

Dal teatro di Jan Fabre

Attitudini performative del corpo sulla scena:
quali forme di presenza, e quali mimesi?

Giuseppe Burighel

1. *La performance e le condizioni di teatralità*

Nozione polisemica, la performance rinvia a un complesso universo semantico in ragione degli usi e dei differenti campi d'applicazione. Il termine *performance* è presente nella vita sociale, come ad esempio nella pratica sportiva per segnalare il livello di una prestazione fisica, o anche in ambito economico secondo un'idea di rendimento, e afferisce certamente anche all'ambito artistico, nel qual caso il suo significato può mutare da cultura a cultura. Sicché, in terra anglosassone, ad esempio, la performance è lo spettacolo, di attori, danzatori o musicisti che si producono sulla scena.

Performance proviene dalla lingua francese, dal verbo *performer* che al XVI secolo significava portare qualcosa a buon fine, in primis un'azione. L'idea del compimento di un atto è ancora oggi a fondamento delle pratiche performative. I *Performances Studies* lo confermano.¹ Gli studi americani sulla performance, pur continuando ad ampliarne lo spettro d'azione, promuovono l'idea dello studioso Richard Schechner per il quale ogni atto performativo si fonda per lo meno su tre operazioni: l'essere (*being*), quindi sullo stato di presenza; il fare (*doing*), ovvero un'azione; e per terzo, ma non meno importante, il mostrare il fare (*showing doing*).² Potremmo dire, allora, che la performance attiene a un processo di attivazione del corpo che si concede alla vista, in un dato spazio.

Se l'emergenza delle Arti Performative come genere artistico è relativamente recente e risale agli anni Venti del secolo scorso, a cominciare cioè dall'attività dei movimenti avanguardisti (surrealismo, futurismo, dadaismo, ecc.), la condizione performativa dell'artista, invece, è sempre esistita, e si deve semplicemente allo stato di presenza del performer nel contesto della sua presentazione. «Che sia

¹ «Performance is an inclusive term. Theatre in only one mode on a continuum that reaches from the ritualization of animals (including humans) through performances in everyday life – greeting, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theatre, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitude». Richard Schechner citato da Fernando de Toro in *Performance et savoirs*, a cura di Helbo André, De Boeck, Bruxelles 2011, p. 73.

² Cfr. Richard Schechner, *Performance studies, an Introduction*, Routledge, London/New York 2002.

consistita in un rituale tribale, un mistero medievale, uno spettacolo del Rinascimento o una serata concepita da un artista nel suo atelier parigino durante gli anni Venti, la performance ha assicurato all'artista una presenza nella società»,³ ci ricorda Roselee Goldberg. Pertanto, la performance si qualifica innanzitutto come il segno della presenza dell'artista, e il mezzo per lui di focalizzarsi sul suo corpo, prima di qualunque processo mimetico o di rappresentazione differita. Attraverso il segno tangibile del corpo, il performer esprime una visione del mondo e interroga lo stato reale delle cose, nell'immediatezza di un'esperienza condivisa con lo spettatore. Céline Roux, nell'ambito degli studi performativi francesi, parla, a questo proposito, dell'*essenza situazionale* che distingue la rappresentazione dalla performance, ovvero il modo in cui la performance (nella sua accezione di atto di presenza) contrariamente alla rappresentazione «prende in considerazione la natura del luogo e del tempo in funzione della realtà vissuta qui e ora».⁴ Perciò, la performance sfuggirebbe a un'organizzazione narrativa, e tendente all'unità, delle coordinate sceniche spazio-temporali; e non vi sarebbe nel corpo che performa alcun rimando ad altro corpo diverso da sé, alcun referente per significarlo sulla scena, né personaggio, ma piuttosto una dimensione autoreferenziale e autosignificante per quel corpo.

