

Gli dei dannati. Ivo Van Hove e il suo adattamento del film di Luchino Visconti per il festival di Avignone

Nicolò Zaggia

Il mio orecchio aveva sentito parlare di te
ma ora l'occhio mio ti ha visto.
Perciò mi ravvedo, mi pento
sulla polvere e sulla cenere.
Giobbe 42:5-6

Secondo la definizione proposta da Treccani nel suo dizionario online¹, l'etimologia del termine 'tradurre' non è univoca. Le derivazioni sarebbero principalmente due: da un lato si tratterebbe di un calco del verbo francese *traduire* (originariamente impiegato in ambito penitenziario – tradurre un prigioniero in tribunale), dall'altro la contrazione in latino della preposizione *trans* con il verbo *ducere*, il cui incontro renderebbe conseguentemente l'idea di 'condurre attraverso'. La nozione di movimento suggerita da questa seconda accezione, se applicata all'ambito teatrale, ci permette di constatare che ogni *pièce* s'impone inevitabilmente agli spettatori come traduzione, dal momento in cui ogni spettacolo obbliga l'attraversamento di diverse dimensioni semiotiche e simboliche (Barthes 1968: 258-259).

Alla luce di questa constatazione, l'obiettivo che questo contributo si prefigge è quello di proporre l'analisi di una delle ultime *mise en scène* realizzate dal regista belga Ivo Van Hove. Nello specifico, l'oggetto della riflessione sarà lo spettacolo *Les Damnés*; una rappresentazione pensata per la *Comédie Française* e presentata nel luglio 2016 al Festival d'Avignon, ventitré anni dopo l'ultima partecipazione della compagnia alla celebre manifestazione culturale².

L'articolo si suddividerà in quattro parti; le prime tre saranno funzionali alla definizione dell'ultima. Gli aspetti della rappresentazione che verranno analizzati saranno la struttura discorsiva della *pièce*,

l'organizzazione dell'azione, la componente narrativa e in ultima istanza la compagine ideologica veicolata dalla stessa (Pavis 2002: 13). Questa operazione permetterà di scandagliare ogni aspetto dell'opera, partendo dalla comprensione delle sue caratteristiche più superficiali, fino all'interpretazione della sua struttura profonda.

Struttura discorsiva

Lo spettacolo è il frutto di un adattamento dello scenario del film di Luchino Visconti *La caduta degli dei*, vincitore dell'Oscar per la sceneggiatura nel 1969³. In questo adattamento il rimaneggiamento del copione italiano diventa funzionale alla trans-mediatizzazione teatrale: un processo trasformativo per il quale non sono i fotogrammi del film a dirigere la rappresentazione bensì le battute degli attori; delle parole che vengono (ri)concepite dallo schermo per la scena. A tal proposito, le dichiarazioni lasciate dal regista confutano ogni dubbio circa l'approccio metodologico scelto per questo lavoro:

Non ho voluto realizzare un adattamento del suo film [di Visconti], peraltro non l'ho nemmeno rivisto durante la preparazione dello spettacolo. Immaginatevi che monti un *Amleto*, sicuramente non lo farei ispirandomi ad una *mise en scène* già vista. Nel caso di *Les Damnés*, ciò che mi importava era mettere in scena le parole e le situazioni iscritte nello scenario (nostra traduzione) (Arvers-Sourd 2016).

Il teatro portato in scena dal direttore del Toneelgroep Amsterdam rinuncia a essere un 'teatro per il testo' (una forma di drammaturgia che si limita a sottolineare la complessità e la

sagacia dello scenario) diventando un ‘teatro con il testo’: un’espressione in grado di definire una filosofia della rappresentazione che predilige lo spettacolo in tutta la sua complessità (De Marinis 2013: 29).

Da un punto di vista narrativo, i protagonisti della vicenda sono gli Essenbeck, la famiglia che al momento dello scoppio del secondo conflitto mondiale deteneva le più grandi acciaierie della Renania. In questo modo, finzione e storia patteggiano assieme una forma di teatro-realtà. Già Visconti, attraverso la creazione di questo personaggio aveva infatti deciso di celare (in maniera mal velata) la famiglia Krupp (dell’odierno ThyssenKrupp, conosciuta per aver progettato i cannoni Dora per conto del Nazionalsocialismo) (James 2012: 172).

Similmente al film, lo spettacolo si apre sulla festa di compleanno del capofamiglia, il Barone Joachim (impersonificato da Didier Sandre). Durante la cena, la notizia dell’incendio del Reichstag (avvenuta il 27 febbraio 1933) turba il clima mendacemente gioviale della riunione familiare, accelerando quel processo decisionale del Barone di destituire l’allora attuale direttore aggiunto del gruppo (Herbert Thallman, interpretato da Loïc Corbery) – poiché vicino al socialismo, per permettere all’impresa siderurgica di affiliarsi al regime nazista. Questa scelta politico-finanziaria genererà, nel corso della rappresentazione, una spirale di violenza e di assassinii che porteranno la famiglia al collasso, il cui capitale economico verrà gestito in ultima istanza da Martin von Essenbeck (interpretato nello spettacolo dal giovanissimo Christophe Montenez), nipote del capofamiglia. Una figura apparentemente marginale all’inizio del dramma, ma che diventa progressivamente protagonista nello svolgersi della *mise en scène*, fino a raggiungere l’apice di questo suo climax ascendente nell’epilogo dello spettacolo (Kafka 2019), dove il personaggio appare in tutta la sua forza perturbante e controversa (Billington 2019).

