

collana diretta da Fabrizio Gifuni

## Dall'azione alla recitazione

Linee guida di Jan Fabre  
per il performer  
del XXI secolo

5

Jan Fabre  
Luk Van den Dries

presentazione all'edizione italiana  
di Anna Bandettini  
introduzione di Richard Schechner  
postfazione di Mikhail Baryshnikov



FrancoAngeli Drama



## Informazioni per il lettore

Questo file PDF è una versione gratuita di sole 20 pagine ed è leggibile con **Adobe Acrobat Reader**



La versione completa dell'e-book (a pagamento) è leggibile **con Adobe Digital Editions**.

Per tutte le informazioni sulle condizioni dei nostri e-book (con quali dispositivi leggerli e quali funzioni sono consentite) consulta [cliccando qui](#) le nostre F.A.Q.





### DIREZIONE

› Fabrizio Gifuni — attore e regista

### COORDINAMENTO

› Matteo Franco — attore e performer

### COMITATO

› Lucio Argano — docente in Progettazione culturale presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano

› Sonia Bergamasco — attrice e regista

› Jonathan Dawes — Voice Coach allo Shakespeare's Globe di Londra, all'Opera North e nel West End londinese. Head Tutor of Voice alla Italia Conti Academy of Performing Arts, Londra

› Alessandro Fabrizi — regista, attore e insegnante autorizzato del Metodo Linklater all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, Roma

› Raffaella Giordano — danzatrice, coreografa e docente, Roma

› Graziano Graziani — scrittore e critico teatrale, Roma

› Gail Sixsmith — regista, performer, coreografa e docente, Londra

La Collana nasce dalla volontà di condividere e diffondere in Italia la letteratura internazionale che da decenni illumina il percorso pionieristico dei grandi professionisti delle arti drammatiche di tutto il mondo.

La parola *drama* è il sostantivo del verbo greco *dráo* (δράω), che vuol dire "fare, agire, prendere iniziativa". Ecco che, con questa Collana, vogliamo esplorare il vasto ventaglio di argomenti e discipline legate a tutto ciò che ha a che fare con il "drama", nel suo senso più profondo.

In quest'ottica la Collana intende proporre testi in grado di portare un contributo professionale e culturale all'interno del dibattito e della pratica delle discipline legate alle arti drammatiche.

Dai manuali sulle tecniche vocali e di movimento ai testi sulle tecniche shakespeariane e la storia del teatro, i volumi proposti mirano ad arricchire il bagaglio di strumenti di teoria e saggistica, colmando il divario oggi esistente tra l'offerta disponibile all'estero e quella in Italia. Per supportare, con strumenti di primordine, il lavoro delle attuali e future generazioni di artisti.

Memori di ieri, rivolti al domani, marciamo affamati nel presente.

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella homepage al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità.

collana diretta da Fabrizio Gifuni

5

## **Dall'azione alla recitazione**

Linee guida di Jan Fabre  
per il performer  
del XXI secolo

**Jan Fabre**  
**Luk Van den Dries**

presentazione all'edizione italiana  
di Anna Bandettini  
introduzione di Richard Schechner  
postfazione di Mikhail Baryshnikov

---

FrancoAngeli Drama



*From Act to Acting. The Performative Principles of Jan Fabre*  
by Jan Fabre

Copyright © by Luk Van den Dries

All Rights Reserved

Traduzione italiana a cura di Luisa Berghout

Revisione della traduzione a cura di Franco Paris

Tutte le foto nel testo sono di Lieven Herreman, © Troubleyn/Jan Fabre

In copertina

Esercizio: *Combattere contro un nemico invisibile*

Performer: *Cédric Charron*

Foto di Lieven Herreman, © Troubleyn/Jan Fabre

Grafica della copertina: B/D - Brovelli/Dell'Edera

Copyright © 2023 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

*L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it).*

# Indice

<b>Presentazione all'edizione italiana</b> <i>di Anna Bandettini</i>	11
<b>Introduzione. Jan Fabre, alle origini della performance</b> <i>di Richard Schechner</i>	17
<b>Ringraziamenti</b>	23
<b>Introduzione</b>	27
Paradosso	27
Antirealismo	29
Zeno	31
Struttura	33
<b>1. Principi performativi</b>	35
Introduzione	35
Respirazione	37
Angelfeet	40
Concentrazione	42
Coscienza anatomica	44
Divorare lo spazio	45
Dall'interno all'esterno	49
Trasformazione	51
Tempo reale/Azione reale	54
Durata e ripetizione	57
Il tempo di mezzo	59
Abbandonare il controllo	60
Corpi pensanti/Menti in movimento	63

<b>2. Esercizi</b>	67
Introduzione	67
Respirazione addominale	69
Feto/Stella	72
Il gatto	75
La tigre	80
La lucertola	83
L'insetto	87
Disegnare lo spazio	91
Pulire	94
Verticale	98
Carta di riso/Fuoco	99
Camminata lunare	103
Bouffon	106
Articolazione, riflesso e testo	112
Balbettare	114
L'animale che muore	118
Diventi ciò che mangi	123
Anziani	126
Incarnare lo spazio e il tempo	130
Rispecchiarsi	133
Il rispetto per il materiale è una forma di talento	136
Mosso dalla materia	141
Conteggio	144
Sei emozioni	146
Striptease	152
Il corpo malato	156
Vestirsi/Svestirsi	160
Rabbia e amore	161
L'arte di uccidere/L'arte di morire	164
Adagio/Volo	168
Corsa	174
Cavalieri e principesse	179
L'incisione	184
Combattere contro un nemico invisibile	189
Dal profano al sacro	192
Danza diabolica	196
Eros/Thanatos	201
Estasi	205
Risata/Ceffone	209

<b>3. Improvvisazioni</b>	215
Introduzione	215
Scene familiari	217
Tipi	219
Olimpiade orgiastica	223
Gangster e prostitute	226
Festino	229
<b>4. Modelli coreografici e performativi</b>	233
Introduzione	233
Danza dell'armatura	238
Danza dello scheletro	240
Danza della corda	243
Danza con le sostanze	246
Danza nel blu	250
Danza della lotta e preparazione al combattimento	253
Danza del duello d'amore	256
Danza dei nervi	257
<b>5. Tutorial</b>	261
Introduzione	261
Esercizi	265
Improvvisazioni performative	308
Modelli coreografici e performativi	315
<b>Postfazione. Dall' Azione alla Recitazione</b>	
<i>di Mikhail Baryshnikov</i>	335



# Presentazione all'edizione italiana

*“Noi tutti ritrovammo noi stessi  
quando nessuno era più padrone di sé”  
Gonzalo, La tempesta, W. Shakespeare*

Guastatore, ribelle, trasgressivo, genio... Sono sempre queste le definizioni che, prima o poi, saltano fuori quando si parla di Jan Fabre, ma l'intensità della sua esperienza artistica è ben oltre lo scandalo, il turbamento, la provocazione che suscita il suo lavoro. Viso alla Jean Gabin, aria irrequieta, indefinita biografia privata e con quell'inglese dal marcato accento fiammingo, Fabre è, dall'inizio degli anni Ottanta del Novecento, una presenza irrinunciabile nella scena culturale internazionale, e la sua attività di artista interlinguistico, scultore e pittore (le sue opere sono esposte in tutto il mondo: a Napoli al Pio Monte della Misericordia quattro sculture di corallo di Fabre sono in dialogo ideale con le “Sette opere della misericordia” di Caravaggio), di scrittore, regista, coreografo, scenografo, performer brillante e curioso, ha segnato una discontinuità destinata a lasciare tracce importanti.