Tuttavia, come poter ammettere che, pur nell'autonoma produzione *hic et nunc* di un corpo, quest'ultimo non attiva nessun riferimento nello sguardo di chi vi assiste dall'esterno? Una riflessione sulle condizioni di teatralità potrà aiutarci, allora, a comprendere meglio il fenomeno legato alla presenza performativa. A tale proposito, in *Théorie et pratique du théâtre* la studiosa Josette Féral considera l'esistenza, potremmo dire noi, di un *a priori* scenico, riconducibile tanto alle forme più tradizionali della rappresentazione quanto alla performance. Ella osserva come la condizione della teatralità si determini con la separazione tra la scena e la sala, o più precisamente tra la realtà della condizione dello spettatore e la finzione (al di là, talvolta, degli indiscutibili, ma circoscritti, effetti di realtà) dell'azione che avviene sulla scena. Questo *a priori* scenico costituisce una delle tre fratture⁵ che, secondo la storica teatrale francese, determinano la teatralità. Ed è per questo che la teatralità si presenta come «un *processo*, una produzione che riguarda innanzitutto lo sguardo, sguardo che postula e crea uno *spazio altro* che diventa spazio dell'altro, spazio virtuale, va da sé, e lascia posto all'alterità dei soggetti e all'emergenza della

³ Roselee Goldberg, *La performance, du futurisme à nos jours*, Thames & Hudson, Paris 2001, p. 8 (trad. mia).

⁴ Céline Roux, *Danse(s) performative(s)*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 80 (trad. mia).

⁵ Josette Féral osserva che la teatralità nasce dalla serie di tre «clivages»: fra reale e finzione degli spazi; fra reale e finzione nell'illusione scenica; fra semiotica e simbologia nella recitazione dell'attore. Cfr. Josette Féral, *Théorie et pratique du théâtre*, L'Entretemps, Montpellier 2011, pp. 103-105.

finzione».⁶ Nel caso della performance, questo processo può partire dal performer stesso, ma anche dallo spettatore, il cui sguardo crea quella frattura spaziale da cui emerge l'illusione; ovvero, l'illusione di uno spazio che lo spettatore semiotizza trasformandolo in una successione di segni che gli consentono di appropriarsi di ciò che sta accadendo davanti ai suoi occhi. Perché, in ragione del suo ruolo, «nonostante l'autonomia dell'avvenimento programmato, nonostante l'affiorare del reale sulla scena, egli [lo spettatore] non mette in discussione la teatralità [...] Ciò ci consente di dire che a teatro, sulla scena (che sia in un luogo teatrale o che investa un luogo pubblico) ogni azione performativa fa appello alla teatralità».⁷

La teatralità, inoltre, è vista da Josette Féral come un modo della mimesis,⁸ dal momento che «la teatralità, come la mimesis, riguarda fundamentalmente lo sguardo dello spettatore».⁹ Come dire che esiste una mimesis legata al gioco di finzione degli sguardi, e che il fatto di rappresentare, o di vedere rappresentato qualche cosa in qualcosa d'altro, sono fatti legati alla lettura che noi possiamo dare delle immagini. La teatralità, allora, è quella condizione particolare dello sguardo che da sola è in grado di porre in essere una logica dei referenti, di aprire quel processo che ci permette di risalire al referente di ogni discorso artistico. Essa ci consente ugualmente di recepire la performance come un evento d'arte, come l'espressione del pensiero artistico, della riflessione dell'artista sul mondo.

Ciò detto, quali potrebbero essere allora i possibili referenti dell'azione performativa, se è vero che essa tende a negare ogni tentativo d'organizzazione narrativa delle coordinate sceniche, ovvero resta al di qua di ogni storia e di ogni personaggio compiuti? Se facciamo nuovamente riferimento alla definizione che Goldberg attribuisce alle pratiche performative,¹⁰ così come noi abbiamo potuto conoscerle nel corso del XX secolo, capiamo che esse sono la dimostrazione, o l'attualizzazione, delle idee dell'artista. Le idee si presentano pertanto come il referente del discorso performativo, l'oggetto (concettuale) dell'azione mimetica o referenziale portata avanti dall'artista performer. A voler dire, ancora, che attraverso il corpo performante sono le idee di questo stesso corpo e segno che prendono forma. D'altronde, che il pensiero possa essere uno degli elementi dell'agire mimetico è confermato nella *Poetica*, laddove Aristotele annovera fra gli oggetti della tragedia, l'azione (*praxis*), i caratteri (*èthos*) e, per l'appunto, il pensiero (*diànoia*).¹¹ Modo

⁶Ivi, p. 85 (trad. mia).

