

Roberto Giambrone

## Jan Fabre: morte e rinascita del teatro

*Le mie opere: un esercizio di sparizione.*

Jan Fabre

*Nessun problema.  
Per ogni esistenza c'è una fine e dietro ogni maschera  
si cela il vuoto rivelatore di un nuovo inizio.*

Jan Fabre

Jan Fabre è una delle figure più complesse e controverse dell'universo teatrale europeo. La sua formazione è irregolare e poliedrica, i suoi interessi spaziano dalle arti figurative al teatro, dal cinema alla danza. Le sue opere, spesso considerate provocatorie, che si tratti di disegni, installazioni, sculture o balletti, sono indubbiamente originali e inquietanti, molto contemporanee nel gusto e nei materiali utilizzati, ma imbevute della tradizione figurativa fiamminga e legate alla biografia dell'artista, nato ad Anversa nel 1958.

Dopo gli studi all'Istituto delle Arti decorative e all'Accademia di Belle arti della propria città, negli anni '70 Fabre si dà al teatro e alla danza (inestricabilmente legati nei suoi spettacoli), scrivendo testi che rappresenterà molto più tardi e allestendo performance nelle strade della città o a casa propria per un pubblico ristretto. Il primo spettacolo vero e proprio, scritto, diretto, scenografato (e anche interpretato in alcune recite) da Fabre è del 1980: *Theater geschreven met een K is een Kater* (*Teatro scritto con una K è un Tomcat*), che suscita scandalo già alla sua prima rappresentazione, per via dei nudi, del linguaggio scabroso e dell'inusuale performance degli interpreti, eccessiva, violenta, che scardina le regole del teatro:

Nel corso dello spettacolo si alternano una serie di scene nelle quali l'escalation della violenza raggiunge un climax molto simile a una raffica di adrenalina. Non c'è azione: si tratta di una concatenazione di atti violenti che necessitano di essere espressi in un corpo a corpo. [...] *Theater geschreven met een K is een Kater* assomiglia a una forma di *art brut*. Nulla è dissimulato o rassicurante. L'opera è ribelle, polemica e va controtendenza. Il

teatro come arte della rappresentazione volge totalmente al ridicolo. Fabre vuole denudarlo e ricominciare da zero<sup>1</sup>.

Da quel momento l'artista porta avanti un frastagliato e barocco percorso artistico, nel quale confluiscono interessi diversi: il mondo incantato delle fiabe nordiche, gli inquietanti affreschi visionari di Hieronymus Bosch, l'ossessione per i corpi e per la metamorfosi; corpi presentati nella loro bellezza ma anche sviscerati e rivoltati come fossero modelli anatomici, il tutto tenuto insieme da un certo gusto dadaista e concettuale che pone spesso l'artista al centro delle proprie opere, soprattutto quelle scultoree.

Nell'ambito delle arti figurative, Fabre è noto soprattutto per le enormi opere su carta realizzate con la penna Bic blu<sup>2</sup> e per le impressionanti sculture di insetti che, come egli stesso ha più volte dichiarato, sarebbero ispirate alla memoria e al lavoro dell'entomologo Jean-Henri Fabre, che l'artista sostiene essere suo bisnonno<sup>3</sup>, anche se al riguardo non tutte le fonti concordano. Migliaia di autentici scarabei, coleotteri e libellule imbalsamati e assemblati per dare forma a enormi e ipnotiche sculture; l'inquietante e seducente bellezza delle loro corazze lucide e dai riflessi cangianti si accompagna al disgusto per il dettaglio e all'acre odore della formaldeide<sup>4</sup>.

Per Jan Fabre, lo scarabeo costituisce la grande figura emblematica dell'artista contemporaneo. [...] Con la sua corazza lucida, lo scarabeo assomiglia a un cavaliere medievale [*figura che ricorre spesso negli spettacoli di Fabre, n.d.r.*]; proprio come esso, è duro all'esterno e vulnerabile all'interno<sup>5</sup>.

Al mondo degli insetti è legato il principio della metamorfosi, che ritroviamo in molti suoi lavori teatrali, in particolare nel recente *Preparatio mortis*, dove il ciclo vitale dei lepidotteri è accostato a quello di una giovane donna racchiusa, insieme ad essi, in una grande teca di vetro. Ma il principio

<sup>1</sup> Van den Dries, Luk, *Théâtre écrit avec un <k> est un matou flamand* in Fabre, Jan, *Théâtre écrit avec un <k> est un matou flamand*, Paris, L'Arche, 2009, pp. 8-9.