Nato nel 1958, in un quartiere popolare di Anversa, studi all'Istituto Municipale di Arti Decorative e Mestieri e alla Royal Academy of Fine Arts, Fabre approda al teatro dalla fine degli anni Settanta, intrecciando da subito l'attività di artista visivo con esperimenti performativi e teatrali, azioni-shock e veri spettacoli, molti già archiviati nel mito, e dal 2007 nati e prodotti al Troubleyn, il laboratorio, il centro artistico e sperimentale cosmopolita che ha fondato nella sua città, luogo zeppo di bellezza (ogni artista che passa di lì, lascia una sua opera), sede ufficiale sua e della compagnia che porta lo stesso nome. In Italia fu una fiammeggiante notte di luglio del 1983, dal tramonto all'alba, a mostrarci per la prima volta, con le otto ore di *This is theatre like it was to be expected and foreseen*, di cosa era capace il Fabre-regista (lo spettacolo era nato nel 1982 e fu poi riproposto nel 2013 al Teatro Eliseo di Roma) e, solo un anno dopo, l'inedita emozione si ripropose al Festival di Teatro della Biennale di Venezia, diretto da Franco Quadri, dove su commissione aveva presentato quello che è considerato un cult

del suo repertorio, *The power of theatrical madness*. Da allora, dai teatri ai più importanti festival, dal Romaeuropa a Napoli, il teatro di Fabre in Italia è stato un ricco giacimento di emozioni, via via fino al gigantesco *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy*, a Roma nel 2015, straordinaria macchina fantastica sulla tragedia classica, 24 ore di rappresentazione delle radici barbariche della nostra civiltà e, insieme, prova di resistenza dello spettatore e degli attori, chiamati a una intera giornata e nottata di azioni, parole, muscoli tesi, o ancora fino a *Resurrexit Cassandra*, che affida alla voce della figlia del re di Troia l'accusa contro noi tutti per la distruzione del pianeta sul testo di Ruggero Cappuccio e che, dopo l'edizione in tedesco del 2019 con Stella Höttler, è stato presentato in Italia dal 2020 da una straordinaria Sonia Bergamasco.

Spettacoli – e ce ne sarebbero molti altri – a colori intensi, attraversati da rabbia, ironia, violenza, senso di rivolta, fascino e peso morale legato al nostro tempo. Ma soprattutto lavori che colpiscono perché caratterizzati da un'esplosione performativa dei danzatori/attori molto al di là dei limiti consueti, per l'attenzione che tutti loro – nello sviluppo dell'azione – hanno degli altri, per la fatica fisica e insieme per l'esattezza del movimento e delle reazioni organiche, per la vertigine che l'energia dei loro corpi produce, per una forma di "vita" concentrata e più potente che essi esprimono. Performer che paiono i "corpi gloriosi", evocati da Antonin Artaud, e per questo contagiosi come la peste, corpi di fronte a cui, come accadde al geniale e visionario pensatore francese folgorato dai danzatori balinesi nell'"Esposizione coloniale" del 1931, crediamo di vedere qualcosa di più, sentiamo motivazioni più profonde.

Quello di Jan Fabre è un teatro radicalmente caratterizzato e attraversato dall'esperienza profonda del performer e dalla qualità del suo "corpo scenico", un corpo in grado di orchestrare gesti, azioni, energia in modo da ottenere quella che Peter Brook definiva "intensificazione dell'energia collettiva che produce un cambiamento anche nella qualità della percezione dello spettatore, e che arriva a una possibilità di coscienza più concreta".

In genere, noi siamo abituati alla routine della mimesi tradizionale del teatro occidentale, all'attore cioè che è chiamato a imitare la realtà, e perfino alle ormai altrettanto tradizionali trasgressioni dell'avanguardia, che – per tanti aspetti – stare in scena ci sembra una cosa facile, alla portata di tutti, basta essere semplice e "quotidiano" per ottenere un effetto.

Ma un "corpo scenico" non è una copia di quello quotidiano, bensì è un corpo costruito, disciplinato secondo regole che spesso sovvertono quelle della realtà di tutti i giorni; è cioè il punto di arrivo di quella che Fabre chiama "trasformazione", attraverso un processo di addestramento che interroga il corpo e che ne determina di volta in volta limiti, i confini. "Un attore non recita un ruolo. Crea se stesso, crea un attore che conquista il suo posto in una rappresentazione. E

questo posto lui lo conosce a fondo” scrive fin dal 1982 in quel meraviglioso diario di artista che è *Giornale notturno* (edito in Italia da Cronopio).

Nel solco dei “Grandi Maestri” del secolo scorso, da Stanislavskij (“il corpo è incomparabilmente più solido del sentimento”, scriveva) a Copeau, Mejerchold, Jerzy Grotowski, Peter Brook, Eugenio Barba..., quella generazione di registi, coreografi, visionari che ha riflettuto e lavorato sui principi della recitazione e le leggi del tempo e dello spazio teatrale, Fabre ha elaborato un pensiero sull’arte dell’attore di rara coerenza, ha studiato e reinventato principi, leggi che governano il lavoro di chi sta in scena e allenano il suo corpo, per alzare il potenziale espressivo, alla base del linguaggio del suo teatro.

In questo impegno, sono confluiti i quarant’anni di esperienze performative, molte sviluppate proprio nel laboratorio del Troubleyn e grazie ad allievi selezionatissimi, sottoposti a una formazione dura e disciplinata, necessaria per arrivare a quel “corpo pensante” che solo permette di alzare il valore dell’esperienza estetica e la comunicazione con lo spettatore.

Questo libro, *Dall’azione alla recitazione. Linee guida di Jan Fabre per il performer del XXI secolo*, che con grande merito culturale l’editore FrancoAngeli e i curatori della collana Drama, diretta da Fabrizio Gifuni e coordinata da Matteo Franco, hanno deciso di pubblicare nella versione in italiano, è per questo prezioso: non solo perché restituisce una immagine fedele e (finalmente) “scientifica” del teatro di Fabre e della sua riflessione sul linguaggio dell’arte, ma anche perché il modello di rapporto tra teatro pratico e studio è un insegnamento non solo per i suoi performer, ma per ogni genere di attore. “Un nuovo corpo è una nuova epoca”, scrive Fabre.

