

Giuseppe Burighel

I testi e la danza.
Jérôme Bel autore di *Nom donné par l'auteur*

Le langage est derrière tous mes spectacles: un dictionnaire actionne le processus de *Nom donné*; on trace des mots sur un tableau et sur les corps de Jérôme Bel; les t-shirts imposent leurs inscriptions comme des mots d'ordre dans *Shirtologie*; le performatif motive *Le Dernier spectacle*; je presse la musique pop de *The Show* pour lui faire sortir son texte [...]. Alors, oui, cette littérature performative semble bien être à l'horizon de ma danse.²⁹⁴

Premessa

In passato, ha narrato avventure, favole, miti, allorché fu posta al servizio di letterati, scrittori e scenaristi; ancora oggi, la danza, arte dell'effimero per eccellenza, si mostra capace di farsi racconto, attraversando così anche le vicende personali dei suoi stessi interpreti. Da questo punto di vista, la danza appare come l'estensione fisica del pensiero dell'autore, e lo scrivere la (o per la) danza l'atto che ne interpella il corpo.

Se continuiamo a volgere lo sguardo al passato, ci accorgiamo che non ci fu un professionista preposto a scrivere la danza - abbiamo riferito di letterati, a vario titolo «*amateurs*» o «*hommes du métier*», ma anche gli stessi *maîtres de ballet* hanno scritto storie per il balletto²⁹⁵ - i testi, invece, possono essere considerati delle varianti della medesima forma letteraria, ossia il libretto. Se in ambito musicale il libretto d'opera raccoglieva le parole dello spettacolo e conteneva le spiegazioni delle differenti scene di un balletto, il libretto di ballo, invece, era una sorta di scenario, la presentazione dell'argomento o del soggetto della coreografia. Il suo piccolo formato, spesso nemmeno fatto oggetto di pubblicazioni, si prestò a variazioni e adattamenti, ad esempio confluendo nel programma di sala dello spettacolo, figurando come sinossi legata alla partizione musicale, oppure comparando in un resoconto giornalistico²⁹⁶. Se si

²⁹⁴ Jérôme Bel intervistato da Goumarre, Laurent, in Id., *Jérôme Bel, la perte et la disparition*, in «Art Press», n. 266, marzo 2001, pp.15-18: p. 18.

²⁹⁵ Cfr. Laplace-Claverie, Hélène, *Écrire pour la danse*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 53.

²⁹⁶ *Ivi*.

considerano, allora, le forme del balletto, è indiscutibile il rapporto di dipendenza che quest'ultimo ha intrattenuto con il libretto di scena. Il critico Philippe Varrièle, all'interno di una ampia riflessione sulle difficoltà a scrivere per la danza, ne ridefinisce, in ottima sintesi, il ruolo.

Écrire pour la danse, surtout dans la logique des dix-huitième et dix-neuvième siècles où le ballet se veut d'abord forme dramatique, c'est, dans l'esprit de l'époque, concevoir une action sous la forme d'un texte qui prend une place importante dans l'économie du spectacle: le livret.²⁹⁷

Forma letteraria autonoma alla fine del diciannovesimo secolo e all'inizio del ventesimo secolo, con l'avvento dei *Ballets Russes*, considera Varrièle, il libretto cambia ruolo, in quanto con Serge Diaghilev avviene una rottura con una certa tradizione narrativa della danza.

Serge Diaghilev n'envisage pas l'œuvre chorégraphique comme une action, mais comme la rencontre entre un chorégraphe, un musicien et un peintre. Le librettiste n'y a plus de rôle prépondérant et on remarquera facilement que si la galaxie des Ballets Russes agglomère des artistes de tous les domaines, les littérateurs en sont les plus absents, à l'exception de Cocteau, mais l'exemple n'est pas le meilleur.²⁹⁸

I testi che oggi si scrivono per parlare di danza, come intelligentemente osserva Varrièle, sembrano anch'essi curiose variazioni di quel modello. Di fatto, pur in un superamento delle forme narrative proprie del libretto, i testi che oggi ruotano attorno allo spettacolo di danza aprono, come si diceva, a diversi piani di racconto, e ciò anche a partire dagli innovativi e originali progetti autoriali dei coreografi.