<sup>2</sup> Sul significato del blu nelle opere di Jan Fabre cfr. Hayes, Wim, *L'ora blu*, in Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, Genova, Costa & Nolan, 1994, pp. 135-139.

<sup>3</sup> Cfr. *Costringi te stesso ad andare piano*, intervista di Jan Fabre con Jan Hoet, in Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, cit., p. 33.

<sup>4</sup> Per un'analisi del rapporto tra Fabre e gli insetti, in relazione alle proprie opere plastiche, cfr. Hertmans, Stefan, *Engel van de metamorfose*, Amsterdam, J. M. Meulenhoff bv, 2002 [ed. francese: *L'Ange de la métamorphose. Sur l'Œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003, pp. 11-31].

<sup>5</sup> *Ivi*, p. 114.

della metamorfosi, della morte e della rinascita è ricorrente anche nelle installazioni e nelle opere scultoree di Fabre, per esempio nella recente esposizione *Pietas*, che comprendeva la discussa rilettura della *Pietà* di Michelangelo, nella quale il Cristo aveva il volto dell'artista stesso e la Madonna quello di un teschio.

La citazione, l'allusione, la rilettura, che in senso postmoderno scivola spesso nella parodia, diventano un gioco al quale Fabre ci invita continuamente, con il gusto colto del *connoisseur*, per esigenze drammaturgiche o per il piacere fine a se stesso. Si rintracciano nelle sue opere, nei disegni come nel teatro e la danza, riferimenti figurativi alla pittura di Bosch, ma anche dei fiamminghi Van der Weyden, Van der Goes, Van Eyck e dei tedeschi Holbein e Dürer. Fabre cita anche altri artisti che lo hanno influenzato, tra gli altri Alfred Ost, Félicien Rops, Artonin Artaud, Adelbert Trilhaasse, Luis Buñuel, Samuel Beckett, Marcel Duchamp, James Ensor<sup>6</sup>. Influenze diverse – dal disegno al cinema, al teatro – alle quali si aggiungono i racconti e l'iconografia medievale, incubi e turbamenti di un immaginario simbolico, declinato tra letteratura, storia e psicanalisi, tra simbolismo, surrealismo e avanguardie novecentesche non solo pittoriche<sup>7</sup>, che ritroviamo in opere complesse, stratificate e visionarie.

\*\*\*

Premesso che il testo è, negli spettacoli di Fabre, un elemento tra i tanti, che l'autore considera inefficace se non entra in sintonia con gli altri elementi e in profonda relazione con gli attori-danzatori<sup>8</sup>, in questa sede, ci interessa focalizzare alcuni aspetti del suo lavoro più strettamente performativo.

Jan Fabre, come si diceva, è mosso dal desiderio di demolire le rassicuranti regole della scena convenzionale. La riflessione e la messa in discussione del dispositivo teatrale lo portano, da un lato, alla destrutturazione delle dinamiche

<sup>6</sup> Cfr. Fabre, Jan, *Costringi te stesso ad andare piano*, cit, p. 62.

<sup>7</sup> “Fabre ha un po' di Artaud e un po' di Duchamp”, scrive Maria Grazia Gregori in Fabre, Jan, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2010, p. 10.

<sup>8</sup> Cfr. *Ivi*, p. 11: “I miei scritti teatrali – i testi – sono un veicolo per la creazione teatrale. Il testo è solo un parametro della performance. Deve essere in equilibrio con gli altri parametri, come la scenografia, le luci, i costumi, il corpo, la mente e l'individualità dell'artista”.

stesse della rappresentazione, attraverso performance che, brechtianamente, costringono a ragionare sulla funzione (e la finzione) stessa del teatro, dall'altro, ad affrontare temi che elaborano il concetto della crisi, fino agli estremi della morte e dell'apocalisse.