Les Damnés racconta due storie: da un lato la disgregazione di una famiglia ricca – strettamente legata al destino economico di un paese per la sua influenza nel settore siderurgico – e dall’altro, una storia politica, quella del trionfo di un’ideologia, il nazismo, il cui modo di pensare, nonostante l’esito della seconda guerra mondiale, non ha fatto che crescere negli ultimi decenni fino a minacciare

oggi le società di diversi paesi europei (nostra traduzione) (Muhleisen 2016).

In questo senso, da un punto di vista diacronico e diatopico, la Germania degli anni tra le due guerre costituisce il punto di riferimento scelto da Visconti per costruire la trama della sua rappresentazione filmica. Un immaginario che verrà successivamente sfruttato da Van Hove nel suo adattamento teatrale.

Tuttavia, il processo intertestuale è molto più articolato. La vicenda trova un punto d’appoggio nel genere tragico, con un riferimento specifico alla produzione shakespeariana. Lo spettacolo s’ispira a *Macbeth*, la cui vicenda viene sapientemente rimaneggiata dal regista cinematografico al fine di mettere in scena la progressiva decadenza morale che si innesca quando l’animo umano è diretto unicamente dalla brama di potere economico e politico. Allo stesso tempo però il titolo della pellicola italiana fa un *clin d’œil* al dramma musicale *Il crepuscolo degli dei*, della tetralogia di Richard Wagner *L’anello del Nibelungo*. Un riferimento che viene a perdersi nello spettacolo francese che decide piuttosto di evocare un’altra fonte d’ispirazione del film di Visconti: *I dèmoni* (altrimenti tradotto *Gli ossessi*) di Dostoevskij⁴, romanzo che in un certo qual modo forgia il personaggio di Martin, che appare essere l’alter ego contemporaneo di uno fra i protagonisti dell’opera russa, ovvero Nikolaj Stavrogin (Monastier 2016). Ivo Van Hove s’inserisce in modo tanto armonioso quanto perturbante all’interno di questo processo metamorfico, plasmando l’eredità classica a suo favore, e ridimensionando la struttura dell’opera nel rispetto del suo processo evolutivo per renderla tuttavia più eloquente rispetto ad una dialettica propria del ventesimo secolo (Kafka 2019).

Struttura dell’azione

Sebbene tra la *mise en scène* e il film di Visconti persistano molti punti di contatto, è possibile altresì constatare svariate differenze. Nello specifico di questo suo rapporto altalenante con l’antecedente filmico, sia da un punto di vista intertestuale che per la sua dimensione transdisciplinare, la componente più cangiante del dramma contemporaneo riguarda specificatamente la retorica dell’azione.

In una prospettiva semiotica, l'apertura del sipario e l'entrata dei personaggi in scena segnano l'inizio della rappresentazione. Così avviene anche nella pellicola del '69, dove un inizio *in medias res* permette l'immersione immediata dello spettatore all'interno del contesto sociale e culturale in cui si svolge l'azione. Ivo Van Hove riformula questo tipo di convenzione: in *Les Damnés*, i personaggi accedono al palcoscenico da un ingresso sito sul lato destro del plateau, per attraversare tutta l'ampiezza della scena raggiungendone così il lato sinistro dove 'si calano nel loro ruolo' agli specchi di una fila di camerini en plein air, di fronte agli spettatori. Viene così a mancare, fin dall'inizio della rappresentazione, quella sospensione d'incredulità data dalla cosiddetta quarta parete (Lecomte 2016); una forma di patteggiamento tra pubblico e attori che veicola il realismo della *mimesis*: ciò che si realizza sotto gli occhi del pubblico, benché ispirato a fatti realmente accaduti, è apertamente il frutto di una finzione.

In questo senso, la denuncia della condotta umana, motivata dall'avarizia e dalla perfidia, non dà vita a un teatro naturalista nel senso stretto del termine, un teatro che intende rappresentare verosimilmente uno spaccato di realtà: persiste una forma di critica alla società, ma manca una ferma volontà di separare 'cloisonnisticamente' scena e pubblico. Un modo questo per facilitare l'intelligibilità del messaggio poetico, e che trova un valido supporto anche nel concetto sonoro dello spettacolo (progettato da Éric Sleichim).

La musica dirige il concatenarsi delle situazioni sceniche in modo da connotare progressivamente l'evolversi della rappresentazione. Nello spettacolo, i compositori considerati 'degenerati' dal nazismo (come Igor' Fëdorovič Stravinskij e Arnold Schönberg) si alternano a quei musicisti rivendicati dal regime (Ludwig van Beethoven e Richard Wagner) al fine di tradurre su scena il clima culturale dell'epoca. Nei momenti di rottura viene invece interpellata la band metal tedesca contemporanea dei Rammstein, con le sue sonorità violente e aggressive. Gli unici momenti di tranquillità dello spettacolo sono contraddistinti dall'esecuzione al clarinetto di Günther (nipote di Joachim, interpretato da Clément Hervieu-Léger) di un tema dei *Vier letzte Lieder* di Richard Strauss, durante il compleanno del Barone, e dall'interpretazione di Sylvia Bergé del *Klaglied* di Dietrich Buxtehude (Fauvel 2016).