Pourtant, il ne faudrait pas croire que la disparition du librettiste en tant que tel ait entraîné la disparition du livret. Celui-ci, dans l'esprit et même parfois dans la forme, est encore très présent dans la création contemporaine. Il a simplement changé de nom. On l'appelle maintenant «note d'intention», «argument», «note du chorégraphe» et c'est ce texte qui ouvre en général le dossier de présentation d'une œuvre chorégraphique lorsque le futur auteur de celle-ci sollicite une subvention auprès du ministère de la culture ou d'une municipalité. L'argument que l'on

²⁹⁷ Varrièle, Philippe, *Le maux pour le dire. La danse française contre sa critique* in Gioffreddi, Paule (a cura di), *A l'(a) (r)encontre de la danse contemporaine, porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, pp. 175-184: p. 176.

²⁹⁸ Varrièle osserva che Cocteau è presente nelle produzioni dei *Ballets Russes* anche in veste di disegnatore. Cfr. *Ibidem*.

retrouve dans tous les dossiers administratifs (ou pour la vente du spectacle) fonctionne dans un mélange unique de poésie maladroite et d'explications hasardeuses du propos sur les mêmes logiques que celles du livret. Dans le fond, la seule différence tient à ce que l'auteur en est souvent le chorégraphe lui-même.²⁹⁹

Alla ricerca di forme nuove di linguaggio: Jérôme Bel autore

A metà degli anni Novanta del secolo appena trascorso, nelle creazioni di buona parte dei giovani danzatori francesi³⁰⁰, con il ricorso a forme discorsive - interrogando le radici della danza contemporanea, la natura del corpo danzante, o cosa voglia dire fare teatro - anche le letture, in particolare di filosofi contemporanei, degli stessi danzatori, sono diventate fonti d'ispirazione coreografica. La danza sembra passare così dal piano che fu dell'azione - come ci ricorda Varrièle - allo spazio mentale di elaborazione del progetto coreografico, dove il testo, inteso allora come espressione del pensiero, o come riferimento intellettuale, apre a nuove forme di racconto. Di fatto, in virtù di un'idea della danza come spazio mentale, anche la relazione che essa intrattiene con i testi assume oggi nuove originali connotazioni: probabilmente di minore dipendenza dal testo, nel senso di un'arte che si limiterebbe a interpretarne le parole attraverso il corpo, e, invece, di maggiore complementarità, nell'idea piuttosto che, prima ancora di essere gesto, la danza sia espressione del pensiero. Questa mia riflessione è parte integrante di una ricerca di dottorato, in corso attualmente³⁰¹, dove si cerca di tenere conto degli aspetti discorsivi caratterizzanti in particolar modo l'espressione performativa della danza prodottasi in Francia nell'ultimo ventennio, col tentativo di specificarne, attraverso un esercizio interpretativo, le finalità, più genericamente considerate di rottura verso il sistema secolare della rappresentazione scenica. Nel caso di Jérôme Bel, esponente di primo piano di un'idea allora di danza "discorsiva",

²⁹⁹ *Ivi*, pp. 178-179.

³⁰⁰ Ci si riferisce a una generazione di giovani danzatori, quali Alain Buffard, Boris Charmatz, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Myriam Gourfink, Claudia Trozzi, per citarne solo alcuni, che, di fatto, ha innovato la scena francese e internazionale, con pratiche e proposte coreografiche intese a sovvertire la concezione stessa della danza e del danzatore.

³⁰¹ La ricerca di dottorato *Herméneutique des discours chorégraphiques émergents. Le débat en France (1993-2013)* da me condotta, è stata avviata nel 2012 all'Edesta dell'Università Paris 8, sotto la direzione della Prof.ssa Isabelle Moindrot, e, a partire dalla sua seconda annualità, sulla base di una convenzione di cotutela, prosegue oggi anche al Dipartimento della Arti dell'Università di Bologna con la co-direzione della Prof.ssa Elena Cervellati.

considero i testi filosofici che il coreografo ha dichiarato essere stati una fonte d'ispirazione per lui.

Dapprima danzatore per Angelin Preljocaj, Régis Obadia, Daniel Larrieu, Caterina Sagna, Philippe Decouflé, nel 1992 Jérôme Bel cominciò a sperimentarsi anche come coreografo, con il desiderio di innovare il linguaggio teatrale, convinto che un autore, per potersi considerare tale, debba potere imporre un suo linguaggio. Nel frattempo, egli aveva conosciuto le teorie di Marcel Duchamp, letto gli scritti di molti filosofi, tra cui Michel Foucault, Gilles Deleuze, Louis Althusser e, soprattutto, Roland Barthes. Queste letture, da un lato rappresentarono il cibo per la mente dell'uomo, dall'altro sancirono l'atto di costruzione dell'identità dell'artista: da danzatore, quindi, a novello scrittore della scena. Scrittore per sua stessa ammissione, quando affermò di scrivere per la scatola nera della scena come lo scrittore scrive per la pagina bianca del libro³⁰².