Pensato e scritto con Luk Van den Dries, ricercatore teatrale dell’Università di Anversa, e con la collaborazione dei suoi storici performer/docenti al Troubleyn, Annabelle Chambon, Cédric Charron e Ivana Jozić, è un vero manuale di pedagogia e propedeutica per l’interprete, con le basi materiali per l’addestramento del corpo e per come riattivare la vita in scena. “Un corpo disciplinato è intrinsecamente essenziale al teatro”, punta in *Giornale notturno*.

Raccolto in un unico volume, c’è tutto ciò che il regista ha teorizzato, scritto, sperimentato, fatto in periodi diversi circa le strategie, l’addestramento, le necessità, le tecniche utili al performer per la costruzione del suo corpo scenico.

I trentotto esercizi denominati il gatto, la lucertola, il buffone... presentati uno a uno, con minuzioso dettaglio, più la raccolta di spunti di improvvisazione e modelli coreografici e performativi, con la sintesi in un vero tutorial conclusivo – insomma, i fondamenti per il riscaldamento e l’allenamento quotidiano dell’attore – sono l’alfabeto che compone il rigoroso vocabolario plurilinguistico dell’attore in scena. La ricerca di impulsi fisici, a cui concorrono i principi di base

come la concentrazione, le tecniche di respirazione, la ripetizione, l'unità corporeamente... sono strumenti del processo "from act to acting", dall'azione alla recitazione, necessario per l'esistenza scenica stessa dell'attore, per fare cioè di lui un corpo che non è più quello quotidiano, condizionato dal contesto sociale e culturale, ma un corpo potenziato e "più significativa", "un universo che non ha niente a che vedere con il mondo esterno", come scrive Fabre (*Giornale notturno*).

L'ossessione per il corpo, perno di ogni emozione, è un punto centrale – e dal nostro punto di vista l'aspetto più interessante – del teatro e, in generale, dell'arte di Jan Fabre e ha radici multiple. Si lega, per esempio, alla passione per i grandi maestri dell'arte fiamminga, al loro realismo della carne, ma anche al fascino, fin da adolescente, per il mondo degli insetti, delle tartarughe e degli scarabei che continuano ad abitare la sua opera di scultore e pittore, così come quella per i teschi e il cervello umano che poi ha coniugato anche col teatro. "Il corpo – ha scritto – è quella cosa in cui mi sveglio ogni mattina, è ciò che vedo e conosco di più. Il corpo contiene sangue, carne, acqua, linfa permanente. È un laboratorio chimico, sensuale, sociale, politico, qualcosa dunque di molto interessante per un artista" (*Giornale notturno*). Non a caso tra i primi lavori importanti della sua carriera nell'arte c'è la serie "My body, my blood, my landscape", disegni realizzati con le gocce del suo stesso sangue, ma anche con le lacrime, con lo sperma, col sudore, con l'urina, che sono la prova dell'esistenza materica del corpo. E una delle sue performance che resta nella memoria, *The crying body*, ospitata nel 2004 nella nuova sede del teatro Out Off a Milano, mostrava nove attori che danzano, lottano e fanno di tutto per secernere sudore, lacrime, liquidi vari poi raccolti in un sacchetto, proprio a mostrare la concretezza del corpo.

E non c'entra niente la voglia di scandalizzare. Attraverso la materialità corporea, l'esplorazione del corpo umano e dei suoi confini, la ferrea disciplina, l'obiettivo ultimo della ricerca di Fabre è la "resurrezione del performer e del rito del teatro", molto ben documentata, per esempio, nella bella mostra "Stigmata" che Germano Celant gli dedicò e organizzò al Maxxi di Roma nel 2013 e poi in altri musei europei, ancora oggi (benchè nel mondo ci siano state centinaia di esposizioni) la più importante antologia dell'opera dell'artista belga, testimonianza completa, dal 1976 in poi, dai giovanili interventi sul proprio corpo fino al suo teatro, di quella ricerca sul corpo condotta con una consapevolezza inflessibile, spesso senza rete di protezione, come racconta la sua biografia: quando percorse la linea tranviaria di Anversa con il naso sulle rotaie, o "catturò" il filosofo Lars Aagaard-Mogensen e per questo venne arrestato, o le dure, ostinate prove dei suoi spettacoli o delle selezioni per i suoi performer.

Fabre chiede moltissimo agli attori. Influenzato, per sua ammissione, dai manoscritti dell'entomologo Jean-Henri Fabre (omonimo, ma la parentela con Jan resta indefinita), è convinto come gli scienziati che ci si debba misurare con i

limiti della propria ricerca e, nella convinzione che il teatro permetta le esplorazioni più radicali, anche con il processo di trasformazione e artificilizzazione del corpo, seguendo la linea del rigore ma anche del rischio, dell'attenzione avvertita e insieme arrogante, fidandosi dell'eccesso, col pericolo di urtare le dinamiche interne della sua compagnia di attori/danzatori o le sensibilità personali dei performer fino alle più sgradevoli conseguenze, che nel 2022 sono arrivate a una sentenza con sospensione per violazione della legge sulla tutela del benessere dei lavoratori e per un caso di offesa alla decenza (un bacio alla francese).

Ma tutti, amici e nemici, sono consapevoli che in Fabre l'ossessione del corpo si lega al concetto di qualità della coscienza del performer e della sua metamorfosi e che ha sempre lottato contro l'aspetto routinier dell'attore e del teatro. Fabre chiama "guerrieri della bellezza" i suoi performer, coloro cioè che "superano se stessi e raggiungono un altro stato dell'essere" (*Giornale notturno*). In una intervista, anni fa spiegava: "Penso che i guerrieri della bellezza debbano avvicinarsi al loro lavoro in modo molto serio [...] e continuare a cercare la terra incognita, i luoghi dove perdono i loro punti di riferimento, e anche loro stessi, in modo da riscoprire le loro radici ed entrare in un nuovo livello di consapevolezza".

È la dimensione "extra quotidiana" che Eugenio Barba affida all'attore in scena, lo "stato dell'essere" che Grotowski considera necessario all'"uomo di azione" quale è il performer. Senza contare che proprio Grotowski ha parlato di "guerriero" come qualcuno che è cosciente della propria mortalità, in riferimento anche alle Scritture e ai testi sacri della tradizione indù e africana.

"Che cosa voglio raggiungere? – è la domanda che si fa Fabre ancora in *Giornale notturno* – Che cosa voglio provare? Voglio che qualcuno si veda mutare. Una mutazione mediante autoavvelenamento. Un veleno che dia inizio a una nuova vita, la vita artificiale sulla scena".