Queste scelte registiche producono un'alterazione delle concatenazioni cronotopiche ovvero quelle combinazioni di elementi spaziali e temporali che orchestrano lo sviluppo di ogni situazione narrativa (Bachtin 1975: 231).

Così facendo, lo spettacolo mette in discussione la 'dialettica della visione', che è tradizionalmente un elemento chiave di ogni rappresentazione. Lo spettatore non riceve un prodotto 'raffinato', bensì si trova nella condizione di dover ricostruire costantemente gli stimoli suggeriti dalla *mise en scène*.

Struttura narrativa

A tal proposito, gli elementi appartenenti alla struttura narrativa dello spettacolo su cui s'intende attirare l'attenzione sono principalmente due: l'organizzazione scenica e l'utilizzo dell'espedito filmico nella rappresentazione.

Qual è l'azione che il palcoscenico deve ospitare? Una domanda veicolante, seppur nella sua semplicità, una riflessione fondamentale per lo spettacolo analizzato. Questo perché in *Les Damnés*, parafrasando un'espressione di Artaud, lo spazio è un'anarchia che organizza la rappresentazione su più livelli (Artaud 1938: 53). Non si tratta di uno spazio 'architetturalizzato': non sono presenti su scena riferimenti contestuali diretti, così come non vi è un vero fondale (se non il palazzo dei papi), di là dello schermo che funge da sfondo.

Al contrario, tutto viene mediato dal registro del simbolico, e quindi viene tradotto in chiave sociale e sociologica. Questa operazione è alquanto particolare dal momento in cui l'assenza di un *décor* realistico non mina la struttura narrativa dello spettacolo (Ubersfeld 1996 (b): 62).

Abbiamo riunito degli elementi molto concreti, dei letti, dei tavoli, e delle bare realizzate in un materiale che ricorda il metallo arrugginito. Questi accostamenti, rigorosamente allineati, delimitano al centro del plateau una superficie di gioco ricoperta di pannelli che ripropongono tutte le vibrazioni di una gamma di arancioni. L'insieme di tutti questi elementi è più significativo di ognuno di essi preso singolarmente, e la loro totalità costituisce la metafora del cerimoniale di morte che si compie [con lo spettacolo] (nostra traduzione) (Arvers-Sourd 2016).

Alcuni esempi di questa traduzione simbolica sono: l'arancione vivo che ricopre il palcoscenico (quasi a fungere da richiamo alle fornaci delle

acciaierie), e le suppellettili in metallo utilizzate nei vari momenti simposiaci, come a evocare tramite l'algido riflesso delle loro cromie (in contrasto con il colore del palco) la brutalità della guerra. (Ubersfeld 1996 (a): 23).

Ciononostante, oltre alla portata metonimica di queste scelte registiche, l'organizzazione dello spettacolo secondo il paradigma della sua struttura simbolica comporta un funzionalismo estremamente accentuato dello spazio all'interno del quale si svolge la rappresentazione.

Il *plateau* (largo 40 metri) viene suddiviso dal regista in diverse sezioni ognuna delle quali assolve uno scopo specifico in momenti dati della rappresentazione.

Sul lato sinistro della scena sono presenti i camerini degli attori: questa zona del palco traduce il patto di verosimiglianza che la *mise en scène* impone. Da un punto di vista semiotico è probabilmente la zona più rassicurante per lo spettatore in quanto simboleggia la natura fittizia della rappresentazione.

Accanto a questa sorta di camerini è collocata una fila di letti (materialmente dei *pouf*) che diventano il luogo privilegiato della destrutturazione degli affetti, altra tematica cruciale della pièce. In questo senso, questa parte di palcoscenico si tinge di una sfumatura quasi 'intimistica', entrando in aperta opposizione con il suo lato opposto.

Il lato destro della scena è occupato infatti da una fila di bare a cielo aperto. Degli oggetti che fungono da *memento mori* per i personaggi, ma che sono capaci di anticipare anche al pubblico gli effetti che una disperata ricerca di potere esercita sulla vita degli uomini. Si tratta di una zona ricollegabile alla pratica ritualistica: un aspetto essenziale della *pièce*. Nel corso della rappresentazione, lo spettacolo s'articola difatti in una sorta di funzione religiosa capace a evocare una forma di sacrificio.

Il termine 'sacrificare' sottende il processo per cui qualcosa viene reso sacro. In tal senso, la messa a morte dei vari personaggi illustra l'inevitabile conseguenza della sottomissione dell'uomo al 'dio potere'. L'attraversata della scena da parte dei personaggi per raggiungere i sarcofagi ricorda un viaggio sullo Stige. Le figure che prendono parte a questa 'crociera' sono in tutto sette. In primis il Barone von Essenbeck, successivamente 'la piccola Lisa' – una bambina di origine ebrea, che trova la morte dopo essere stata violentata dal protagonista della vicenda, Elizabeth Thallman (moglie di Herbert, il dissidente ex dirigente delle acciaierie),



Konstantin von Essenbeck (membro delle SA, divenuto d'intralcio per le SS), Herbert Thallman, e infine Friedrich Bruckmann assieme alla sua amante Sophie von Essenbeck, ovvero la madre di Martin.