All'epoca in cui, nel suo appartamento con l'amico danzatore Frédéric Seguette, egli lavorava al suo primo spettacolo (*Nom donné par l'auteur*, 1994), la lezione strutturalista, in particolare degli *Éléments de sémiologie* del filosofo Roland Barthes, era ben presente a suggerirgli la via da percorrere per la definizione di un linguaggio scenico. Barthes trattò la nozione di linguaggio sotto forma di dicotomie, come, ad esempio, la dicotomia fra lingua e parola, per mezzo della quale il linguaggio viene visto dal filosofo quale processo dialettico fra un sistema di valori, la lingua, e l'atto individuale di selezione e di attualizzazione realizzato dalla parola. Da qui, come passare da un sistema di significazione ad un altro diverso sistema significante? Barthes stesso, del resto, sottolinea che «la notion *Langue/Parole* est riche de développements extra- ou méta-linguistiques. On postulera donc qu'il existe une catégorie générale *Langue/Parole* extensive à tous les systèmes de signification »³⁰³. Il danzatore, lui, si troverebbe in una dicotomia del tipo *Passi di danza/Movimento*. Per risolverla,

³⁰² Siegmund, Gerald (a cura di), [intervista on line senza titolo], in «Jérôme Bel», www.jerome-bel.fr/textesEtEntretiens/detail/?textInter=divers%20%20tanz%20aktuell%20ballet%20, L'intervista si trova anche in versione cartacea sulla rivista «Tanz aktuell ballet international», marzo 2002.

³⁰³ Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, du Seuil, 1994, vol. I, pp. 1469-1516: p. 1478.

Jérôme Bel decide di passare dal sistema dei corpi danzanti ad un sistema di oggetti, sulla base del principio di reificazione, ovvero traducendo i concetti in cose, oggetti materiali³⁰⁴.

Communément, nous définissons l'objet comme 'quelque chose qui sert à quelque chose'. L'objet est, par conséquent, à première vue, entièrement dans une finalité d'usage, dans ce qu'on appelle une fonction. Et, par là même, il y a, spontanément sentie par nous, une sorte de transitivité de l'objet: l'objet sert à l'homme à agir sur le monde, à modifier le monde, à être dans le monde d'une fonction active; l'objet est une sorte de médiateur entre l'action et l'homme [...] Le paradoxe que je voudrais signaler, c'est que ces objets qui ont toujours, en principe, une fonction, une utilité, un usage, nous croyons les vivre comme des instruments purs, alors qu'en réalité ils véhiculent d'autres choses, ils sont aussi autre chose: ils véhiculent du sens; autrement dit, l'objet sert effectivement à quelque chose, mais il sert aussi à communiquer des informations; ce que nous pourrions résumer d'une phrase, en disant qu'il y a toujours un sens qui déborde l'usage de l'objet.³⁰⁵

L'idea di un «teatro di cose», riprendendo la definizione del critico Gerald Siegmund³⁰⁶, permise al danzatore Bel di ripensare la coreografia all'interno di un sistema di segni, e quindi di significanti e di significati. In tal senso, quali sono le circostanze che possono rinviare gli oggetti ad un processo di semantizzazione? A ben considerare, un tale processo di significazione ha inizio quando gli oggetti entrano in relazione gli uni con gli altri. Negli *Éléments de sémiologie*, Roland Barthes individua i piani che, già fin da Saussure in realtà, legano i segni linguistici: un primo piano dei rapporti è rappresentato dai *sintagmi*, «une combinaison de signes qui a pour support l'étendue»³⁰⁷; un secondo piano sono le *associazioni*, o piano *paradigmatico*. Il sistema coreografico degli oggetti esplorato da Jérôme Bel in *Nom donné* si presenta piuttosto come un sintagma, una forma concatenata di articolazioni, articolazioni che possono suddividersi in unità paradigmatiche all'interno dello stesso sistema.