Al Festival di Danza della Biennale di Venezia del 2021, diretta dal coreografo Wayne McGregor, Fabre presentò una installazione filmica, *Not Once*, con quello straordinario interprete che è Mikhail Baryshnikov: sullo schermo il danzatore/attore era un uomo animato dall'ossessione di definire la propria identità attraverso una serie di mutazioni, trasformazioni del corpo, perfino sostituendo schegge di vetro alla pelle del viso e delle mani, perfino lottando con se stesso fino a misurarsi con la propria capacità di resistere e di combattere per far venir fuori "la verità del corpo" stesso. Un documento esemplare e insieme una dichiarazione di poetica lucidissima: tutto in Jan Fabre – la ricerca estrema, ossessiva, severa, l'accanito lavoro su se stesso, le esperienze performative che ne ha ricavato, le riflessioni sull'arte e la natura, sullo spazio e il tempo specifici del teatro e di come l'interprete performer può influenzarli, la disciplina del performer, gli scandali e le condanne... – è una strategia di lotta e di resistenza. "Forse

il mio modo di fare teatro è una preparazione al combattimento con l'indicibile, con l'invisibile", scrive in *Giornale notturno*, ben sapendo che per essere artisti bisogna essere guerrieri. E non certo per una chiamata alle armi, semmai per vincere sulla fragilità, transitorietà della nostra natura, nell'idea romantica e profondamente umana di poter conquistare la conoscenza e la bellezza. E in questo Jan Fabre è un Maestro.

*Anna Bandettini*  
Milano, 9 gennaio 2023

# Introduzione.

## Jan Fabre, alle origini della performance

di Richard Schechner

Dicembre 1982, Liegi, Belgio. Io avevo 48 anni, Jan Fabre non ne aveva ancora 24. Avevo il doppio dei suoi anni allora, ma ormai sta recuperando perché oggi ha quasi il 75% dei miei anni. Ero venuto a Liegi per partecipare a una conferenza che mi stava annoiando. Passeggiando per strada sono passato davanti a una chiesa dove un cartello all'esterno annunciava *È teatro com'era da aspettarsi e da prevedere* di Fabre. Sono entrato. Quello che ho vissuto mi ha entusiasmato e affascinato. Forse perché ho trovato molto di me stesso nel lavoro di un altro. Più tardi ho scoperto che questo era il primo lavoro teatrale completo di Fabre.

Uomini e donne sexy, violenti, nudi, uccelli, tartarughe, ripetizioni, musica ma anche rumori stridenti, danze: una "pièce" non un dramma. Nessun principio, mezzo e fine aristotelici che si snodano lungo una trama. Piuttosto Artaud che incontra Grotowski (ma un Grotowski disinibito), Happenings, il primo Ionesco, gli azionisti viennesi. I miei ricordi di *È teatro com'era da aspettarsi e da prevedere* sono frammentari, molto meno di quello che ho scoperto guardando i DVD sia dell'originale che di una rievocazione del 2012 e scorrendo il libro bilingue francese e inglese del 2009 sulla produzione.

Per darvi un'idea di ciò che ho vissuto, devo tornare indietro nei miei ricordi, quasi in modo psicanalitico. Sono entrato nella chiesa senza sapere che tipo di spettacolo fosse in corso. Non avevo mai sentito parlare di Jan Fabre (ma chi ne aveva sentito parlare?). Nella chiesa era buio, fresco ed immenso. Davanti a me, alcuni performer che facevano qualcosa che non ricordo, parlando una lingua che non riuscivo a comprendere. Ma ho scandagliato – questa è la parola giusta, ossia un'immersione nella profondità – ciò che stava succedendo. Non proprio Robert Wilson nella sua progressione di immagini, il suo ritmo lento alternato a corse furiose, la sua enorme estensione nel tempo – ore e ore. E gli uccelli. Uccelli che volano nella chiesa dall'alta volta ad arco. Una colomba è lo Spirito Santo del

cristianesimo, il divino che insemina una vergine attraverso il suo orecchio. Assurdo, sorprendente, intimo, sessuale. In quella chiesa di Liegi ero immerso nel “teatro post-drammatico” prima che prendesse il suo nome.

Uscito dalla chiesa non sono tornato alla conferenza. Ho camminato per le vie di Liegi. Poi, non so perché, sono stato attratto nuovamente dalla chiesa. Quando sono rientrato, lo spettacolo era ancora in corso. Più tardi ho scoperto che durava 8 ore. Entrando di nuovo nella chiesa, era come se la mia assenza non avesse importanza: la performance era un lago che mi aspettava, qualcosa in cui mi sono immerso, sono emerso e poi mi sono immerso di nuovo. Sicuramente, *È teatro com'era da aspettarsi e da prevedere* era “performance” non dramma. Non richiedeva un'attenzione totalizzante lineare. L'estetica di Fabre è “offerta”, “esiste”, è “lì”. Ci vai, la tieni vicino o a distanza, la lasci – forse per ritornare, forse no. Il titolo del pezzo del 1982 era perfetto – descrivendo in anticipo la sua enorme opera.

Ma cosa ne pensa Fabre? In questo libro ci viene detto: «La noia e la stanchezza hanno messo a dura prova non solo il palcoscenico ma anche il pubblico: questa è stata anche la scelta più radicale di Fabre, una scelta per il “reale” piuttosto che per la finzione, l'illusione o la bugia che normalmente ci aspettiamo di vedere su un palcoscenico. La stanchezza, l'aggressività o la rabbia che la ripetizione di azioni per ore e ore produceva nei performer era il risultato di un vero esaurimento e di una reale frustrazione». Nel 2018, quando Fabre ha portato *Mount Olympus* allo Skirball Center dell'università di New York, gli ho mandato un'e-mail chiedendogli dei suoi ricordi di *È teatro com'era da aspettarsi e da prevedere*. Mi ha risposto:

«Liegi, dicembre 1982

Siamo stati invitati al Festival international du Théâtre.

Oggi abbiamo provato, tentato e fallito tutta la giornata.

Lo spazio è una grande cappella. Bella ma poco pratica. Brutte prospettive, acustica difficile. Adesso sono le quattro di notte. Sto scrivendo in un corridoio dello youth hostel. La situazione è pazzesca e scandalosa. Gli organizzatori approfittano di noi. Siamo quindici e recitiamo a teatro per otto ore per 10.000 franchi. Non abbiamo un alloggio, né la colazione. Dormiamo in letti a castello, senza lenzuola e con coperte grigie che pizzicano. Welcome to reality».

Poi: «La prova generale è stata una conquista dello spazio.

La rappresentazione ha trovato intuitivamente la sua forza.

Aveva il giusto impulso. I membri del gruppo parlano, ridono e suonano la chitarra in corridoio. L'atmosfera è buona».

Più tardi: «Standing ovation di dodici minuti. (L'ho cronometrata.) Richard Schechner, creatore dell'environmental theatre, fondatore del leggendario Performance Group a New York, nonché uno dei migliori teorici del teatro dell'emisfero nord, era seduto in seconda fila. Si è alzato immediatamente in piedi, seguito dall'intera sala. Personalmente, non ero così tanto soddisfatto della rappresentazione. Ma chi sono io? Non ho fatto il debriefing con gli attori e i danzatori, perché potessero assaporare il successo e festeggiare senza indugi».