Tutti i rituali sono identici, il che rende la pratica della messa a morte una sorta di leitmotiv atemporale dello spettacolo: l'identificazione del capro espiatorio, la scorta fino alla bara, un video della vittima nel tentativo disperato e vano di aprire il coperchio del sarcofago – immagini proiettate su di uno schermo led che funge da sfondo al palco. Concluso l'interramento, le ceneri di ogni vittima vengono versate in un'anfora posta al centro della scena, lungo il bordo che separa il plateau dalla platea. Dietro l'anfora, si erige un secondo palco: altro strumento meta-performativo capace di permettere una forma di rappresentazione al quadrato.

In virtù di questa non architeturalizzazione, l'orizzontalità della scena prevale sul verticalismo (un aspetto della rappresentazione che viene generalmente ottemperato dallo sfondo, ma che è stato detto essere sostituito in questo spettacolo dallo schermo led) (Demidoff 2016). In questo senso, le linee forza utilizzate dal regista per articolare l'azione si sviluppano attraverso il dialogismo delle relazioni che i personaggi tessono vicendevolmente. L'intera vicenda si articola tramite gli spostamenti sulla scena dei suoi protagonisti, senza ricorrere alla mediazione di una vera e propria scenografia. In questo modo Ivo Van Hove rinuncia alla costruzione di una profondità prospettica.

Unica eccezione a questa vettorializzazione del palcoscenico è data dall'utilizzo del palazzo retrostante durante una sola scena del dramma. Un'operazione che permette al *setting* in cui si svolge il festival di diventare un fondale alternativo ma funzionale alla rappresentazione. Una scenografia capace di evocare e tradurre (sempre in chiave simbolica) anche il contesto storico e sociale in cui la vicenda si sviluppa, ovvero quello di una famiglia nobile tedesca negli anni '30. Nella scena in questione, la madre di Martin si trova a dover cercare il figlio ma per aumentare il senso d'affanno di questa ricerca, Sophie entra nel palazzo retrostante al palco, sporgendosi da una finestra che sovrasta il pubblico, dominando in questo modo l'intera platea.

L'utilizzo del palazzo, oltre che ad assolvere

una funzione estetica, diventa così espressione di una psicologizzazione della scena (la ricerca spasmodica del figlio all'interno del *Palais des Popes* come corrispettivo della perturbazione psichica di Martin, capace di risucchiare in una spirale di follia anche gli altri personaggi della vicenda), una pratica che Anne Ubersfeld interpreta come risultato della convergenza della clinica psicanalitica nella pratica artistica (Ubersfeld 1996 (b): 66). Durante l'episodio, al fine di permettere agli spettatori di seguire ciò che succede dentro al palazzo, un cameraman riprende la scena mediante una *steadicam* e il filmato che ne risulta viene proiettato sullo schermo dietro al palco, permettendo al pubblico di essere al contempo dentro il palazzo e sulla platea, assieme al personaggio ma escluso dalla relazione madre-figlio.

Questo effetto conduce al secondo elemento della struttura narrativa dell'opera che merita di essere messo in evidenza: l'intromissione del video nello spettacolo.

Fin dall'antichità, la *techné* è sempre stata una valida alleata dell'arte drammatica (Pavis 2013: 137). Non vi è quindi ragione di stupore nella constatazione che le scelte registiche contemporanee vadano di pari passo con lo sviluppo tecnologico. Ciò che piuttosto risulta interessante è la comprensione delle modalità con cui questo tipo di commistione si realizza.

Nel caso di *Les Damnés*, le azioni che si svolgono nel corso della rappresentazione vengono costantemente riprese da un gruppo di cameramen e tecnici (tanto è vero che si è parlato di *théâtime* o *cinéâtre*) che seguono i gesti degli attori in ogni loro spostamento scenico⁵, giocando con l'orrore che la rappresentazione dispiega.

Una scelta registica che non rappresenta una novità da un punto di vista stilistico, e nemmeno un punto di svolta nella poetica del regista, ma che obbliga lo spettacolo a un confronto con una delle prerogative essenziali dell'arte drammatica: la politica dello sguardo, o in altri termini, la dialettica tra il vedere e l'esser visto.

Scelta democratica capace di rendere 'tutto sempre visibile a tutti', permettendo di mettere in risalto il lavoro svolto da ogni attore, questa operazione risulta essere generativa, nell'economia della rappresentazione, di un dualismo intrinseco alla mise en scène che si fonda sulle nozioni di presenza e assenza, materialità del palcoscenico e aleatorietà del video. Ciò che si palesa agli occhi degli spettatori

è un connubio tra performance e rappresentazione mimetica, presenza viva e tangibile (quella del teatro, della danza e della musica), e figure di finzione, marchio dell'assenza (tipica del cinema, come delle arti figurative) (Ubersfeld 1996 (b): 36-7).

In una prospettiva semiotica, il video proiettato sullo schermo (largo ben 11 metri) assolve a diversi scopi, che oscillano tra l'informazione del pubblico, l'accompagnamento della *mimesis*, e la dissociazione tra scena e video⁶. In questo modo, lo spettacolo d'Ivo Van Hove sintetizza adeguatamente quel controsenso intrinseco all'arte performativa del ventesimo secolo che pone il teatro in un equilibrio precario tra crisi ed età aurea (Taviani 2000: 293-327).