³⁰⁴ Un primissimo esempio di reificazione nello spettacolo è dato dalla scenografia, realizzata con le lettere (N,S,E,O) dei quattro punti cardinali. Il concetto che qui viene reificato si leghebbe ad un'altra concezione dello spazio teatrale, attraverso quindi punti di riferimento geografici, e non più culturali, rispetto ai quali il pubblico può collocarsi e orientarsi, o meglio ri-orientarsi.

³⁰⁵ Barthes, Roland, *Sémantique de l'objet*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, du Seuil, 1994, vol. II, pp. 65-73: pp. 66-67.

³⁰⁶ Siegmund, Gerald, (a cura di), «Tanz aktuell ballet international», cit.

³⁰⁷ Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, cit., p. 1498.

Nom donné par l'auteur, uno spettacolo di oggetti

Presentato in *première* a Lisbona nel 1994, lo spettacolo *Nom donné par l'auteur* è annunciato sotto forma di definizioni. Il titolo è la definizione stessa di «titolo» tratta dal dizionario *Petit Robert*, e allo stesso modo il genere è dichiarato integrando la definizione di «spettacolo» alla *note d'intention* («spectacle: n.m. Ensemble de choses ou de faits qui s'offre au regard, capable de provoquer des réactions»)³⁰⁸. Queste definizioni, così come quella di «aria» o di «ombra» pronunciate nel corso dello spettacolo, rivelano la volontà di ridurre in termini discorsivi l'oggetto coreografico. Siamo, infatti, in presenza di un autore che interroga il linguaggio per mezzo di un dizionario, un elemento che è presente sulla scena insieme ad altri nove oggetti: un tappeto, una scatola di sale, un assegno bancario, un pallone, un paio di pattini da ghiaccio, una lampada tascabile, un aspiratore, un'asciugacapelli, uno sgabello, oltre ai corpi dei due danzatori, anch'essi ridotti a meri oggetti scenici³⁰⁹. La scrittura coreografica, senza alcun margine di improvvisazione, avanzando attraverso aggiunte e sottrazioni di elementi, sulla base di spostamenti dei corpi in orizzontale e/o verticale, e secondo disposizioni di oggetti - *agencements* - si presenta come la scrittura di un sintagma alla prova di commutazione. Ragione per cui, introducendo un cambiamento nel piano dell'espressione (dei significanti) si tenta di verificare se ciò porti ad una modificazione anche del contenuto (dei significati)³¹⁰. Che cosa cambia, dunque, nella costruzione del senso di un movimento quando si combinano all'infinito nello spazio una serie di elementi? Come prima azione, l'uno di fronte all'altro, i due danzatori (Frédéric Seguet e lo stesso Jérôme Bel), si offrono degli oggetti. Il sintagma che essi costruiscono si presenta come una articolata partitura scenica, partitura che io traduco qui con una sorta di espressione algebrica :

dizionario + pallone; sale + assegno; pallone + lampada; pattino + pattino; aspiratore in azione + lampada; sgabello + pattino; asciugacapelli in azione +

³⁰⁸ Dal comunicato stampa dello spettacolo.

³⁰⁹ «[...] je voulais utiliser le corps comme un objet et, bien plus tard, j'ai compris que cette objectivisation du corps correspondait à une vision de danseur. L'instrument du danseur étant le corps, il n'en est pas moins objectif que le violon du violoniste ou le sécateur du jardinier[...]». Bel, Jérôme - Charmatz, Boris, *Emails 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013, p.76.

³¹⁰ Cfr. Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie*, cit., p. 1502.

dizionario aperto; (dizionario aperto + lampada)+(sale + asciugacapelli); pallone + pattino ↔[inversione] pattino + pallone; pallone + sgabello; aspiratore in azione + tappeto sollevato; sale + sgabello; aspiratore in azione + asciugacapelli in azione; [BUIO; LUCE stessa scena] inversione del tappeto sul quale gli oggetti erano stati posizionati = inversione dei posti occupati dai danzatori = inversione dei punti cardinali sulla scena

