.
- DE MIN S. 2018, *Ekfrasis in scena. Per una teoria della figurazione teatrale*, Milano.
- FELDHERR A. 2000, *Spectacle and Society in Livy's History*, Oakland.
- GALTIER F. 2011, *L'image tragique de l'Histoire chez Tacite: étude des schèmes tragiques dans les Histoires et les Annales*, Collection Latomus, 33, Bruxelles.

⁵¹ Morton 2022, p. 210.

- GARDINI N. 2014, *Lacuna. Saggio sul non detto*, Torino.
- GIARTROSIO T. 2018, *Il corpo. Per Frank Bidart*, Introduzione a F. Bidart, *Desiderio*, Roma.
- GRÜNBEIN D. 1996, *Grauzone Morgens*, Berlin.
- GRÜNBEIN D. 2012, *Zwischen Antike und X*, in B. Seidensticker, M. Vöhler (Hrsg.), *Mythen in nachmythischer Zeit*, Berlin.
- HARDIE P. 1993, *The Epic Successor of Virgil. A Study in the Dynamics of a Tradition*, Cambridge.
- KRISTEVA J. 1990, *Stranieri a sé stessi*, Milano (ed.or. *Étrangers à nous mêmes*, Paris 1988).
- KURMAN G. 1974, *Ekphrasis in Epic Poetry*, «Comparative Literature» XXVI, pp. 1-13.
- LACAN J. 2003, *Il seminario. Libro XI. I quattro concetti fondamentali della psicoanalisi*, Torino (ed. or. *Le Séminaire Livre XI: les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris 1973).
- MACKAIL J. W. 1895, *Latin Literature*, London.
- MORSELLI G. 1985, *Dissipatio H.G.*, Milano.
- MORTON F. 2022, *Ecologia oscura*, Roma (ed. or. *Dark Ecology. For a Logic of Future Coexistence*, New York 2018).
- MULLER H. 2014, *Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft*, in Id., *Werke 11, Die Gespräche 2*, Berlin (1973), pp. 592-615.
- NIETZSCHE F. 2008, *Umano, troppo umano*, Milano (ed. or. *Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister*, Paris 1878).
- PAGAN V. E. 1999, *Beyond Teutoburg: Transgression and Transformation in Tacitus' Annales I*, 61-62, «Classical Philology» XCIV, pp. 302-320.
- PALMISCIANO R. 2009, *Il primato della poesia sulle altre arti nello scudo di Achille*, in D'Acunto M., Palmisciano R. (a cura di), *Lo scudo di Achille. Esperienze ermeneutiche a confronto*, Atti della Giornata di Studi, Napoli, 12 maggio 2008, «AION» XXXI, pp. 59-75.
- PIETROSANTI S. 2021, *Gli incerti confini: la Germania di Anagoor e Theater an der Ruhr*, Paneacquaculture.net <http://www.paneacquaculture.net/2021/04/20/gli-incerti-confini-la-germania-di-anagoor-e-theater-and-der-ruhr-intervista/>.
- PIETROSANTI S. 2022, *Germania. Romischer Komplex, Theater an der Ruhr: Anagoor, di tempi e di confini*, Gufetto Press, https://gufetto.press/articoli/riflettori-su-articoli/di_tempi_e_di_confini_germania_romischer_komplex_anagoor_e_theater_an_der_ruhr_/.
- POGGI M. 2013, *Heiner Muller Fatzler Bertolt Brecht*, «COsmO» (Comparative Studies in Modernism) II, pp. 40-47.
- RECALCATI M. 2022, *La luce delle stelle morte. Saggio su lutto e nostalgia*, Milano.
- SANTORO L'HOIR F. 2006, *Tragedy Rhetoric and the Historiography of Tacitus' Annales*, Ann Arbor.

- SARTRE J. P. 2020, *Che cos'è la letteratura?*, Milano (ed. or. *Qu'est-ce que la littérature?*, Paris 1948).
- SCATTINA S. 2017, *Tempesta. L'ekfrasis performata nel teatro di Anagoor*, «Engramma» CL, ottobre 2017, http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=3298.
- SEIDMAN J. 2014, *Remembering the Teutoburg Forest: Monumenta in Annales I*, 61, «Ramus» I, 43, pp. 94-114.
- SYME R. 2012, *Tacito*, Torino (ed. or. *Tacitus*, Oxford 1958).
- STRAND M. 2011, *L'uomo che cammina un passo avanti al buio*, Milano.
- VECCHIA A. 2022, *Anagoor, Germania. Romischer Komplex*, «Arabeschi» 19, <http://www.arabeschi.it/anagoor-germania-rmischer-komplex-ua/>.
- WADOVELL P. 2020, *Tacitean visual narrative*, London.
- WIND E. 1997, *Arte e anarchia*, Milano (ed. or. *Art and Anarchy*, London 1963).
- WOODMAN A. J. 1998, *Self-Imitation and the Substance of History: Tacitus Annals 1, 61-5 and Histories 2.70, 5. 14-15*, in Id., *Tacitus Reviewed*, Oxford 2000.