

la rivista di **en**gramma
2011

87-91

La Rivista di Engramma
87-91

87

gennaio/febbraio

2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 87

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-32-4

DIRETTORE

monica centami

REDAZIONE

anna banfi, maria bergamo, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli, simona dolari, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, danielle pisani, stefania rimini, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

ENGRAMMA 87 • GENNAIO/FEBBRAIO 2011

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-32-4

THEATRA. PER UNA DRAMMATURGIA DELL'ATTENZIONE

A CURA DI ANNA BANFI E ALESSANDRA PEDERSOLI

SOMMARIO

- 4 ANNA BANFI
Desaparecido: Omero in Sud America
Il teatro necessario di César Brie
- 10 'C'è una nuvola in un pezzo di carta'. Attualità del mito nel teatro di Peter Sellars
a cura di Daniela Sacco
- 21 ROBERTO GIAMBRONE
Gardenia
Sul teatro della fine
- 26 FREDDY DECREUS
Elfriede Jelinek's *Bambiland* (2003), Yana Zarifi's *Persians* (2006) and Zack Snyder's *300* (2007),
three different ways to invent ourselves
- 42 Nella quiete della rovina
Colloquio con Jordi Garcès sulle scenografie per il XLVI Ciclo di Spettacoli Classici nel Teatro
Greco di Siracusa
a cura di Giacomo Calandra di Roccolino
- 48 Di vita si muore
Intervista a Nadia Fusini (autrice di *Di vita si muore*. Lo spettacolo delle passioni nel teatro di
Shakespeare, Milano, Mondadori 2010)

ROBERTO GIAMBRONE

Gardenia Sul teatro della fine

Finita, è finita, sta per finire, sta forse per finire.
Samuel Beckett

Lo spettacolo *Gardenia* (2010) di Alain Platel e Frank Van Laecke, interpretato da sette anziani travestiti e transessuali insieme a una 'vera donna' e a un giovane caucasico che ha dovuto rinunciare alla propria carriera teatrale per le forti discriminazioni subite in Russia, ci fa riflettere su una singolare caratteristica di alcune espressioni artistiche, soprattutto performance, della nostra epoca.



Gardenia - Fotografia di Luk Monsaert

Presentato in Italia nell'edizione 2010 di Torinodanza, dopo il debutto al Festival di Avignone, *Gardenia* nasce da un'idea dell'attrice Vanessa Van Dume, che ha riunito alcuni amici – chi più chi meno con precedenti esperienze nell'intrattenimento *en travesti* – ispirandosi, a sua volta, al film spagnolo *Yo soy asi* (2000) di Sonia Herman Dolz, sulla chiusura di un cabaret per travestiti di Barcellona. Ne è venuto fuori lo spaccato di una vita ai margini, interpretato dai corpi sfatti ma allenati di queste commoventi *drag queen*, che per l'ultima volta regalano al pubblico uno show di lustrini e paillettes, lottando contro la malinconia di un'esistenza che si intuisce difficile e umiliante. "Questa storia – spiegano gli autori dello spettacolo – rappresenta una testimonianza autentica e onesta. Alimentata da ciò che il cast trasmette ogni giorno. Queste persone generose, ma così piene di ferite. Ferite sulla loro pelle e ferite che sono impercettibili a prima vista, ma pur sempre con la volontà di sopravvivere ai pregiudizi di cui sono stati o sono ancora vittime".



Gardenia - Fotografia di Luk Monsaert

"Da domani il Cabaret Gardenia non esiste più", esordisce Vanessa, chiedendo al pubblico un minuto di silenzio per i colleghi che nel frattempo se ne sono andati. L'atmosfera malinconica e seria del primo quadro, che vede gli attori in giacca e cravatta immobili sulla scena, come gli smarriti personaggi di alcuni film di Fassbinder, si stempera nel giocoso e musicale rituale del travestimento, al ritmo della pop song *Forever Young*, che produce un ironico straniamento. Per l'ultima volta, questi artisti del mondo sommerso, sfidando ogni perbenismo, si lanciano in un vorticoso e scanzonato cabaret transgender, dove si divertono a impersonare celebrità del palcoscenico, da Carmen Miranda a Liza Minnelli. Ma il gioco si confonde con il dolore e con il pianto quando nel carosello di travestimenti affiorano, qua e là, le schegge di una vita disperata e incompiuta. La passerella finale, sulle note di *Over the Rainbow*, sigla il commiato dalla scena e dalla vita. *Gardenia* è il canto del cigno, commosso e orgogliosamente disperato, di un gruppo di artisti che ha azzerato la distanza tra la vita e la finzione, riuscendo a reinventare il teatro nel momento stesso in cui ne celebra il suo tramonto. Un teatro postumo, nel quale i corpi sgraziati e oscenamente 'reali' degli interpreti rivelano, con discrezione, la loro triste verità e la fine del gioco.