Come è stato rilevato, è molto importante per Fabre il concetto di ripetizione e disciplina. Lo stesso Fabre ne parla spesso: "Il mio metodo di lavoro consiste in sostanza in una ricerca delle diverse vie della ripetizione e sul senso della ripetizione"<sup>9</sup>. L'artista sembra essere interessato in particolare a quel limite della ripetizione che sconfina nella trasformazione: "L'accumulazione e il punto finale dell'imitazione coincidono con la sua scomparsa. Io dimostro continuamente l'impossibilità della ripetizione attraverso la forza primaria del cambiamento"<sup>10</sup>.

Emil Hrvatin, nell'approfondire questo argomento, chiama in causa il saggio di Foucault *Sorvegliare e punire*<sup>11</sup>. Per Hrvatin "le tecniche della ripartizione degli individui nello spazio della sorveglianza non sono altro che un altro nome della coreografia nel balletto"<sup>12</sup>. Un interessante spunto per una discussione sull'importanza della disciplina e dell'ordine nello statuto della danza. Anche Luk Van den Dries si sofferma su questo aspetto del lavoro coreografico di Fabre:

La disciplina imposta al corpo è un nodo importante nell'opera di Fabre. Può essere compresa partendo dall'analisi del potere di Foucault. [...] Il potere ha tutto l'interesse a rendere il corpo il più produttivo possibile ed esercita quindi un effetto strumentalizzante. Trasforma i corpi in strumenti, i quali a loro volta possono incarnare il potere<sup>13</sup>.

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Hrvatin, Emil, *Ripetizione, Follia, Disciplina. L'opera teatrale di Jan Fabre*, Torino, Infinito Ltd edizioni, 2001, pp. 87-88 (ed. or. Hrvatin, Emil, *Ponarlanje, Norost, Disciplina: celostna umetnina Fabre*, Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana, 1993).

<sup>12</sup> *Ivi*, p. 87.

<sup>13</sup> Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008, p. 24 (ed. or. Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Gent, Imschoot uitgevers, 2004).

Negli spettacoli di Fabre “[...] il corpo si autodisciplina, la ripetizione diventa un obbligo che non è stato imposto dall’esterno, ma da se stesso, come un regolamento completamente interiorizzato”<sup>14</sup>.

Naturalmente il discorso di Fabre è sottilmente critico, mostra e utilizza i meccanismi del potere teatrale per destrutturarli: “[...] la ripetizione è eseguita in modo talmente eccessivo, l’uniformità è ribadita in modo così maniacale, che si formano delle crepe dove l’individuo riappare”<sup>15</sup>. Questo interessante dettaglio apre una parentesi su una tematica molto importante nella riflessione teorica novecentesca sul teatro, che ha al suo centro la figura e il pensiero di Antonin Artaud. La crepa di cui si parla è infatti quello spazio che sfugge al controllo, o che nasce negli interstizi della norma, della disciplina, e dove è possibile che emergano quelle verità e quelle forze ancestrali di cui parlava Artaud, che ricongiungono il teatro alla vita, facendone più un rituale necessario alla vita stessa che una mera forma di rappresentazione.

Nella performance *The Dance Sections* (1987), ad esempio, Fabre fa assumere alle ballerine delle posture rigide e simmetriche, nel pieno rispetto della danza accademica ma costringendole a restare immobili come statue per interminabili minuti. A un certo punto, un involontario tremore dei muscoli delle braccia o dei polpacci tradisce la fatica e denuncia la natura organica delle interpreti: “Mi sono occupato parecchio della disciplina delle danzatrici e sono arrivato alla conclusione paradossale che lo spettacolo perfetto è una realizzazione impossibile perché le danzatrici sono vulnerabili”<sup>16</sup>.

Nella perfetta architettura coreografica della messa in scena, in un sistema rigido, frutto di una rigorosa disciplina che aspira alla perfezione della macchina, qualcosa fremente in nome del corpo.

In questa zona limite, nell’impercettibile scarto rispetto alla norma, in questa frattura della forma, nell’incontrollata intermittenza del corpo si gioca, artaudianamente, il senso ultimo del teatro, il suo rapporto con la vita, lo iato tra verità e finzione, tra normalità e follia, tra vita e morte. Esplorare questo

---

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 25.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Dichiarazione di Jan Fabre tratta da una intervista con Emil Hrvatin pubblicata in “M’ARS”, vol. 2, n. 2, Ljubljana, 1990, ora in Hrvatin, Emil, *Ripetizione, Follia, Disciplina. L’opera teatrale di Jan Fabre*, cit., p. 87.

limite è un compito che si è dato Jan Fabre nel proprio teatro, non senza un certo pervicace accanimento.