Infine: «Il successo sembra esercitare una buona influenza sugli organizzatori dei festival di teatro. Stanotte abbiamo dormito in un buon hotel. Ognuno ha una stanza con un letto, lenzuola bianche ben stirate e un bagno. Il gruppo si gode questa vittoria artistica. WE ARE READY TO CONQUER THE WORLD. Supereremo la frammentazione. E saremo le guide verso un nuovo tipo di teatro»<sup>1</sup>.

E gli uccelli? Fabre: «Sì, c'era una scena in cui i performer, bendati, avevano legato al dito un piccolo parrochetto giallo, a una piccola corda. Gli uccelli indossavano piccole giacche di pelle. [...] Hanno volato sopra il palco, e un po' sopra il pubblico, ma sono tornati sul palco. [...] I performer bendati hanno slegato gli uccelli e hanno camminato insieme verso il retro del palco».

Allora, cos'è reale? Il resoconto di Fabre che descrive una progressione quasi mitica dal rifiuto all'accettazione, dal fallimento al trionfo? I suoi uccelli? E che dire del fatto che mi attribuiva parte del successo di pubblico, il mio aver guidato la standing ovation? Non ho nessun ricordo di questo e nemmeno dei posti a sedere! Penso alle panche, allo stare in piedi e al camminare nello spazio. Non ricordo di aver guidato una standing ovation. Ma naturalmente, da questa distanza di tempo, lo studioso Schechner si fida dei ricordi del creatore Fabre. Ma questo non allontana da me ciò che mi torna in mente dall'oceano di tempo, un volo di uccelli che si alza dall'alto di una chiesa di Liegi. Forse la verità è in una frase del libro che state leggendo: «Le fonti del teatro si trovano altrove: nel rituale, nel vortice dell'estasi, nella clowneria, nel grottesco e nello sperpero».

Questo libro raccoglie molta della saggezza di Fabre, per quanto possa essere tradotta in parole e distribuita come intuizioni, esercizi e improvvisazioni. Se nel 1982 era appena emerso dall'essere un ragazzo, è arrivato ai suoi 60 anni come un maestro del teatro, della performance. Il suo lavoro è influenzato dalla scienza e dalla sessualità, dalla "consilience" di E. O. Wilson e dal *pranayama* della respirazione yogica. Sa, come scrive, che "il teatro è [...] uno strumento

<sup>1</sup> Jan Fabre, *Giornale notturno 1978-1984*, trad. F. Paris, Napoli: Cronopio, pp. 141-142.

semplice, non serve molto, uno spazio, un attore e un pubblico: tutto il resto si svolge nell'immaginazione. L'immaginazione degli spettatori deve essere messa al lavoro, deve essere stimolata e smossa, con le giuste dosi, la giusta dinamica, il giusto potere di suggestione per liberare una cascata di emozioni, per rendere il pubblico complice. [...] Il teatro è proprio questa immaginazione, è lì che sta tutto il segreto del teatro. Chi sa suscitare l'immaginazione tocca anche il cuore, la passione, il desiderio e i sogni”.

Ma non sbagliatevi al riguardo, Fabre è estremamente preciso nel descrivere gli esercizi e le improvvisazioni che usa per generare, evocare e gestire l'immaginazione – sia quella dei suoi colleghi del Troubleyn che degli spettatori. Fabre non lavora con moderazione, ama gli estremi. «Il performer sbrana tutto ciò che riesce a mettere sotto i denti, come un cannibale. Ciò che gli altri troverebbero disgustoso, è in realtà ciò che lui cerca. È un onnivoro». Questo teatro-onnivoro non prescinde ma è parte del mondo naturale, fino alle lucertole e agli insetti. «Divora ogni tipo di materia, anche quella che inizialmente sembra indigeribile. Trascina nel suo nido ogni genere di cose, pezzi, frammenti, scaglie, cose sgradevoli, briciole e resti [...] Può nutrirsi di luce e di oscurità. Divora perfino il linguaggio, in millilitri o ettolitri».

Nei suoi esercizi, Fabre chiede ai performer di fare l'impossibile, anche di volare. «Questo sogno si è ancorato nel profondo del tuo essere, lo senti in ogni fibra, è opportunamente chiaro dal desiderio nei tuoi occhi, nel profondo sei già una creatura aerea completa. Solo il tuo colpo d'ala potrebbe aver bisogno di essere migliorato, o forse il tuo salto. Così, ti butti ripetutamente: salti e sbatti le ali. Siccome non sembra funzionare, provi diversi modi per raggiungere il tuo obiettivo, forse hai bisogno di un salto più alto, o di un maggiore battito d'ali. Sempre con lo sguardo rivolto verso l'alto, lì dove vuoi volare. In altre parole, continui a provare sempre di più. Con ogni salto non ti stai rendendo le cose più facili, ma invece le stai rendendo più eccitanti». Samuel Beckett aveva capito: «Prova di nuovo, fallisci di nuovo, fallisci meglio».

Gran parte di questo libro descrive in dettaglio gli esercizi di Fabre, quelle azioni che i suoi performer devono fallire meglio. Questi esercizi non sono gli studi degli insegnanti di recitazione o dei registi teatrali ortodossi. Sono azioni complete, indipendenti, performance a sé stanti. Sono letteralmente i numeri interi dell'aritmetica teatrale di Fabre, i numeri delle sue equazioni performative, formule che si sommano a ciò che gli spettatori vedono in scena. Le idee di fondo dell'opera di Fabre sono “integrazione, accumulo, ripetizione”. L'intuizione, o l'apprendimento, che ne deriva, così come il piacere, la noia e l'eccitazione, sono il modo in cui Fabre combina e ricombina il familiare, ciò che diventa già noto per mezzo della ripetizione. La ripetizione significa che i performer, gli spettatori e i partecipanti sanno cosa sta per succedere perché l'hanno già visto, sperimentato più e più volte. Le opere di Fabre sono grandi performance celebrative di

Sisifo. L'“eterna ricorrenza” di Nietzsche a cui Fabre fa riferimento in questo libro. E anche tragedie, ma senza dramma, senza suspense o trama. Una qualità fondamentale della tragedia è che prima che inizi tutti sanno che deve finire in catastrofe. La tragedia è un genere di shock, non di sorprese. Questa è la specialità di Fabre.

I suoi esercizi e le sue improvvisazioni – la sostanza di questo libro – non sono come quelli di Stanislavski – o di qualsiasi altro comune insegnante di recitazione – perché gli esercizi e le improvvisazioni di Fabre non possono essere imitati, non possono essere praticati a casaccio. Ci vuole Fabre, o il suo alter-ego, nella stanza, a guidare; ciò perché questi esercizi sono la sua estrema interiorità rivolta all'esterno. Questi esercizi e improvvisazioni sono descritti con minuzioso dettaglio.