Circa la funzione pedagogica, l'approccio è di tipo documentaristico, e si realizza attraverso l'inserimento di foto d'archivio (l'incendio del Reichstag, l'auto da fé, il campo di Dachau). Delle immagini che permettono di colmare quei vuoti lasciati da una scenografia spoglia: l'evocazione di momenti così iconici del secolo scorso facilita l'immersione dello spettatore in un contesto storico e sociale che altrimenti risulterebbe solo denotato (Kafka 2017).

Per quanto riguarda l'accompagnamento della *mimesis*, il video crea un legame tra attori e spettatori che non sarebbe altrimenti possibile. Ciò avviene ad esempio nella scena che antecede la violenza di Martin su una bambina ebrea (la piccola Lisa, la seconda vittima della vicenda). In questa scena, tramite l'utilizzo delle telecamere, gli spettatori riescono a vedere frontalmente e in simultanea ambedue i volti dei personaggi: quello della vittima, come quello del carnefice, che pur dando le spalle al pubblico riesce a imporre il suo viso sulla platea grazie all'immagine proiettata nello schermo.

È tuttavia nella creazione di una realtà alternativa, ovvero attraverso la dissociazione più totale tra palco e video che l'impiego del dispositivo tecnologico raggiunge l'apice del suo lirismo e della sua forza espressiva. In tal senso, le modalità con cui ciò avviene sono principalmente due: permettendo l'accesso allo sguardo del pubblico, a zone della scena altrimenti interdette e completando il senso della performance, coniugando lo spettacolo live con scene pre-registrate.

Circa il primo di questi due utilizzi, l'impressione che lo spettatore ne trae è quella di un 'allontanamento della vicenda' rispetto all'*hic et nunc* della rappresentazione. Nella descrizione dell'episodio

dell'inseguimento di Martin da parte della madre Sophie si era menzionata una psicologizzazione dello spazio scenico; in realtà già a inizio spettacolo, un uso simile della telecamera era stato impiegato per mostrare alla platea gli albori della deriva pedofila del protagonista. L'episodio avviene al termine della festa di compleanno del Barone e vede la trasformazione da parte di Martin di un momento di gioco con una sua cuginetta in abuso. L'intera vicenda si svolge però off-stage, quindi non sotto lo sguardo diretto degli spettatori, che assistono alla scena attraverso la lente della telecamera.

Ultima funzione del video (in relazione alla creazione di una 'realtà altra' rispetto a quella generata dalla rappresentazione) è data dall'inserimento di immagini pre-registrate (ad opera di Tal Yarden) in concomitanza alle scene live, con la funzione di completare e ampliare il significato della performance. In tal senso, emblematico appare l'episodio evocante la notte dei lunghi coltelli (verificatasi il 30 giugno 1934). In questo momento della rappresentazione ciò che avviene è una scissione radicale tra scena e schermo. La recitazione degli attori diviene un supporto al video, il quale permette un ampliamento dei confini del palcoscenico e dello spettacolo. Agli spettatori viene proposta una scena simile (tanto è vero che in un primo momento persiste un effetto straniante che porta il pubblico a chiedersi quale sia la 'vera realtà' che si manifesta sotto ai suoi occhi) ma problematizzata. Così facendo, i personaggi che appaiono in questa scena sembrano andare oltre il limite abituale della rappresentazione; un modo per rendere porosi i confini tra recitazione e ripresa, incalmando la dimensione live alla registrazione (Diatkine 2016). Ragione di turbamento è inoltre data dall'inserimento di alcune porzioni di registrazioni audio di discorsi di Hitler⁷ capaci di aumentare la portata tragica dell'episodio. La copresenza di tutti questi fattori è indice dell'impossibilità di scindere l'esperienza drammatica nei suoi elementi costitutivi (De Marinis 2016: 24), poiché tutti iscritti in una sottopartizione in costante dialogo.

Nella scena finale della tragedia si vede Martin completamente nudo nell'atto di cospargersi delle ceneri dei suoi famigliari (contenute nell'anfora collocata tra palco e platea) per poi sparare da sopra il palco con una mitragliatrice contro il pubblico, illuminato unicamente da una serie di flash generati

dallo schermo led retrostante al personaggio. Questo tipo di codice (l'attore che si rivolge direttamente allo spettatore) non rappresenta una novità in ambito teatrale, come non lo è per il linguaggio filmico⁸; ma nel caso specifico dello spettacolo di Van Hove, esso s'impone come un momento emblematico che si arricchisce di una significazione particolare. Il personaggio si cinge delle ceneri dei propri famigliari: una cerimonia di vestizione *à l'inverse* che sancisce il battesimo della sua colpevolezza, così come di quella del pubblico, che coperto anch'esso dalla cenere degli Essenbeck si trova a fare i conti con il suo voyerismo perverso e impotente.

Struttura ideologica e dell'inconscio

L'ultimo aspetto che s'intende mettere in luce è la struttura ideologica che l'opera promuove; in altri termini, il paradigma di valenze che scaturisce dall'insieme di tutte le deissi dello spettacolo: il significato più autentico e più profondo della *mise en scène*.