Lungo tutto il Novecento, ma soprattutto negli ultimi decenni del secolo (con evidenti strascichi odierni, di cui *Gardenia* è un luminoso esempio), alcuni coreografi, registi di teatro e di cinema hanno firmato spettacoli che si presentano con le caratteristiche di 'ultimo show'. Beninteso, quasi sempre si tratta di autori che hanno poi continuato a lavorare, magari proponendo un *sequel* proprio di quegli stessi 'ultimi spettacoli' con i quali sembravano aver detto la parola 'fine'. Un caso esemplare è quello del regista cinematografico Peter Bogdanovich, che nel 1990 ha diretto *Texasville*, nuovo capitolo del malinconico *The Last Picture Show* (*L'ultimo spettacolo*, 1971), capolavoro in bianco e nero sulla fine di un'epoca e di un certo cinema. Ma non si tratta neanche di quello 'stile tardo' di cui argomenta Edward W. Said – riprendendo le intuizioni di Adorno sulle opere senili di Beethoven – nella sua 'tarda' e incompiuta opera *On Late Style*, anche se con esso condivide non poche caratteristiche.

Se non è dunque l'esplicita volontà di mettere punto a un discorso, né il capolinea di una carriera artistica o la manifestazione del desiderio di farla finita con l'espressione in un'epoca in cui sembra che tutto sia già stato detto, scritto e mostrato, cos'è che spinge alcuni autori a pronunciarsi 'come se' non ci fosse nient'altro da aggiungere? Come interpretare tutti quegli spettacoli che da alcuni decenni a questa parte ci lasciano la penosa sensazione di 'opera ultima', di irreversibile declino, di definitivo bilancio, di testamento artistico e spirituale?

La questione della difficoltà di esprimersi, prima e soprattutto dopo Auschwitz, è nota. Non dimentichiamo che il Novecento è stato inaugurato, letterariamente, dalla celebre *Lettera a lord Chandos* di Hugo von Hofmannsthal (1902), dove lo scrittore, manifestando la propria decisione di rinunciare alla scrittura, denunciava il "naufragio dell'io nel convulso e indistinto fluire delle cose non più nominabili né dominabili dal linguaggio", come spiega Claudio Magris nell'introduzione all'edizione italiana (Magris 2002, pp. 6-7). Nel vortice di una crisi dell'identità e dei linguaggi, così ben delineata in letteratura nelle opere di scrittori come Musil, Kafka, Rilke, Pirandello, Broch, Mann, le arti figurative, il teatro e la musica preparavano la dissoluzione della forma, ma vivendo anche momenti di esaltazione per la deriva dell'io. Soprattutto dal secondo dopoguerra in poi, l'arte non ha fatto altro che elaborare il lutto, piangendo i mali della modernità e denunciando la propria impotenza dinanzi alla catastrofe. Molte opere hanno cominciato ad assumere le caratteristiche di 'opera ultima', di proclama all'umanità, seppure con la consapevolezza che esso sia destinato a naufragare nel nulla, come quello che i decrepiti coniugi de *Le sedie* di Ionesco vorrebbero comunicare al mondo intero dopo una vita di solitudine e di umiliazioni, salvo affidarsi a un oratore muto e decidere di suicidarsi. La difficoltà di parola, ci insegna Beckett, è il male senza rimedio che affligge il Novecento, tanto che il teatro si è dato molto da fare per compensarla con una gestualità eloquente. Ma si è trattato, quasi sempre, di una gestualità disperata, se non addirittura isterica. Un voler dire l'indicibile fino allo spasimo e alla follia (Artaud ed epigoni), oppure un profluvio di ironia, a compensare il senso della sconfitta, della perdita, della minaccia incombente, della morte (Brecht ed epigoni).

Le vivaci passerelle brechtiane del *Tanztheater*, che sono diventate un marchio distintivo degli spettacoli di Pina Bausch, molto care anche agli interpreti di Platel, hanno sempre un tono sentenzioso, ostentano il disaggio, il cedimento, la rovina, sono il compiaciuto esibizionismo della fine, condito con stranianti musicchette *old style*. In tal senso, questi spettacoli possono accostarsi al sentimento della tardività di cui parla Said, al "crescente senso di separazione, esilio e anacronismo che lo stile tardo esprime e, cosa ancora più importante, utilizza per giustificarsi formalmente" (Said [2006] 2009, p. 30).

Esiste infatti, in teatro, uno stile della fine, formalmente determinato da un trovarobato un po' demodé, da musiche e balli di repertorio, da un certo illanguidimento del portamento e dell'espressione degli attori, cui fanno da controcanto struggenti catatonie o impressionanti esplosioni isteriche. E, come si diceva, l'insieme spesso volge al proclama, all'appello più o meno solenne o disperato, che ha il tono della confessione o del monito. "Signore e signori, lo spettacolo è finito", sembrano ripeterci continuamente gli inquieti interpreti di Platel, gli attori di Christoph Marthaler o gli outsider di Pippo Delbono, mentre in scena si affastella di tutto: attrezzeria, gesti, parole, musiche e silenzi, in un crescendo che moltiplica i falsi finali, come a voler rimandare la fine annunciata, in un circolo vizioso che ricorda il *Finale di partita* di Beckett, sommo maestro della fine senza fine.