Le combinazioni successive saranno costruite attraverso movimenti di sovrapposizione; si esplorano così le possibilità che un oggetto ha di contenere un altro oggetto, o, al contrario, di farsi contenere. Qualche esempio: l'assegno dentro il dizionario sul quale Frédéric è salito; Jérôme seduto sul dizionario con dentro l'assegno, e Frédéric in piedi sopra lo sgabello; il bordo del tappeto nel dizionario sul quale Frédéric è salito, e l'assegno sotto lo sgabello sul quale siede Jérôme; Jérôme seduto sullo sgabello con il dizionario a terra che prende il bordo del tappeto, e Frédéric in piedi sopra l'assegno. Questi sintagmi di oggetti intrecciati rivelano volumi e altezze diversi, imponendosi nello spazio con un movimento dei corpi e degli oggetti che dà luogo ad una danza minimalista. Jérôme Bel scrive la scena esplorando anche le dinamiche di causalità. Così, se uno dà un calcio al sedere dell'altro, o ancora, se uno tira il pallone, gli effetti (spostamenti) differiranno a seconda della natura dell'oggetto. Allo stesso modo, pensando di realizzare un sintagma circolare, il coreografo predispone una situazione in cui un primo oggetto trascina un secondo oggetto e così di seguito; ovvero, l'asciugacapelli respinge il corpo di Jérôme che aziona l'aspiratore utilizzato da Frédéric per aspirare il sale, salvo rovesciare lo sgabello con il dizionario sopra che viene raccolto dallo stesso Frédéric il quale, per liberarsi dai pattini a loro volta trascinati dai piedi, inavvertitamente dà un calcio alla scatola del sale che finisce così sul tappeto che farà poi volare l'assegno che viene raccolto da Jérôme finendo nelle tasche di quest'ultimo. I sintagmi diventano precari e fragili quando Frédéric cammina con il dizionario sulla testa e Jérôme si trova in equilibrio sul pallone, o anche quando Jérôme è in piedi sul pallone con il dizionario sulla testa. I sintagmi diventano impossibili quando i due danzatori cercano di riprodurre la forma spostando oltre le quinte i bordi della scena, ovvero spostando i quattro punti

cardinali che la delimitano. I sintagmi inventati da Jérôme Bel reificano così i codici scenici, mostrando lo spazio in termini di direzioni, di volumi, ma anche di limiti spaziali, o di sfida alla forza di gravità. In altri termini, Jérôme Bel disseziona i codici del linguaggio teatrale e coreografico - spazio, scena, passi di danza, prospettive - mirando ad un linguaggio tutto nuovo che si discosta propriamente sia dalla coreografia che dal teatro, pur restano un linguaggio della scena, e probabilmente fin troppo autoreferenziale rispetto ad essa.

Per quel che riguarda la dimensione dell'autore, nel rapporto che questi intrattiene con lo spettatore, anche in questo caso il filosofo Barthes sembra suggerire a Jérôme Bel la strada da percorrere:

un texte est fait d'écritures multiples, issues de plusieurs cultures et qui entrent les unes avec les autres en dialogue, en parodie, en contestation; mais il y a un lieu où cette multiplicité se ressemble, et ce lieu, ce n'est pas l'auteur, comme on l'a dit jusqu'à présent, c'est le lecteur [...] la naissance du lecteur doit se payer de la mort de l'Auteur.³¹¹

La sparizione dell'autore, quale condizione necessaria per l'attivazione di un libero spazio interpretativo del lettore/spettatore, è sperimentata in *Nom donné* attraverso la dimensione spazio-temporale dei silenzi immobili, all'opera nei danzatori tra un *agencement* e l'altro degli oggetti. Se di morte propriamente dell'autore si può discutere riguardo la scrittura scenica di Jérôme Bel, al contrario, mi pare che il danzatore, già dagli esordi, metta in atto una vera e propria strategia per l'affermazione di un suo protagonismo autoriale. Ne darebbero prova gli inizi con la scelta del titolo dello spettacolo, *Nom donné par l'auteur*, l'annuncio dell'«addio alle scene» con *Le dernier Spectacle* (1998), e ancora il «ritorno in incognito» con lo spettacolo *Xavier Le Roy* (a firma di Jérôme Bel ma realizzato *in toto* dal danzatore Xavier Le Roy su alcuni principi di Bel), come anche il «sacrificio» di un ritorno sulle scene con *The show must go on* (2000): ci troviamo di fronte, allora, al racconto dell'ambizioso progetto artistico di un regista coreografo che, attraverso titolature, secondo una strategia degli annunci, e sulla base anche di logiche paradossali - l'autore non-

³¹¹ Barthes, Roland, *La mort de l'auteur*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, du Seuil, 1994, vol.II, pp. 491-495: p. 495.

autore - è riuscito a creare le condizioni di una sua identificazione all'interno della «piccola comunità dell'arte contemporanea»³¹².

³¹² Si tratta di una espressione di Jérôme Bel nello spettacolo *Pichet Klunchun and myself* (2005).