Quali sono le tematiche che Ivo Van Hove decide di approfondire attraverso questa rappresentazione? L'enorme quantità di materiale press (interviste, video, presentazioni dello spettacolo) che ha seguito la messa in scena del dramma ha permesso al regista di raccontare al suo pubblico quali intenzionalità si celano dietro a questo lavoro: *Les Damnés* si presenta come uno spettacolo funzionale a una '*célébration du mal*' (Kafka, 2019), 'un coup de projecteur donné sur le mal', il teatro come *memento* di ciò che deve essere sempre combattuto (Piolat Soleymat 2016).

All'interno di questa scelta poetica, che diviene al medesimo tempo anche politica, è possibile individuare diversi argomenti.

Tra questi, l'influenza della politica e dell'economica sulla vita degli uomini: il potere è una tematica fondamentale per la nostra contemporaneità; esso occupa la scena pubblica e coinvolge ogni aspetto della nostra vita (Kafka 2019). La storia della famiglia Essenbeck obbliga i suoi spettatori a un confronto con il mito di una prosperità economica tanto sregolata quanto deleteria: la produzione come forma di urgenza assoluta, fondata sul falso ideale di un'ascesa economica inarrestabile (Piolat Soleymat 2016). Il pubblico è tenuto a decostruire questa convinzione per poter rendersi conto del

prezzo imposto da questo tipo di arrivismo. L'utilizzo delle telecamere e la proiezione sullo schermo dei video da esse ripresi producono una sorta di *mise en abyme* immaginaria capace di mostrare come le macro vicende politiche siano strettamente collegate alle scelte condotte dai singoli (Kafka 2017). Ciò che è stato chiamato il racconto 'dell'incubazione della lebbra nazista nel corpo nazionale tedesco e individuale della popolazione' diviene per il regista un monito estremamente valido anche per l'uomo di oggi, che si trova ad assistere in maniera impotente (e forse disinteressata?) all'emergere di nuove forme di populismi.

Sullo sfondo generato da queste premesse, parossismo di violenza e passione, lo spettacolo uccide ogni affettività. Nessun amore lega i personaggi su scena, le cui relazioni sono al contrario costantemente mediate dagli avatar di una sessualità sregolata e malsana. Van Hove evoca diversi fantasmi dell'immaginario collettivo come l'incesto, la pedofilia, lo stupro, le erotomanie, la repressione dell'omosessualità.

Nello specifico della discriminazione collegata all'orientamento sessuale, l'espressione di genere e l'ideale di virilità diventano dei temi che corrono in filigrana per tutta la durata dello spettacolo. Nell'episodio evocante la notte dei lunghi coltelli, la scena orgiastica testimonia la frustrazione sessuale e la deriva omoerotica che scaturisce in dinamiche sociali autoritarie a prevalenza monosessuali (Mieli 1977: 116-8).

Ma anche durante l'esibizione in *drag* di Martin (a spettacolo appena iniziato, durante la festa di compleanno del Barone), Ivo Van Hove decide di decostruire il binarismo di genere evitando una banale femminilizzazione del personaggio bensì declinando il protagonista in chiave androgina. Un *make-up* a tratti gotico abbinato a un completo maschile dal taglio classico, arricchito da guanti in lattice la cui lucentezza si riflette sul collier d'oro a borchie nere non hanno niente a che vedere con la scena viscontiana dove il medesimo personaggio si presenta al pubblico nei panni di Marlene Dietrich. Il senso d'indeterminatezza della rappresentazione contemporanea sembra imporsi precisamente in questa impossibilità di scindere in maniera netta il maschile dal femminile, obbligando il pubblico a ridefinire le griglie gnoseologiche di comprensione del mondo.

Conclusioni

In cosa consiste la novità di questo spettacolo? Qual è il senso di riportare oggi a teatro l'ennesima rappresentazione sul nazismo? L'artificio registico è funzionale alla *mise en scène* oppure è un semplice specchietto per le allodole finalizzato a stupire lo sguardo di uno spettatore ingenuo? Queste sono solo alcuni degli interrogativi sollevati dalla critica nei confronti della rappresentazione che è stata l'oggetto di questa analisi. Una risposta univoca e generalmente soddisfacente è difficile da trovare.

Ad ogni modo, ciò che è sicuramente vero è che *Les Damnés* si presenta come uno spettacolo capace di posizionarsi al crocevia di una riflessione sull'evoluzione della pratica drammaturgica odierna. La tradizione non viene rinnegata. La presenza dello scenario viscontiano garantisce alla parola un'autorevolezza capace di accompagnare e dirigere il racconto, veicolandone i significati più profondi. Ciononostante vi è anche una dimensione altamente performativa che porta il 'fare' degli attori a disarticolarsi rispetto al 'dire' imposto dal copione. Il senso della *mise en scène* si costruisce corporalmente, quindi attraverso le azioni a cui lo spettatore assiste. In questo modo la rappresentazione rinuncia al classico testocentrismo (Pavis 1996: 186). La tradizione s'interseca con la traduzione: una traduzione della parola per la scena, ma che risulta essere tuttavia anche una sorta di tradimento.

Che cos'è in conclusione *Les Damnés*? Probabilmente si potrebbe definire come 'dispositivo': una rappresentazione che pur iscrivendosi all'interno di una tradizione, ne infrange le regole, senza tuttavia ricercare a tutti i costi il distruzione del processo dell'avanguardia.