Chi sono dunque i performer del Troubleyn? Sono loro stessi, naturalmente, ma sono anche ogni parte di Jan Fabre, estensioni e manifestazioni del suo mondo-corpo, o più precisamente, del suo mondo-cervello. «Per Fabre, il cervello è la parte più sexy del corpo. Nella mente tutto è possibile: le fantasie più bizzarre, le idee più radicali e le performance più incredibili sono lì a disposizione. È un magazzino inesauribile di idee, sentimenti e sensazioni». Ve lo spiegherò attraverso una storia. Una volta in un workshop dopo un'improvvisazione particolarmente intensa, Stephen Borst, con cui ho lavorato per anni, disse: «C'è un po' di voi in ognuno di me». Voleva dire, credo, «... un po' di me in ognuno di voi». Ma il suo lapsus ha aperto a qualcosa di più profondo. In questo tipo di lavoro – lavoro che facevo con il Performance Group dalla fine degli anni '60 agli anni '70, lavoro che fa Fabre – i confini tra le persone si dissolvono nel sangue del loro/nostro sacrificio. Non “sangue reale” come nel teatro chirurgico di un ospedale, ma il sangue del “corpo senza organi” di Deleuze e Guattari, il sangue dell'immaginario ritualizzante dove viviamo le nostre vite più profonde. In quel teatro, il “tu” è diviso ed eucaristicamente condiviso dal gruppo, il multiplo “io”. Non c'è nessun “altro”. Tale è anche il modo di Fabre, le sue divisioni e moltiplicazioni. Alcuni fisici propongono un cosmo di molteplicità; l'universo in cui siamo “qui” e “ora” è solo uno di un insieme infinito. Ciò che l'arte – ma soprattutto l'arte performativa – può fare è aprire la possibilità di esplorare alcune di queste infiniteità, in questo caso come evidenziato in questo libro, una moltiplicazione fabriana delle realtà.

Nella parte finale del libro, “Tutorial”, tutti gli esercizi e le improvvisazioni sono raccontati come schemi e istruzioni. Come dice il titolo, “Tutorial” vuole essere un mezzo per trasmettere l'opera di Fabre; lezioni che mostrano come fare ciò che è stato descritto prima in modo così intenso, preciso e immaginifico. Ma questo grande lavoro originale può essere essenzializzato, messo in una busta e spedito per posta affinché altri possano praticare ciò che Fabre e il Troubleyn hanno fatto? L'organicità che ho sperimentato a Liegi nel 1982 – agli albori del teatro di Fabre – è stata incarnata ed elaborata da lui e dai suoi colleghi in un

insieme di opere irriducibili negli ultimi quasi 40 anni. Ognuno di questi lavori è sia un'opera in sé che parte di un tutto. In definitiva, Fabre non è – a mio avviso – un insegnante alla Stanislavski. È più vicino a Meyerhold, se si vuole un modello del periodo classico della formazione di registi e performer moderni. Artisti come Meyerhold e Fabre possono essere duplicati o imitati?

# Ringraziamenti

Questo libro è il risultato di un dialogo. È difficile stabilire l'inizio di quel dialogo, ogni nuovo inizio ha diversi precedenti che a loro volta si aprono a ventaglio nel tempo e nello spazio. Ma ricordo ancora un chiaro momento: avevo invitato Jan Fabre per un post talk con i miei studenti dell'Università di Anversa (UA) e durante la pausa, mentre stavamo chiacchierando sulle scale all'aria aperta, lui mi chiese se fossi interessato a collaborare per la stesura di un libro sulla formazione del performer. Un libro che più di un metodo, un ennesimo metodo di recitazione, sarebbe stato un progetto di approfondimento, un tentativo di formulare una sorta di riflessione sul teatro e che, in termini di tono, si sarebbe collocato a metà tra saggio, manifesto e manuale. In quella conversazione venivano gettate le basi di quello che alla fine sarebbe diventato questo libro. Prima di allora avevamo già fatto un lungo viaggio insieme, in cui era centrale la ricerca sul linguaggio e sul corpo, una ricerca che era incentrata su Aisthesis, un gruppo di ricerca fondato nel 1999 presso l'Università di Anversa. Insieme ai colleghi ricercatori Maaïke Bleeker, Thomas Crombez, Annemie Vanhoof, Kurt Vanhoutte e Katleen Van Langendonck venivano posti i fondamenti di una riflessione sul performer nell'ambito delle arti performative contemporanee. Nel 2007 avrei preso, per la prima volta, appunti di una serie di esercizi concepiti da Jan Fabre nell'ambito della creazione di una nuova produzione: esercizi come feto-stella, il gatto, la lucertola, il buffone, cavalieri e principesse, l'arte di uccidere, riflesso e testo, venivano dati da Fabre come riscaldamento e allenamento quotidiano ai performer con i quali stava lavorando in quel periodo. Ovviamente avevo già precedentemente visto questi e altri esercizi nel contesto delle mie osservazioni sul processo di creazione di *Parrots & Guineapigs* (2002), su cui ho scritto il libro *Corpus Jan Fabre. Observations of a creation process* (Imschoot, 2004). Ma ora che quegli esercizi iniziavano a diventare entità autonome, cominciamo a vederli come parte essenziale delle creazioni di Fabre, qualcosa che precede e trascende le singole produzioni, una corrente sotterranea di creatività che si nutre di una ricerca fondamentale sulla vera natura del performer.

Parallelamente alle prime osservazioni e discussioni su questi esercizi veniva tracciata anche una linea di ricerca scientifica di base. Fondi di ricerca, interni ed esterni, hanno permesso di dare forma a questa ricerca in modo interdisciplinare: da diversi ambiti scientifici e centri di conoscenza è stato formato un team di ricercatori per misurare gli effetti degli esercizi sui performer: insieme ai colleghi del Dipartimento di Fisioterapia e Scienze Riabilitative (Emmanuel Jacobs, Ann Hallemans e Nathalie Roussel), del Dipartimento di Radiologia (Jan Gielen), del Dipartimento AUREA (equilibrio e aerospazio, Floris Wuyts) e del Conservatorio di Anversa (Anouk Van Moorsel, Jan Bollen) furono iniziate diverse ricerche innovative per esaminare le ripercussioni fisiologiche della serie di esercizi ideata da Jan Fabre. Tutto ciò avveniva in stretta collaborazione con il Laboratorio Troubleyn, la piattaforma di ricerca creata da Jan Fabre per dare forma al performer del XXI secolo, un attore interdisciplinare che sostituisce il concetto tradizionale borghese dell'attore. Questa linea di ricerca viene trattata solo parzialmente in questo libro, ma voglio comunque ringraziare tutti i colleghi che vi hanno collaborato, oltre ai ricercatori che presiedono il Laboratorio Troubleyn (Jonas Rutgeers, Charlotte Vandevyver).