\*\*\*

L'ossessione per la geometria, per la disposizione di uomini e cose nello spazio della rappresentazione, che sembra all'origine del suo amore per la danza ("La coreografia è un disegno nello spazio"<sup>17</sup>), sono per Fabre direttamente proporzionali al suo interesse per il caos e per tutto ciò che è legato all'oscurità, all'eccesso, al delirio, alla morte. Il teatro è uno spazio alchemico, dove l'informe, l'orrido, l'abnorme, si trasformano in bellezza (ancora la seduzione della metamorfosi). I suoi danzatori sono definiti "guerrieri della bellezza"<sup>18</sup>, allenati alla disciplina e strenui difensori del bello inteso come ordine nel caos, o meglio: "È il caos nell'ordine, l'ordine nel caos"<sup>19</sup>.

Così come la complessità dei dipinti di Bosch – che Fabre cita frequentemente nei suoi spettacoli – ci restituisce immagini terribili e affascinanti allo stesso tempo, innescando il sentimento del sublime romantico, gli spettacoli del coreografo fiammingo esibiscono violenze, supplizi e paradossi che finiscono con l'avere una funzione estetica e morale. L'ossessione per la morte ha una funzione catartica, mentre la profusione di liquidi corporei e la disinvolta esibizione di nudi provoca sensazioni contrastanti di repulsione e attrazione:

L'arte della performance è l'arte del superamento dei confini tra realtà e finzione, attraverso le realtà dure del corpo, come il sangue, gli escrementi, il vomito, il dolore, le ferite o il vero pericolo mortale<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Il tumulto del silenzio*, intervista di Jan Fabre con Hugo de Greef, in Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, cit., p. 95. L'affermazione è detta a proposito delle coreografie di Balanchine, che per Fabre rimangono un punto di riferimento, anche per il futuro della danza.

<sup>18</sup> "I guerrieri della bellezza sono allo stesso tempo insetti, attori e ballerini" (Fabre, Jan, *Costringi te stesso ad andare piano*, cit., p. 25). "I miei attori e i miei ballerini devono essere guerrieri della bellezza. Devono saper dominare il loro sesso e la loro energia per offrire a se stessi la maestosità luminosa della bellezza resa visibile" (Fabre, Jan, *Il tumulto del silenzio*, cit., p. 100).

<sup>19</sup> Fabre, Jan, *Conferenza lezione, Rijksacademie, Amsterdam, Aprile 1989*, in Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, cit., p. 21.

<sup>20</sup> *Conversazione con Jan Fabre* in Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre*, cit., p. 282.

La diffusa sensualità, nelle opere di Fabre, si accompagna sempre a una sensazione di disagio. L'indiscutibile bellezza delle immagini e dei corpi nudi tracima nel grottesco e nel parossismo feticista. Il desiderio si trasforma in malattia, in vago presagio di morte: “[...] l’esperienza erotica non ti premunisce in previsione della morte”<sup>21</sup>. C’è un che di clinico nelle sue opere, di gabinetto anatomico (molte sue sculture mettono in risalto parti anatomiche, teschi, cervelli, volti scorticati). Ma c’è soprattutto un motivato interrogarsi sui limiti dell’espressione umana, sul lato estremo del visibile, sfidando il confine tra realtà e finzione: “Ogni performance riuscita riesce a cancellare la distanza tra realtà e spettacolo, tra vita e arte [...]. E cosa c’è di più autentico di un corpo in reale sofferenza?”<sup>22</sup>. Viene il dubbio che i suoi attori-danzatori soffrano realmente quando si tormentano reciprocamente o quando si tuffano in solipsistiche performance autolesioniste.