In questo senso l'opera elude ogni prevedibile processo classificatorio, poiché obbliga il suo spettatore alla scoperta di alcune dimensioni spettacolari che sono ancora difficili da cogliere e comprendere. Se il teatro rappresenta da sempre una sfida, questo spettacolo s'impone come una provocazione. Un guanto bianco in pieno volto capace di attirare l'attenzione sulle ultime declinazioni della riflessione teatrale contemporanea; l'emblema di un fenomeno ancora molto proteiforme, ma che sta inevitabilmente traducendo una sensibilità in evoluzione. Una performance che si avvicina all'originale; vale a dire una messa in scena non deperibile ma esperibile varie volte nella sua purezza originaria.

Attraverso questo spettacolo, Ivo Van Hove oltrepassa il confine della rappresentazione storica. Un'operazione che viene realizzata sfruttando il dispositivo artistico, come il regista precisa in un'intervista ad oggi presente sul sito della *Comédie Française*:

La fine è assolutamente terribile. Ma è come quando ci si reca al museo Reina Sofia di Madrid per vedere *Guernica* di Picasso. In *Guernica* non esiste la benché minima traccia di gioia. Non c'è che guerra. Ma è preferibile affrontare ciò in un contesto artistico piuttosto che nella vita vera... [...] attaccandosi all'idea che l'amore e l'umanità non possano, nonostante tutto, sparire completamente. (nostra traduzione) (Maurin – Muhleisen 2016).

Così facendo Ivo Van Hove riesce ad accedere in maniera tanto cruenta quanto efficace alla nostra contemporaneità (Fauvel 2016), incarnando in questa declinazione del teatro contemporaneo un'arte popolare esigente, che obbliga il pubblico a un risveglio della coscienza civile e a una stimolazione dello spirito critico. Aspetti controversi, che valsero al regista (come per altri suoi lavori) svariati attacchi da parte di una critica feroce. In fin dei conti ogni critica non è altro che la riconferma del successo del regista nell'identificazione di una certa criticità.

Bibliografia

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double* (1938), Gallimard, Paris 2014.
- Bachtin, Michail, *Estetica e romanzo* (1975), Einaudi, Torino 1979.
- Barthes, Roland, *Essais critiques* (1964), Points, Paris 1981.
- De Marinis, Marco, *Al limite del teatro*, Cue Press, Imola 2016.
- De Marinis, Marco, *Il Teatro dopo l'età dell'oro*, Bulzoni Editore, Roma 2013.
- James, Harold, *Krupp: A History of the Legendary German Firm*, Princeton University Press, Princeton & Oxford 2012.
- Mieli Mario, *Elementi di critica omosessuale* (1977), Eds. Paola Mieli - Gianni Rossi Barilli, Feltrinelli Editore, Milano 2002.
- Pavis, Patrice, *Contemporary Mise en Scène: Staging Theatre Today*, London and New York, Routledge 2013.
- Pavis, Patrice, *L'Analyse des spectacles: Théâtre, mime, danse, danse-théâtre*,

cinéma, Paris, Nathan 1996.

Pavis, Patrice, *L'analyse des textes dramatiques - de Sarraute à Pommerat* (2002), Armand Colin, Paris 2016.

Taviani, Ferdinando, *Teatro Novecento: ovvietà, «Teatro e Storia»*, vol. 22, 2000: 293 – 327.

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre I*, Belin Sup Lettres, Paris 1996 (a).

Ubersfeld, Anne, *Lire le théâtre II - L'école du spectateur*, Belin Sup Lettres, Paris 1996 (b).

Sitografia

Arvers, Fabienne, Sourd, Patrick, “ « Les Damnés » d'Ivo van Hove au Festival d'Avignon : une pièce d'une tragique actualité”, *Les Inrockuptibles*, 2016, <https://www.lesinrocks.com/2016/07/05/scenes/scenes/les-damned-ivo-van-hove-au-festival-davignon-une-piece-dune-tragique-actualite/>, web (ultimo accesso 22/08/2020).

Billington, Michael, “The Damned review – Ivo van Hove's Third Reich thriller is riveting”, *The Guardian*, 2019, <https://www.theguardian.com/stage/2019/jun/20/the-damned-review-barbican-london-ivo-van-hove>, web (ultimo accesso 21/06/2020).

Darge, Fabienne, “Au Festival d'Avignon, la Comédie-Française dans la cour d'horreur”, *Le Monde*, 2016, https://www.lemonde.fr/scenes/article/2016/07/02/la-comedie-francaise-dans-la-cour-d-horreur_4962436_1654999.html, web (ultimo accesso 5/07/2020).

Demidoff, Alexandre, “ «Ivo van Hove, sublime exorciste»”, *Le Temps*, 2016, https://next.liberation.fr/theatre/2016/07/05/les-damnes-theatre-d-art-et-d-essai_1464211, web (ultimo accesso 28/06/2020).

Diatkine, Anne, “ « Les Damnés » théâtre d'art et d'essai”, *Libération*, 2016, https://next.liberation.fr/theatre/2016/07/05/les-damnes-theatre-d-art-et-d-essai_1464211, web (ultimo accesso 01/02/2020).

Dizionario etimologico italiano, <http://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/>, web (ultimo accesso 29/01/2020).

Fauvel, Isabel, “Enfer et damnation”, *Les Soirées de Paris*, 2016, <https://www.lessoireesdeparis.com/2016/10/14/enfer-et-damnation/>, web (ultimo accesso 15/01/2020).