⁷Ivi, p. 168.

⁸Sempre Féral, considerando il legame tra condizioni di teatralità e mimesis nel contesto più propriamente teatrale, ne propone un avvicinamento metonimico. Cfr. Josette Féral, *Op. cit.*, p. 97.

⁹Ivi, p. 102.

¹⁰Cfr. Roselee Goldberg, *Op. cit.*

¹¹Aristotele, *Poétique*, 50a 11. Cfr. Dupont-Roc et Lallot (Introd.), *Poétique*, Du Seuil, Paris 2011, p. 18.

fondamentale dell'arte, la mimesis diviene con Aristotele l'arte della rappresentazione. Confermata, cioè, l'origine teatrale del termine,¹² e superata l'opposizione platonica fra *mimèsis* e *diègèsis*,¹³ è a partire da Aristotele che la pratica mimetica comincia ad allargare il proprio campo d'applicazione proponendosi secondo diverse modalità rappresentative, nella relazione fra l'oggetto artistico e la realtà in cui quest'ultimo è immerso. Così, il teatro, l'epopea, la danza, le arti figurative, e poi la letteratura romanzesca in epoca moderna, tutte le arti, infine, sono l'espressione d'una maniera di frequentare e di praticare la mimesis.

2. *La mimesis, la danza e la performance*

Qual è la relazione, in particolare, della mimesis con la danza? E come considerare il corpo del danzatore nella pratica performativa? È per mezzo del ritmo che i danzatori rappresentano caratteri, emozioni e azioni, ci dice Aristotele;¹⁴ la danza appare, così, un modo diretto,¹⁵ e specialissimo, di mimesis, in grado di sfruttare le potenzialità figurative e narrative del corpo, attraverso i gesti e il ritmo (*diaskhèmatizomenôn rhuthmôn*). C'è inoltre chi ha sostenuto che la mimesis teatrale provenga direttamente dalla danza, che la danza ne rappresenti la forma d'origine: Koller [1954, cfr. ancora 1958], infatti, afferma che la rappresentazione mimetica avrebbe una natura coreica e troverebbe nel ritmo il suo supporto essenziale, e che le forme teatrali parlate (ritmate anch'esse) si sarebbero sviluppate a partire dalla danza.¹⁶ Tutto ciò, per altro, trova conferma nell'evoluzione stessa della tragedia, la quale, secondo quanto è più comunemente condiviso, nasce nel V secolo a.C. con l'esigenza di strutturare in forma dialogica la performance del coro che danzava, cantava e recitava i ditirambi in onore di Dioniso. Tuttavia, nell'opera a carattere performativo la creazione mimetica del danzatore diventa ancora più interessante nella misura in cui la performance contemporanea (a dispetto del balletto, per esempio) non s'inserisce obbligatoriamente in un'organizzazione narrativa dello spazio e del tempo scenici. Ragione per la quale con essa si tende a non attribuire un carattere (un personaggio) al performer. L'attitudine performativa nella pratica coreica, allora, sarebbe riconducibile a quei passaggi dove la presenza del danzatore è messa in luce da azioni attrattive sul suo corpo, azioni individuabili, per esempio, nella nudità, nelle condizioni estreme di pericolo, nei modi diretti

¹² Mimèsis si ricollega al sostantivo *mimos* con cui Aristotele designa dei testi drammatici, andati perduti, i «mimi di Sofrone e di Senarco». Cfr. ivi, p. 17.