Già nel suo primo enigmatico spettacolo, *Theater geschreven met een K is een kater*, un uomo stupra una donna, che a sua volta lo sevizierà, sotto gli occhi impassibili di un tale che non smette di scrivere e di servirsi impassibile del tè. In *De macht der theaterlijke dwaasheden* (*Il potere della follia teatrale*, 1984), che può essere considerato per certi versi il manifesto della sua poetica teatrale, una coppia di uomini bendati si sfida a duello brandendo affilati coltelli, mentre sul fondo della scena una composta fila di attori schiaccia ranocchi dentro pezzuole che sanguinano o fracassa piatti. Poco dopo tutti si lanciano in una forsennata corsa a perdifiato (ma rimanendo fermi al proprio posto) declamando titoli, date e nomi di celebri eventi teatrali del Novecento. *De macht* si interroga sull’ambiguità del teatro, sul rapporto sottile tra realtà e finzione, nel quale lo spettatore – attraverso il noto meccanismo della sospensione dell’incredulità – gioca un ruolo determinante.

In altri spettacoli i danzatori sono irrigiditi in pesanti armature, che impongono un rigore formale e allo stesso tempo richiamano l’immagine del “guerriero della bellezza”. Spesso il rigore geometrico della coreografia è squassato da urla, proclami, gesti apparentemente gratuiti e dissennati, come

<sup>21</sup> Hertmans, Stefan, *L’Ange de la métamorphose*, cit., p. 53.

<sup>22</sup> *Ibidem*.

mimare un animale o un atto sessuale. Il caos regna in spettacoli come *The Sound of One Hand Clapping* (1990) o *Sweet Temptations* (1991), nel quale una donna si comporta come una gallina, mentre altri danzatori in sedia a rotelle sono percossi da infermiere e altri abbaiano come cani. L'antropomorfismo, la presenza di animali (veri, come le civette, finti o che sembrano imbalsamati, come i cani) è ricorrente. *Wie spreeket mijn gadachte* (*Chi darà voce al mio pensiero*, 1992) è un monologo nel quale l'interprete è travestito da enorme coniglio ferito; il suo discorso è inframmezzato da convulse risate isteriche. Nella sua stupefacente edizione de *Il lago dei cigni* (2002), l'impeccabile danza accademica del corpo di ballo è turbata dall'immagine (proiettata sullo sfondo) di un enorme gufo, mentre ogni tanto un danzatore crolla al suolo, come abbattuto da una fucilata o da una paralisi improvvisa, nell'indifferenza generale.

\*\*\*

Particolarmente significativi sono gli assolo che Fabre ha realizzato per interpreti femminili, tra cui *Een doodnormale vrouw* (*Una donna normale da morire*, 1995), nel quale l'attrice cammina su un tappeto di vetri rotti; *My Movements Are Alone like Streetdogs* (2000), una conturbante e impressionante invettiva tra cani morti (che penzolano anche dal soffitto) e panetti di burro addentati, sputati, lanciati sul pubblico; *Angel of Death* (2003), con la protagonista che duetta, fisicamente e verbalmente, con l'immagine proiettata su due schemi del coreografo-danzatore William Forsythe, ripreso in un teatro anatomico rinascimentale; *Quando l'uomo principale è una donna* (in italiano nell'originale, 2004), dove l'interprete danza e si contorce nuda su uno scivoloso palcoscenico cosparso d'olio di oliva; fino ad *Another sleepy dusty delta day* che, alternando il lirismo d'una struggente love story alla virulenza di un corpo inappagato e isterizzato, racconta la storia di un suicidio.

Negli ultimi anni Fabre sembra avere esasperato la virulenza dei suoi spettacoli, al punto che certa critica gli contesta un eccesso di manierismo e di gratuita provocazione. Ma l'estremizzazione che sfocia nell'aggressività, nella provocazione ricercata, è in sintonia col desiderio di restituire un mondo caotico e violento, allegramente votato all'autodistruzione. Il manifesto di