Tuttavia, come sappiamo, "*the show must go on*", sicché, da un po' di tempo a questa parte, non vediamo altro che l'estenuata replica della fine. La fine di un certo mondo, di una certa civiltà, di un certo teatro. E a questa fine ci siamo abituati, tanto che ne riconosciamo lo stile, la maniera, che può, paradossalmente, diventare anche rassicurante, divertente, in ogni caso catartica.

La coreografia d'autore e molto teatro contemporaneo, come abbiamo visto, sono impegnati nell'elaborazione di questa interminabile crisi, ma è interessante notare come anche i fenomeni

più popolari, quelli che un tempo si sarebbero definiti della 'cultura bassa', riflettano questa tendenza, magari riducendo la metafora del disastro alle sue manifestazioni più concrete; basti pensare alla fortunata stagione dei *disaster movies*, il cosiddetto 'cinema catastrofico'. La percezione e la paura dell'apocalisse hanno prodotto innumerevoli immagini e una certa retorica narrativa. Michele Cometa, nel saggio *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, propone un'interessante ricognizione sulle apocalissi di fine millennio, che hanno condizionato l'immaginario colto e popolare, tra letteratura, cinema e altri media, mentre Andrea Tagliapietra, nella prefazione al suo *Icone della fine*, citando *La fine di tutte le cose* (1794) di Kant, ci ricorda che 'il pensiero della fine, come tutti gli abissi, è sublime, ossia ci spaventa ma anche ci affascina' (Tagliapietra 2010, p. 10).

Incantati dalle immagini della fine, faticiamo a riflettere su una possibile via di fuga che, per restare in ambito teatrale, significherebbe uscire dal circolo vizioso della sterile autoreferenzialità. Jan Fabre, nel suo recente spettacolo di teatro-danza *Orgy of Tolerance* – un'aspra critica allo sfrenato consumismo e alla dilagante indifferenza – ha denunciato questa impotenza, ma lo ha fatto ancora una volta urlando il proprio disappunto, realizzando, in altre parole, l'ennesimo spettacolo della fine. Esasperando il modello brechtiano del teatro politico, Fabre ha realizzato una feroce invettiva indirizzata al pubblico sonnacchioso, esibendo una gestualità esplosiva e violenta. Nel finale liberatorio gli interpreti si rivolgono alla platea urlando le loro ingiurie, e ce n'è per tutti, dai capi di governo agli stessi attori.

Nel teatro contemporaneo la crisi diventa tema e stile della rappresentazione, innescando un circolo vizioso dal quale non riusciamo a venir fuori. Il tempo della palingenesi sembra ancora lontano. Stentiamo a focalizzare il principio di rinnovamento e di salvezza insito nell'Apocalisse, alla quale forse guardiamo da un'unica prospettiva. Magari ci aiuterebbe uno sguardo eccentrico sulle cose. Se per noi 'la fine del mondo' ha una valenza negativa e paralizzante, per i cittadini di Ushuaia, capitale della Terra del Fuoco, nella Patagonia argentina, è solo un'indicazione geografica, che ricorda la loro estrema distanza dal centro. Da quelle parti, *El diario del Fin del Mundo* non è l'ennesima opera sulla catastrofe incipiente – stile *The Road* di McCarthy – ma il titolo del quotidiano locale, e senza neanche tanta ironia.



Cartello all'ingresso della città di Ushuaia

English abstract

The performance *Gardenia* (by Alain Platel and Frank Van Laecke) offers a starting-point to think about the 'theatre of the end'. In the last decades, as a result of the crisis of the twentieth century's languages, many theatre and dance performances have assumed the characteristics of the 'last show'. This essay is about the reasons for which some authors express themselves 'as though' there was nothing more to say: through their performances, playwrights and choreographers communicate to us the painful sensation of the end of a kind of world, a kind of civilization and a kind of theatre.

In the contemporary theatre, the crisis has become topic and style of the performance, smoothing the way for a vicious circle from which we are not able to go out.

Riferimenti bibliografici

Hans Urs von Balthasar, *Apocalisse*, Medusa, Milano 2004 [*Die Apokalypse*, Katholische Bibelanstalt, Stuttgart 1980]

Michele Cometa, *Visioni della fine. Apocalissi, catastrofi, estinzioni*, : duepunti edizioni, Palermo 2005

Claudio Magris, *Introduzione*, in Hugo von Hofmannsthal, *Lettera di Lord Chandos*, Rizzoli, Milano 2002 [*Der Brief des Lord Chandos*, in "Der Tag", Berlin, ottobre 1902]

Edward W. Said, *Sullo stile tardo*, Il Saggiatore, Milano 2009 [*On Late Style: Music and Literature Against the Grain*, Pantheon Books, New York 2006]

Andrea Tagliapietra, *Icone della fine. Immagini apocalittiche, filmografie, miti*, Il Mulino, Bologna 2010
Enzo Ungari, *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana Editrice, Roma 1975



pdf realizzato da Associazione Engramma
e da Centro studi classicA Iuav
progetto grafico di Silvia Galasso
editing a cura di Silvia Galasso
Venezia • luglio 2011

www.engramma.org



la rivista di **engramma**
anno **2011**
numeri **87-91**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.