¹³ Cfr. Platone, *Repubblica*, libro III.

¹⁴ Aristotele, *Poétique*, 47a 28.

¹⁵ Modi diretti della mimesis sono, fra gli altri, il discorso diretto nella scrittura teatrale e l'arte pittorica figurativa; i suoi modi indiretti sono, come si è visto, il racconto epico e il romanzo dell'epoca moderna.

¹⁶ Cfr. Dupont-Roc et Lallot (Introd.), *Op. cit.*, p. 18.

di interazione con lo spettatore, ecc., forme dell'*obscenus*, che invadono la scena come effetti del reale. Ed è in questi termini che il teatro di Jan Fabre, in tutta la sua complessità estetica, finanche barocca, presenta un forte carattere performativo.

Il poliedrico artista belga è senza dubbio l'esempio di un performer che, avendo fatto uso del proprio corpo, si è potuto assicurare una presenza nella società, che è poi diventata la scena per le sue esibizioni. Guardando alla stretta attualità, nella presentazione della retrospettiva dedicata all'artista, ora in corso al museo MAXXI di Roma, leggiamo: «durante la sua ricerca, ha disegnato con il suo sangue, ha percorso da Nord a Sud la linea tranviaria di Anversa con il naso sulle rotaie, ha bruciato i soldi degli spettatori, ha invitato critici d'arte a sparargli, ha preso in ostaggio il filosofo Lars Aagaard-Mogensen ed è stato arrestato, si è messo alla gogna nel Museo di Arte Contemporanea di Tokyo, esponendosi al lancio di centinaia di pomodori». ¹⁷ Nell'ambito delle prove estreme a cui si è sottoposto, di fatto, Jan Fabre ha saputo attivare verso di sé una dinamica attrattiva degli sguardi, sguardi che a loro volta possono ricondurre l'atto di presenza a una dimensione di finzione narrativa, una volta che si è accettato il fondo di provocazione di quell'atto e si sono superati gli innegabili effetti di realtà; quella dimensione della finzione, per sua natura in grado di creare ponti e di riferirsi alle cose, che sola consente di riferirci all'universo creativo e ideologico dell'artista.

Memore delle sue esperienze performative, Fabre consegna ai suoi attori e ai suoi danzatori una scena che vorrebbe vissuta da quei corpi secondo un dato spazio-temporale reale. Così, negli spettacoli in particolare di più lunga durata, ¹⁸ il regista belga sottopone all'azione logorante del tempo corpi che performano azioni al limite dell'autolesionismo e finanche dello sfinimento. Ma al contempo egli ne sfrutta tutto il potenziale espressivo, plastico e dinamico. Ciò avviene in particolare con il corpo del danzatore, che, normalmente allenato allo sforzo fisico e alla ricerca di forme plastiche, per Fabre costituisce evidentemente un interessante oggetto di creazione, in grado di oscillare dagli effetti di realtà, ovvero da prestazioni meramente fisiche (performative), alle plastiche metamorfosi proprie di un universo scenico metafisico.

Prima di addentrarsi nell'analisi del corpo performativo nel teatro di Fabre mi soffermo ancora un istante sulla nozione di mimesis e sull'idea del referente che sarebbe propria a ogni discorso artistico, anche performativo. Per convergere su un'accezione che, discostandosi dalla tradizione, vuole esserne piuttosto il prolungamento o anche l'apertura verso le condizioni d'interdisciplinarietà della scena

¹⁷ Dal comunicato stampa della mostra *Jan Fabre. Stigmata. Actions & Performance 1976-2013*, a cura di Germano Celant, museo MAXXI, 16 ottobre 2013-16 febbraio 2014, Roma.