questa esigenza espressiva è *Orgy of Tolerance* (2009), uno spettacolo che tira le somme dello sfacelo contemporaneo: “Il corpo del mondo è malato, malato terminale”<sup>23</sup>, scrive senza eufemismi Luk Van den Dries, coautore dello spettacolo. In uno scenario purulento, il capitalismo trionfante consuma i suoi ultimi giorni. È l’”estasi del consumo”<sup>24</sup>, aperta a tutti quanti posseggano una carta di credito. Gli effetti collaterali di questa bulimia della merce sono una irrefrenabile aggressività e il ripiegamento onanistico della libido. Simbolo del declino sono un divano e due comode poltrone Chester, dove i personaggi si rifugiano tra uno shopping e l’altro, testimoni compiaciuti del loro degrado. Da questo comodo punto di osservazione, a turno, come attivati da un invisibile telecomando, si levano per lanciarsi in frenetiche e solipsistiche danze che sembrano avere il solo scopo di liberare energia repressa. In alternativa organizzano gare di masturbazione, spronati da compagni che imbracciano minacciosi (e fallici) fucili. *Orgy of Tolerance* è uno spettacolo estremamente pessimista, che denuncia il fallimento della democrazia liberista. Esasperando il modello brechtiano del teatro politico, Fabre ha realizzato una feroce invettiva rivolta ad un pubblico sonnacchioso, esibendo una gestualità esplosiva e violenta. Nel finale liberatorio, gli interpreti si rivolgono alla platea urlando le loro ingiurie, e ce n’è per tutti, dai capi di governo agli stessi attori.

Ma il baccanale catartico di *Orgy of Tolerance* è solo l’anticamera di una riflessione che si fa sempre più pessimista e che vede Jan Fabre impegnato in questi anni sul tema della morte. L’indomani del debutto italiano di *Another sleepy dusty delta day* l’artista ha spiegato i motivi che lo hanno spinto ad occuparsi di questo tema. Ha parlato dello sconforto e del senso d’impotenza di fronte alla recente morte della madre, della canzone country *Ode to Billy Joe*, che racconta la triste storia di un innamorato suicida e che ha fornito il soggetto alla performance (“stranamente poco tetra nonostante il tema”<sup>25</sup>), dei riferimenti alla cultura e alla visionarietà medievali (oltre al ponte di Avignone c’è un preciso rimando a Lancillotto).

Ma c’è un sentimento più profondo che Jan Fabre vuole evidentemente sviscerare attraverso la danza. Ad un certo punto della performance, la

<sup>23</sup> Cfr. [www.troubleyn.be/page.php?pageID=113&parentID=3&lingo=eng](http://www.troubleyn.be/page.php?pageID=113&parentID=3&lingo=eng).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Dichiarazione di Jan Fabre raccolta dall’autore, giugno 2008.

bravissima interprete Ivana Jozic si (e ci) domanda: “Non è forse tutto il teatro una preparazione alla morte”? Ricordandoci quello che Jean Cocteau, poi citato da Godard, aveva detto sul cinema (che “è la *morte al lavoro* sugli attori”), e di quanto lo stesso Fabre aveva dichiarato una volta (“[...] il teatro è, per definizione, un esercizio di sparizione. È una preparazione per un dopo”<sup>26</sup>), gli abbiamo chiesto cosa volesse dire con quella frase, che ci sembra un nodo fondamentale di tutto il suo attuale lavoro. E Fabre ha risposto con un paradosso: “Come artista penso di essere morto da vent’anni; ma ogni volta che preparo una performance mi preparo a morire. In questa professione è bello invecchiare: ci ho messo una vita per diventare un giovane artista”<sup>27</sup>. Paradossi a parte, è evidente che Fabre ha individuato un tema cruciale e inderogabile per un’artista che avverta l’urgenza di confrontarsi con la complessità del contemporaneo: la Morte, che per lui è strettamente legata alla bellezza, al corpo (“il corpo è un incredibile laboratorio; il performer è uno scienziato, un filosofo, un sociologo”<sup>28</sup>), alla metamorfosi (“la recitazione deve essere una reazione chimica, una trasformazione biologica”<sup>29</sup>), al conflitto (“rappresento la contrapposizione tra forze, tra bene e male, tra bellezza e bruttezza”<sup>30</sup>; “pongo i miei attori in un quadro che diventa un campo di battaglia, li metto in una situazione in cui sono costretti a reagire, da qui nasce il conflitto drammaturgico e loro cominciano a rivelare qualcosa che non rivelerebbero mai in una seduta psicanalitica”<sup>31</sup>).