Festival d'Avignon, 2016,

- Frank-Dumas, Elisabeth, Tion, Guillaume, “ « Les Damnés » Appuie là où ça fait heil », *Libération*, 2016, https://next.liberation.fr/theatre/2016/07/07/les-damnes-appuie-la-ou-ca-fait-heil_1464759, web (ultimo accesso 31/08/2020).
https://festival-avignon.com/storage/document/84/19184_les_damnes.pdf, web (ultimo accesso 03/02/2020).
- Kafka, Yves, “ « Les Damnés », l’histoire vénéneuse vécue en direct”, *INFERNO*, 2017, <https://inferno-magazine.com/2016/07/11/festival-davignon-les-damnes-lhistoire-veneneuse-vecue-en-direct/>, web (ultimo accesso 15/01/2020).
- Kafka, Yves, “Entretien : Ivo Van Hove, autour des « Damnés »”, *INFERNO*, 2019, <https://inferno-magazine.com/2019/04/06/entretien-ivo-van-hove-autour-des-damnes/>, web (ultimo accesso 01/02/2020).
- Lecomte, Alain, “Damnés de théâtre”, *Rumeur d’espace*, 2016, <https://rumeurdespace.com/2016/07/19/avignon-n1-damnes-de-theatre/>, web (ultimo accesso 26/07/2020).
- Maurin, Frédéric, Muhleisen, Laurent, “Entretien avec Ivo Van Hove Mise en Scène, Jan Versweyveld Scénographie et Lumières, Tal Yarden Vidéo, Eric Sleichim Musique Originale et Concept Sonore”, *Site Internet Officiel de la Comédie Française*, 2016, <https://www.comedie-francaise.fr/fr/actualites/entretien-avec-lequipe-artistique#>, web (ultimo accesso 01/06/2020).
- Monastier, Pierre, “ « Les Damnés »: une perfection esthétique au service d’un théâtre bourgeois”, *Profession spectacle*, 2016, <https://www.profession-spectacle.com/les-damnes-une-perfection-esthetique-au-service-dun-theatre-bourgeois/>, web (ultimo accesso 30/08/2020).
- Muhleisen, Laurent, “Entretien avec Ivo Van Hove”, *Site Internet Officiel du*
- Piolat Soleymat, “Manuel, Entretien avec Ivo Van Hove”, *La Terrasse*, 2016, <https://www.journal-laterrasse.fr/les-damnes/>, web (ultimo accesso 22/08/2020).

Filmografia

- Chicago*, Dir. Rob Marshall, 2002.
La caduta degli dei, Dir. Luchino Visconti, 1969.
The Great Train Robbery, Dir. Edwin Porter, 1903.

Notes

- 1 Cfr. <https://www.treccani.it/vocabolario/tradurre/>
- 2 L’ultimo lavoro presentato dalla *Comédie* ad Avignone (una versione del *Don Giovanni* di Molière) risale al 1993. Al contrario, Ivo Van Hove era già salito sul palco del festival in altre occasioni: con lo spettacolo *Tragédies Romaines* (tratto da Shakespeare) nel 2008 e con *The Fountainhead* (adattamento dell’omonimo romanzo di Ayn Rand) nel 2014.
- 3 Ivo Van Hove aveva già avuto modo di lavorare su altri film di Luchino Visconti: una prima produzione basata su *Rocco e i suoi fratelli* nel 2008, nel 2011 realizza un adattamento di *Ludwig* e nel 2017 ripropone *Ossessione*.
- 4 Già nel 1957 il regista italiano aveva dimostrato un certo interesse verso lo scrittore russo portando sul grande schermo un adattamento di *Le notti bianche*.
- 5 La costante del video all’interno della rappresentazione ha valso allo spettacolo una critica accanita che non ha tardato a mettere in luce (oltre che il conservativismo della scuola francese) l’effetto potenzialmente deconcentrante delle riprese sullo spettatore (Lecomte 2016), (Frank-Dumas - Tion 2016). Di parere diverso gli attori, che non intendono la presenza della videocamera come un attentato alla teatralità: «C’est tout à fait nouveau pour la plupart d’entre nous, ce travail avec la caméra, observe Elsa Lepoivre, qui joue la redoutable Sophie von Essenbeck, sorte de Lady Macbeth des temps du nazisme. Mais, pourtant, sa présence ne bride jamais le jeu : dans ce dialogue qu’il instaure avec elle, Ivo van Hove semble au contraire encourager notre théâtralité» (Darge 2016).
- 6 L’autorialità di questa riflessione sulle possibili funzioni attribuite al video all’interno di una rappresentazione scenica è da attribuirsi a Patrice Pavis, il quale ci ha concesso un accesso al suddetto materiale che è a presente ancora inedito. Per questo motivo, non possiamo in questa sede precisare meglio la referenza bibliografica, la cui genesi intendiamo comunque rispettare.
- 7 Lo scenario del film indaga nello specifico il biennio 1933-34; Hitler arriva alla cancelleria nel 1933. In tal senso la voce del dittatore è l’ennesimo elemento scenico capace d’inserire la rappresentazione all’interno di un momento storico estremamente preciso.
- 8 Impossibile a tal proposito non pensare al bandito che conclude la pellicola di Edwin Porter *The Great Train Robbery* (1903), o alla scena finale di *Chicago* di Rob Marshall (2002).