¹⁸ In collaborazione con il museo MAXXI la fondazione RomaEuropa ha programmato (Roma, ottobre 2013) due suoi spettacoli storici: *This Is Theatre Like It Was To Be Expected And Foreseen* (1982) della durata di otto ore e *The Power Of Theatrical Madness* (1984) della durata di oltre quattro ore.

contemporanea. Se il senso dell'imitazione diretta risiede nell'idea platonica di una somiglianza fra la copia e il suo modello, al contrario le mimesis dalle modalità indirette, quelle di tipo rappresentativo o simbolico, prefigurano uno stato speciale della relazione fra l'arte e il reale. Mi voglio riferire, in questo, al pensiero del filosofo Hans-Georg Gadamer: «in ogni opera d'arte c'è qualcosa come una mimesis, qualche cosa come una *imitatio*. Non si tratta ben inteso in questa mimesis di imitare qualche cosa di predefinito e già conosciuto, ma di portare alla rappresentazione (*Darstellung*) qualche cosa in modo che quel qualcosa sia presente in tutta la sua pienezza sensibile».¹⁹ La riflessione sul tema della rappresentazione e del mimetico proposta da Gadamer nei testi della raccolta *L'attualità del bello* (1977) chiarisce ciò che è avvenuto e ciò che continua a prodursi nell'arte attraverso l'attività mimetica. Il filosofo osserva: «nell'opera d'arte, non ci si limita a rinviare a qualcosa ma la cosa alla quale si rinvia è là, presente nell'opera stessa in modo ancor più veritiero. Per dirlo in altri termini: l'opera d'arte significa un sovrappiù d'essere».²⁰ Il senso dell'opera d'arte risiede nella sua funzione di simbolo della realtà, che essa imita, quindi, non tanto come un suo sostituto, secondo un principio di somiglianza, quanto piuttosto come un richiamo intensivo di qualche cosa che nel simbolo trova il suo complemento di senso. Non si tratta di distinguere la copia dal suo modello, ma al contrario, stabilire – dice Gadamer – una *indifferenziazione estetica* fra la rappresentazione e la cosa rappresentata che ci permetterà di riconoscere la piena autonomia all'opera d'arte. Il filosofo lo spiega anche in termini di metamorfosi.

La mimesis antica e la mimetica moderna si differenziano da ciò a cui di solito facciamo riferimento con il termine imitazione. Ogni imitazione vera è una metamorfosi. Essa non intende fare esistere nuovamente, tale e quale, ciò che è già esistito. Essa è una metamorfosi dell'esistenza che rinvia sempre l'essere metamorfosizzato a ciò da cui egli è stato metamorfosizzato. La sua metamorfosi fa vedere possibilità di intensificazione della vita che noi non abbiamo mai visto. Ogni imitazione è intensificazione, è sperimentazione degli estremi.²¹

Gadamer ci parla di un processo intensivo del reale (corpi, cose, pensieri) che conduce questi stessi elementi di realtà verso una dimensione simbolica. Questo processo imitativo o rappresentativo – della metamorfosi intensiva – lo ritroviamo all'opera nel danzatore-performer prestatato al genio creativo di Jan Fabre.

¹⁹ Hans-Georg Gadamer, *L'actualité du beau*, Alinea, Aix-en-Provence 1992, p. 61 (trad. mia).

²⁰ *Ibid.*

²¹ *Ivi*, pp. 145-146.

3. *Quando l'uomo principale è una donna*

Creato nel 2004 da Fabre per la danzatrice belga Lisbeth Gruwez, e ripreso nel 2006 dalla coreana Sung-Im-Her, l'assolo di danza *Quando l'uomo principale è una donna* si connota come performance almeno su quattro livelli d'analisi.

a) In quanto *azione estrema*. Poiché il corpo della danzatrice è sottoposto in particolare a due sforzi fisici che presentano alcuni elementi di rischio nell'azione coreografica: la presenza nei pantaloni di tre biglie di ferro in movimento verso l'inguine; il fatto di dover danzare nuda, su un palcoscenico vischioso, totalmente ricoperto d'olio d'oliva.