Più recentemente, come abbiamo detto, l’artista ci costringe a ripensare alla morte con l’algida performance di quindici minuti *Preparatio mortis*, che aveva affidato alla danzatrice Annabelle Chambon (Festival di Avignone del 2005) e che ha ripreso nel 2010 (Festival Torinodanza), trasformandola in un vero e proprio spettacolo. Cinquantacinque minuti di rituale sospeso tra la vita e la morte, che principia quando il corpo della performer emerge da un sepolcro di fiori (qualcosa di ancora temporaneamente vivo) per ingaggiare con gli stessi, sparsi su tutto il palcoscenico, un corpo a corpo animosissimo, anche sessuale,

---

<sup>26</sup> Fabre, Jan, *Il tumulto del silenzio*, cit., p. 95.

<sup>27</sup> *Ibidem*.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

fino alla convulsione isterica. Alla fine, la donna si rintana in una tomba trasparente, sulla quale campeggia quella che si presume sia la sua data di nascita, anche perché la morte, sembra dirci il regista, si annulla nella metamorfosi. Infatti, nuda e imprigionata come in un bozzolo, la donna si agita come una larva, mentre lepidotteri già maturi le invadono il corpo, lasciando intendere una sua prossima trasformazione, non prima di aver disegnato, nella condensa del proprio respiro sul vetro della teca, chiari simboli di fertilità: “[...] l’insetto che nasce e vive tra la decomposizione degli scarti, sottende la rigenerazione dell’essere umano che, attraverso la morte, arriva alla vita”<sup>32</sup>.

Attraverso la morte Fabre recupera la vita, secondo il principio più volte chiamato in causa della metamorfosi, qualcosa che ha molto a che vedere con l’Apocalisse. “Mortis meditatio vita est”, fa dire al personaggio dell’anatomopatologo in *Requiem voor een metamorfose* (*Requiem per una metamorfosi*, 2007). Tutta la sua rumorosa opera può considerarsi un intervallo, la ricerca di un equilibrio tra poli opposti, il tentativo di coniugare, in una sintesi formale, gli impulsi contrastanti del bene e del male, della stasi e del movimento, della bellezza apollinea e del caos dionisiaco, del conscio e dell’inconscio, della vita e della morte: “La magia del teatro è che muore nel momento in cui prende vita”<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> Celant, Germano, *Un guerriero della bellezza nel labirinto delle immagini*, in Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti & Insetti & Teatri*, cit., p. 7.

<sup>33</sup> Fabre, Jan, *Il tumulto del silenzio*, cit., p. 98.

## Bibliografia

- Celant, Germano (a cura di), *Jan Fabre. Arti e Insetti e Teatri*, Genova, Costa & Nolan, 1994.
- Fabre, Jan, *Le Guerrier de la beauté*, Paris, L'Arche, 1994.
- Fabre, Jan, *Teatro*, Genova, Costa & Nolan, 1995.
- Fabre, Jan, *Umbraculum. Un lieu ombragé hors du monde pour réfléchir et travailler*, Arles, Actes Sud, 2001.
- Fabre, Jan, *Cinque monologhi*, Genova, Costa & Nolan, 2008.
- Fabre, Jan, *Théâtre écrit avec un <k> est un matou flamand*, Paris, L'Arche, 2009.
- Fabre, Jan, *Le Pouvoir des folies théâtrales*, Paris, L'Arche, 2009.
- Fabre, Jan, *C'est du théâtre comme c'était à espérer et à prévoir*, Paris, L'Arche, 2009.
- Fabre, Jan, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2010.
- Fabre, Jan, *Journal de nuit (1978-1984)*, Paris, L'Arche, 2012.
- Hertmans, Stefan, *L'Ange de la métamorphose. Sur l'Œuvre de Jan Fabre*, Paris, L'Arche, 2003 (ed. or. Hertmans, Stefan, *Engel van de metamorfose*, Amsterdam, J. M. Meulenhoff bv, 2002).
- Hrvatín, Emil, *Ripetizione, Follia, Disciplina. L'opera teatrale di Jan Fabre*, Torino, Infinito Ltd edizioni, 2001 (ed. or. Hrvatín Emil, *Ponavljanje, Norost, Disciplina: celostna umetnina Fabre*, Ljubljana, Moderna galerija Ljubljana, 1993).
- Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre. Annotazioni su un processo di creazione*, Milano, Ubulibri, 2008 (ed. or. Van den Dries, Luk, *Corpus Jan Fabre. Observaties van een creatieproces*, Gent, Imschoot uitgevers, 2004).