Il cuore di questo libro ha preso naturalmente forma sul palco, dai performer di Troubleyn e dagli innumerevoli partecipanti alle masterclass tenute in Belgio e all'estero. Jan Fabre ha sviluppato gradualmente queste *Linee guida per il performer del XXI secolo* insieme alla creazione del suo linguaggio teatrale unico. Per far ciò aveva bisogno di un tipo di performer diverso e lui stesso lo ha formato, attraverso allenamenti quotidiani. Da questa esperienza pluridecennale è stata distillata una serie di esercizi in cui tutti gli strumenti di cui ha bisogno un performer contemporaneo sono spiegati e illustrati in modo chiaro. Ho avuto il privilegio di poter assistere a molte di quelle masterclass, ho potuto osservare l'incredibile trasformazione dei partecipanti, il talento che dimostravano e la grazia che rivelavano. Vorrei ringraziare tutti i partecipanti a questi workshop e masterclass per la dedizione, la fiducia e l'intensità con cui si sono lanciati nell'arena di questi esercizi.

In particolare, vorrei ringraziare gli insegnanti che fanno parte del Teaching Group di Jan Fabre, Annabelle Chambon, Cédric Charron, Ivana Jozić, Kasper Vandenberghe e anche la nuova generazione Lore Borremans, Maria Dafneros, Stella Höttler, Gustav Koenigs e Pietro Quadrino: la loro ispirazione e il loro impegno, la loro perseveranza e dedizione durante le lezioni hanno costituito un'importante motivazione per la scrittura del presente libro. I loro commenti alle prime versioni del testo, le nostre intense, animate e profonde discussioni intorno al tavolo hanno contribuito in larga misura alla rifinitura delle nozioni e dei concetti centrali utilizzati in questo libro. Mark Geurden, uno dei miei primi studenti alla UA, manager e drammaturgo di Troubleyn, è stato uno speciale sparring partner durante queste discussioni e ha avuto una parte importante

nella creazione di questo libro. Anche Miet Martens, il braccio destro di Jan Fabre, ha dato spunti interessanti che mi hanno guidato ulteriormente nella giusta direzione. Vorrei anche ringraziare Anthony Rizzi per il suo contributo all'esercizio *Disegnare lo spazio*. Pure le conversazioni con i contributi di Edith Cassiers e Charlotte de Somviele, due membri del gruppo di ricerca Visual Poetics dell'università di Anversa, hanno fornito nuove intuizioni che ho integrato con gratitudine.

Mille grazie anche a Lieven Herreman che ha scattato le foto per questo libro: le sue immagini catturano in modo perfetto ciò che a volte è difficile descrivere con le parole.

Vorrei ringraziare Louise Chardon, compagna di avventura, mio conforto e sostegno nei momenti buoni e cattivi, per il supporto mentale e per la sua pazienza. E infine, vorrei ringraziare Jan Fabre per il dialogo che abbiamo iniziato tanto tempo fa e di cui questo libro è il risultato. Continua...



# Introduzione

*Dall'azione alla recitazione. Linee guida di Jan Fabre per il performer del XXI secolo* è un libro che vuole preparare il performer a una nuova era. È stato ideato e progettato da Jan Fabre, autore, artista teatrale e visivo, attivo dagli anni Settanta del secolo scorso. Il libro è stato scritto da Luk Van den Dries, drammaturgo e ricercatore teatrale dell'Università di Anversa, in stretta collaborazione con Jan Fabre e i tre più importanti performer/docenti di Troubleyn (Annabelle Chambon, Cédric Charron e Ivana Jozić). Per dieci anni essi hanno lavorato a stretto contatto per la realizzazione di questo nuovo manuale per performer, basato sulla vasta esperienza di Fabre come artista teatrale e coreografo. Questo libro getta una nuova luce sulla formazione fisica, mentale e vocale del performer e fornisce inoltre una visione dei pensieri rivoluzionari di Fabre sul teatro contemporaneo.

## **Paradosso**

In Occidente la recitazione è sempre stata associata a tradizioni e contesti locali. I membri del coro della festa annuale che circondano la Dionisia venivano selezionati da famiglie della nobiltà e venivano preparati vocalmente per la rappresentazione di una nuova tragedia. Il concetto di attore professionista matura solo molto più tardi, quando vengono organizzate rappresentazioni regolari e un pubblico abbastanza numeroso è disposto a pagare per questo particolare tipo di intrattenimento. In questo contesto con il termine professionista si intendeva un attore che riusciva a sostenersi finanziariamente attraverso questo divertimento ludico. La vera formazione dell'attore inizia solo verso la fine del XVIII secolo. La recitazione, infatti, veniva appresa nella pratica, come apprendista presso un gruppo teatrale o veniva tramandata dai genitori ai figli in quanto molte di queste compagnie teatrali erano composte da piccole famiglie itineranti. Ma tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX secolo nasceranno le

prime scuole di recitazione. Denis Diderot aveva già espresso in modo sintetico “il problema” centrale dell’attore nel suo *Le paradoxe sur le comédien*, uno dei saggi più importanti sull’attore e sulla recitazione<sup>1</sup>. In questo saggio Diderot riflette sull’essenza della recitazione che formula come un paradosso: più l’attore si presenta in scena in modo convincente o veritiero, più appare recitare in modo consapevole e distaccato. In altre parole, l’attore migliora man mano che riesce a controllare meglio le proprie emozioni; più rivela i propri sentimenti più si perde e con ciò perde l’interesse dello spettatore.

Insieme ai primi conservatori che si sono sviluppati rapidamente in istituti che trasmettono norme e tradizioni, venivano anche scritti i primi manuali per aiutare gli attori a padroneggiare il proprio mestiere. Particolare attenzione veniva data all’espressione delle emozioni e agli atteggiamenti che gli attori dovevano assumere per renderle. I pedagoghi dell’epoca consultavano spesso gli insegnamenti fisiognomici del XVIII secolo, come quelli sviluppati tra gli altri da Johann Casper Lavater e Charles Le Brun, che cercavano di cogliere con disegni precisi le somiglianze tra l’uomo e l’animale e di scavare nella psiche umana, sottolineando le caratteristiche della razza, della cultura e della tendenza a commettere atti criminali. L’olandese Johannes Jelgershuis, ad esempio, avrebbe acquisito fama internazionale con le sue *Lezioni teoriche sulla gesticolazione e l’espressione facciale*, soprattutto per le numerose illustrazioni di forme di espressione corporea che sarebbero diventate una sorta di standard per l’attore di formazione classica. Ovviamente rimangono molte differenze all’interno del teatro occidentale a seconda della tradizione culturale teatrale nella quale gli attori si sono formati; in contrasto con il balletto o in alcuni generi teatrali orientali non è mai stata stabilita una norma teatrale classica predominante che trascendesse le divergenze nazionali.

Con l’arrivo del regista alla fine del XIX secolo anche le basi della formazione teatrale cambiano radicalmente. Il regista infonde le proprie convinzioni artistiche in tutti i campi del mezzo teatrale, così l’attore non può più basarsi sulle convenzioni o su vecchi trucchi che aveva acquisito<sup>2</sup>, o su un modello di personaggio che ha imparato e che continua a ripetere, ma modula le sue capacità espressive a seconda di ciò che questo o quel regista ha in mente. I più importanti innovatori del teatro del XX secolo si scopriranno quindi pedagoghi perché comprendono che il lavoro dell’attore è cruciale e che il rinnovamento del teatro dovrebbe concentrarsi prima sull’esponente principale del mezzo teatrale, cioè l’attore.