b) In quanto *processo inclusivo della sala*, nel momento in cui la danzatrice si rivolge direttamente agli spettatori con il linguaggio gestuale del clown, e attraverso la caricatura del maschio, provocando verbalmente lo spettatore a reagire.

c) In quanto *evento*. L'aspetto evenemenziale dello spettacolo emerge da alcuni elementi non riproducibili della performance: sebbene tutti i movimenti della danzatrice siano fissati in un'azione coreografica, le condizioni della danza dovute al pavimento vischioso non garantiscono, di fatto, una riproduzione esatta dei movimenti e non possono escludere un potenziale fattore di rischio per il corpo della performer. Inoltre, il tempo presente dell'azione, caratteristico dell'evento performativo in generale, in questo caso viene scandito dai momenti di preparazione e di finalizzazione di alcune azioni sceniche: l'assolo, infatti, comincia con l'apertura di una serie di bottiglie che, appese, lentamente versano dell'olio sul palcoscenico; vi è inoltre il tentativo di preparazione di un drink. Lo spettacolo terminerà, allora, con lo svuotamento delle bottiglie d'olio e con la regolazione del drink.

d) In ragione della *reciprocità tra il corpo dell'artista e l'azione sulla scena*. Il corpo dell'artista produce la performance, ma allo stesso tempo la performance riproduce quel corpo come opera d'arte. In virtù di questa reciprocità, il corpo non è mai identico, muta costantemente, e si riproduce in uno stato di metamorfosi permanente, rivelando fino in fondo il suo potere mimetico e simbolico. Cercherò di studiarlo da vicino, considerando la progressione mimetica della danzatrice²² nel racconto delle sue metamorfosi corporee.

Momento 1. *In abito da uomo*

La danzatrice si presenta sulla scena appendendo una lunga serie di bottiglie a dei cavi che scendono dall'alto. Nel frattempo, gira le spalle al pubblico e canta il ritornello della canzone *Nel blu dipinto di blu*. Porta un abito scuro da uomo, giacca e pantaloni. Una volta terminata la disposizione delle bottiglie, in un angolo, si accende una sigaretta e poi decide di attraversare il palcoscenico. Successivamente, al centro della scena, sempre di spalle al pubblico, figura un uccello

²² La mia analisi si è concentrata sulla performance della danzatrice Lisbeth Gruwez.

che prende il volo; poi mette le mani sul pube come potrebbe fare un uomo (con questo movimento si ode un rumore metallico, all'inizio non identificabile, causato da alcune biglie di ferro nascoste nei pantaloni). Quindi mima il gesto sessuale della penetrazione. La danzatrice propone l'immagine della mascolinità: i suoi gesti sono caricaturali.

Momento 2. *Il barman*

In attesa che le bottiglie versino il loro contenuto sul palcoscenico (l'olio continua a scendere un po' per volta), sul proscenio, davanti al pubblico presente in sala, la performer si prepara un drink alla maniera di un barman, di cui riprende la mascolinità, il modo di guardare e di fare lo sbruffone. Poco soddisfatta del risultato, dirà che il drink «non è ancora a puntino».

Momento 3. *La preparazione del guerriero*

La danzatrice si toglie la giacca e resta in pantaloni, con solo una striscia di scotch nero a coprirle il seno. Si precipita sulla scena con dei rotolamenti rapidi al suolo: il suo movimento diventa meno riconoscibile, meno descrittivo. Danza su una base musicale composta da suoni concreti (automobili in corsa o correnti d'aria) che si mescolano a sonorità rock intermittenti. Fa uscire dall'interno dei pantaloni una biglia di ferro, finge di inghiottirla, quindi modifica il proprio corpo riprendendo alcune posture di esibizione maschile della forza. Riproduce nuovamente l'apertura alare di un uccello. Nel frattempo l'olio continua a scendere sul pavimento; la danzatrice trova le tracce del liquido sul suolo e ne indica la provenienza. Si lascia affascinare da questa materia che cola. Ed è attraverso questo elemento, di fatto l'elemento motore della performance, che la sua presenza continua a modificarsi: carica di una tensione nuova, la danzatrice sembra prepararsi a un combattimento. A volte torna a toccarsi dentro ai pantaloni, perché le biglie le risultano un oggetto estraneo al proprio corpo, un corpo oramai in piena trasformazione.

Momento 4. *Il clown*

In proscenio la performer gioca con due delle biglie di ferro. Facendo l'occholino al pubblico pone le biglie davanti al pube – l'immagine dei testicoli, oppure quella delle ovaie – e si rivolge agli spettatori: «Sono vostre? O sono mie?» Così facendo, con le due biglie performa un numero maldestro di giocoleria, così come potrebbe fare un clown.

Momento 5. *Il mago*

La danzatrice mima un numero d'illusionismo con cui cerca di far scomparire le biglie, le quali finiscono ancora nei suoi pantaloni. Un suono acuto attira nuovamente la performer al centro del palcoscenico. Qui, ella ritrova le tracce d'olio discese dall'alto e, conseguentemente, la forza che continua a pervaderla. In questo istante la danzatrice avvia un combattimento contro forze misteriose che sembrano manifestarsi al passaggio di alcuni suoni acuti. Avendo esibito doti da maga, reagisce a quei suoni gettandosi in diverse direzioni del palcoscenico. Lancia un grido, come se non si riconoscesse più nel proprio corpo; la sua danza prosegue attraverso

gesti caricaturali che vogliono essere espressione della forza, e attraverso rotolamenti selvaggi al suolo.

Momento 6. *Il barman II*

La performer torna verso il proscenio. Cerca di migliorare il suo drink aggiungendovi un cubetto di ghiaccio, ma nulla cambia: il drink «non è ancora a puntino». La danzatrice è ora pronta ad avviare il combattimento finale: si libera dei pantaloni, si dirige verso il fondo della scena e qui scopre il seno, strappando via la striscia di scotch che lo dissimulava; inoltre, gettando lontano le biglie di ferro, si toglie anche lo slip. È definitivamente nuda e il palcoscenico è totalmente ricoperto d'olio.

Momento 7. *Il guerriero*

La performer danza su una base ritmica vorticosa. La coreografia si compone quasi unicamente di rotolamenti al suolo, presentandosi come una scivolata senza fine nella materia vischiosa dell'olio. La danzatrice cerca di controllare il suo movimento, anche se oramai il combattimento del guerriero è avviato. Possiamo riconoscere nel suo corpo le forme di un insetto e di un uccello. Verso il finale la danzatrice cosparge il palcoscenico di olive che fino ad allora erano custodite in uno dei vasi appesi. E canta il ritornello della canzone di Modugno: «penso che un sogno così non ritorni mai più, mi dipingevo le mani e la faccia di blu. Poi all'improvviso venivo dal vento rapito e cominciavo a volare nel cielo infinito». La performer ci comunica il senso dell'esperienza vissuta: fra sogno e realtà, tra la dimensione reale del corpo performante e la dimensione metafisica della scena, ella ha potuto lanciarsi in un volo al di fuori del proprio corpo. Ed è così che al tavolo del barman, dopo avere depresso un'oliva nel drink, potrà dire finalmente che la sua preparazione è perfetta.

Nello spettacolo *Quando l'uomo principale è una donna* i diversi elementi che fanno riferimento alla materia giocano un ruolo importante: l'olio, il ferro delle biglie, il corpo dell'artista. Nell'opera di Fabre, «il trattamento della materia grezza, il modo in cui questa si scioglie in una forma poetica, la trasformazione della materia in un'espressione artistica»²³ sono un a priori scenico, un dato che condiziona anche la relazione del regista con i suoi attori e i suoi danzatori.