<sup>1</sup> Il primo progetto di *Le paradoxe sur le comédien* di Diderot risale al 1769, ma fu pubblicato postumo solo nel 1830 in una forma rielaborata.

<sup>2</sup> Per un lungo periodo della storia del teatro moderno, gli attori saranno nominati all’interno del cosiddetto sistema di “impiego”, il che significa che interpreteranno un tipo di ruolo fisso per tutta la loro carriera.

Nascono così i primi laboratori di ricerca sulla recitazione: luoghi dove la recitazione viene, per così dire, reinventata e dove nuove possibilità corporee e vocali sono esplorate in modo approfondito<sup>3</sup>. Uno dei più celebri è senza dubbio il laboratorio teatrale di Konstantin Stanislavski, che avrebbe ripristinato il senso della verità nell'attore partendo da un approccio psicologico-individuale. L'attore deve entrare in empatia con il suo personaggio, cercando emozioni simili nella sua vita privata. Ma soprattutto è nel proprio interesse allenare il corpo e la voce in modo da poter reagire in maniera adeguata ai più piccoli impulsi psicologici e alle più piccole sfumature del personaggio che sta interpretando. Stanislavski usava, come molti dei suoi rivoluzionari successori, le performance come mezzo per valorizzare la sua ricerca; ogni nuovo passo nella sua opera partiva da diversi quesiti sul posto di lavoro del suo laboratorio. Il suo metodo sarà ulteriormente perfezionato ed esportato da allievi come Mikhaïl Tchekhov, Richard Bolevslavski e Lee Strasberg e molte generazioni di attori teatrali e cinematografici avrebbero plasmato i loro personaggi grazie al "metodo". L'identificazione emotiva è al centro di questo metodo di recitazione.

## Antirealismo

Jan Fabre risolve il paradosso di Diderot attraverso una prospettiva molto diversa che è in contrasto con l'approccio realistico del teatro. In tal modo si collega con un'importante tradizione di maestri di teatro che durante il ventesimo secolo si sollevarono per salvare il teatro dalla morsa del realismo psicologico in cui era finito sin dai tempi di Stanislavski. È impossibile fornire in questa introduzione una panoramica dei diversi stili di recitazione che sono stati sviluppati e delle basi pedagogiche su cui si fondano. È sufficiente fare riferimento alla serie di esercizi, *Dall'azione alla recitazione*, che richiama questa linea genealogica e attraverso degli specifici esercizi rende omaggio a ciascuno dei tentativi di ancorare il teatro altrove: nell'impulso fisico (Grotowski)<sup>4</sup>, nell'economia del corpo e nella biomeccanica (Meyerhold)<sup>5</sup>, nell'atleta del cuore (Artaud)<sup>6</sup>, nella buffoneria (Lecoq)<sup>7</sup>, nello spazio vuoto (Brook)<sup>8</sup>.

Per ognuno di questi maestri la psicologia alla quale il teatro si è affezionato dopo Stanislavski è una trappola, un vicolo cieco, perfino un tradimento delle fondamenta del teatro. L'approccio psicologico rappresenta per loro il teatro

<sup>3</sup> Cfr. Jean-Manuel Warnet, *Les Laboratoires. Une autre histoire du théâtre*, Paris: Entretemps, 2014.

<sup>4</sup> Vedere l'esercizio *Il gatto*.

<sup>5</sup> Vedere l'esercizio *L'arte di uccidere*.

<sup>6</sup> Vedere l'esercizio *L'incisione*.

<sup>7</sup> Vedere l'esercizio *Bouffon*.

<sup>8</sup> Vedere l'esercizio *Conteggio*.

delle teste parlanti, della spiegazione psicologica, dell'interpretazione razionale. Le fonti del teatro sono altrove: nel rito, nell'ebrezza dell'estasi, nella clownerie, nel grottesco e nello spreco. Jan Fabre prosegue le loro analisi collegandole alle proprie intuizioni di quarant'anni di ricerca fondamentale sui principi della recitazione, e alle leggi del tempo e dello spazio teatrale. Fabre ha creato il suo Laboratorio Troubleyn ad Anversa per far confluire tanti anni di ricerca nella sua pedagogia. È qui che sono state progettate le sue linee guida della "recitazione fisiologica", una forma di recitazione che prende la verità del corpo come punto di partenza per la recitazione, un termine che pur vicino alla terminologia di Stanislavski, si basa su principi diametralmente opposti<sup>9</sup>.

È un metodo di formazione unico per un regista con molta esperienza. Pochi uomini di teatro oggi possono vantare una simile visione dell'energia, dell'anatomia, delle possibilità espressive di un performer e di come canalizzarle e massimizzarle in un risultato superlativo. Pochi uomini di teatro hanno la stessa conoscenza di come affrontare lo spazio e il tempo specifici del teatro e di come un performer può influenzarli. Fabre segue le orme degli uomini di teatro rivoluzionari del XX secolo, ma elaborandole e arricchendole per documentare un approccio recitativo che prepara il performer del XXI secolo al suo *métier*.

Il performer contemporaneo al quale Fabre vuole dare forma si colloca sull'intersezione tra performance, teatro e danza. Jan Fabre ne ha sviluppato una sua versione in una forma recitativa che, come detto precedentemente, può essere definita fisiologica. È sempre alla ricerca di impulsi fisici dentro e sul corpo dei suoi performer e li stimola a recitare sul palco partendo da quella consapevolezza fisica "reale". Fabre chiama questo processo "dall'azione alla recitazione": il reale impatto fisico (eccitazione, stimolo, esaurimento, ecc.) è usato come impronta nella memoria del performer che lui può richiamare istintivamente in ogni momento per recitare una determinata scena. Insieme a un paio dei suoi più importanti performer ha sviluppato un set di trentotto esercizi per imparare a padroneggiare tutti i diversi aspetti della recitazione fisiologica. Questi trentotto esercizi costituiscono il nucleo di questo libro. Pongono le basi per una ridefinizione di ciò che può implicare la recitazione oggi.

È inutile dire che è solo nella e attraverso la ripetizione che un performer è in grado di interiorizzare i principi fondamentali della recitazione fisiologica. Gli esercizi richiedono molto da un performer, non solo fisicamente ma anche e soprattutto mentalmente. Per comprendere l'unicità di queste linee guida è necessario scendere più in profondità, attraverso la ripetizione, nell'essenza di ciascuno degli esercizi. Con ogni ripetizione all'esecutore viene data l'opportunità di superare i propri limiti. In ogni esercizio vengono offerti nuovi ingredienti in

<sup>9</sup> «Ciò che più mi affascina, scrive Stanislavski nel maggio 1908, è il ritmo dei sentimenti, lo sviluppo della memoria affettiva e la psicofisiologia del processo creativo». In Jean Benedetti, *Stanislavski: His Life and Art*, London: Methuen, 1999, p. 184.