«Nel caso di J. Fabre, questa *prima materia*²⁴ è il corpo [...] Il corpo non ha per lui una forma definita, è il materiale per eccellenza che può senza sosta metamorfosizzarsi, reincarnarsi [...] Fabre scolpisce dei mostri, degli esseri intermedi, degli uomini-insetto striscianti e dei fieri animali-guerrieri».²⁵ Il corpo della danzatrice-performer passa costantemente da uno stato reale, riconoscibile per essere il corpo dell'artista, a uno stato di finzione, nei burlesques della figura

²³ Luk Van Den Dries, *Corpus Jan Fabre*, L'Arche, Paris 2005, p. 11 (trad. mia).

²⁴ In corsivo nel testo.

²⁵ *Ibid.*

del barman, del clown e dell'illusionista, fino a raggiungere uno stato metafisico nel quale, a contatto con la materia liquida dell'olio, ella regredisce all'immagine primordiale dell'umano, simile all'animale. Ciò determina anche *il gioco* della performance, ovvero il processo intrapreso dall'artista nel *continuous present* dell'azione tendente a modificarne lo stato di presenza e la percezione. Diversamente, la danza si rivela, ancora una volta, il linguaggio delle metamorfosi corporee. Si tratta di ciò che ha teorizzato il filosofo francese Michel Bernard, riprendendo a sua volta il pensiero del poeta Paul Valéry,²⁶ nella definizione dell'arte della danza, quando Bernard parla di una «dinamica di metamorfosi indefinita o ebbrezza del movimento per il suo stesso cambiamento»,²⁷ con cui si mette in evidenza l'idea di un corpo che «tenta di negare la sua apparente unità nella molteplicità, nella diversità e disparità dei suoi atti».²⁸ In ragione della modalità performativa, la danzatrice è un uomo, un uomo-barman, un clown, un mago, un uccello, un insetto, una donna, una donna-guerriero: ella passa attraverso diversi stati del corpo, i quali determinano i suoi stessi atti mimetici. Paradossalmente, il contesto performativo sembra ampliare il potere mimetico dell'artista, ovvero la sua possibilità di trasformazione. Come dire che, grazie alla performance, l'artista è libero di sperimentare il proprio corpo senza conoscere anticipatamente ciò che diverrà – nell'idea quindi di un processo di divenire – e tutto questo evidentemente diversifica le possibilità di presentazione, o anche di rappresentazione del corpo (come si è voluto dimostrare attraverso il racconto dello spettacolo). Ciò detto, se la danza si presenta come il linguaggio delle metamorfosi del corpo, e se le *Performance Arts* si qualificano come azioni di metamorfosi, comprendiamo l'affinità dei due linguaggi artistici e, allo stesso modo, il fatto che la danza spesso possa esprimersi in termini performativi.

Circa gli artisti che seleziona, Jan Fabre ha dichiarato: «i miei attori e i miei danzatori sono dei guerrieri della bellezza che, nell'universo dei miei spettacoli, hanno il coraggio di vivere pericolosamente e di prendere il rischio di fallire o trionfare. Essi sondano i limiti della loro natura, li superano e accedono a un altro stato della coscienza [...] Capita loro di vincere come capita loro di perdere. Ma essi dimostrano sempre la potenza dell'individuo, e diventano per questo dei simboli della ricerca del potenziale di libertà».²⁹ Nell'assolo *Quando l'uomo principale è una donna* già dall'inizio la danzatrice prepara il terreno su cui vorrà mettersi alla prova. Ed è per questo che accetta anche le costrizioni fisiche dovute alle biglie di ferro nei pantaloni e all'olio presente sul pavimento e sul suo corpo: ci gioca, potremmo dire che performa le sue costrizioni, e lotta, come una guerriera che offre la sua nudità per la conquista di uno spazio di ricreazione del corpo e dell'anima.

²⁶ Cfr. Paul Valéry, *L'Âme de la danse et La philosophie de la danse*.

²⁷ Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, CND, Paris 2001, p. 82 (trad. mia).

²⁸ Ivi, p. 173.

²⁹ Luk Van Den Dries, *Op. cit.*, p. 343.