

Franco Paris

Rivisitare il tragico e tradurre con Jan Fabre, tra corpo e testo

Un teatro testuale e fisico

L'approccio scelto, nell'affrontare il nostro argomento, è prendere le mosse dalla mia esperienza di traduttore di Jan Fabre. A tale scopo, dal dibattito critico sulla complessità e sulla specificità della traduzione teatrale, ci si limiterà a trarre alcuni utili spunti di riflessione, relativi inoltre solo al modo in cui affrontare il testo teatrale per la scena, escludendo quindi la versione destinata alla stampa, laddove presente. Il testo drammatico, com'è ben noto, è per sua natura polisemico. Tuttavia tale attività di traduzione, che coinvolge mezzi linguistici ed extralinguistici e solleva interessantissime questioni, che spaziano dagli aspetti più specificamente linguistico-letterari alla fondamentale questione della cosiddetta performatività e quindi delle ricadute delle strategie traduttive sulle scelte degli attori e dei registi, è stata oggetto solo in tempi relativamente recenti di studi approfonditi, peraltro non numerosi. La causa va cercata, sostiene Susan Bassnett, nella relazione dialettica che il testo teatrale intrattiene con la performance che ne scaturisce e che fa sì che esso venga interpretato come 'incompleto' o 'parzialmente realizzato':¹ è solo la rappresentazione sulla scena che lo rende, finalmente, completo.

La peculiarità più significativa che emerge, sin dalle prime ricerche degli strutturalisti della Scuola di Praga, negli anni Trenta del secolo scorso,² è la duplicità del testo che, oltre a essere sospeso tra letterarietà e performatività, è altresì soggetto a una doppia traduzione, verso la lingua d'arrivo e verso una nuova messinscena. Il testo drammatico va verso la sua rappresentazione, la parola verso i corpi degli attori. Nel teatro moderno, a partire dagli anni settanta, la gerarchia logocentrica viene messa di continuo in discussione, tra depotenziamenti e rivalutazioni.

Il teatro dal canto suo porta una disseminazione di voci o le raccoglie in modo nuovo in una struttura a coro. Constatiamo un *espacement* architettonico ('spazializzazione') del testo e spesso anche una *profanazione* della parola. Ciascuno di questi fenomeni richiede (e merita) un'analisi distinta, così come

¹ S. Bassnett, *Translating for the Theatre: The Case against Performability*, «TTR: traduction, terminologie, rédaction», vol. 4, n. 1, 1991, p. 99.

² Per una panoramica di circa cento anni di indagini su tali argomenti si veda M. Randaccio, *Performabilità, interculturalità, 'performatività'. L'esempio di Non si paga! Non si paga!*, in *Traduzione aperta, quasi spalancata: tradurre Dario Fo*, a cura di H. Lozano Miralles, A. C. Prezn Kopusar, P. Quazzolo, M. Randaccio, EUT Edizioni Università di Trieste, 2016, pp. 47-61.

il ritorno del *monologo*, il nuovo *plurilinguismo*, la *simultaneità* o il nuovo ruolo della *narrazione*.³

La parola, nel teatro di Fabre, è 'uno' dei parametri portanti presi in considerazione, accanto alla danza, alla musica, all'opera lirica, all'improvvisazione e agli elementi performativi. È evidente, in tale *Gesamtkunstwerk*, il ruolo fondamentale che Fabre assegna al corpo dei suoi 'krijgers van de schoonheid', guerrieri della bellezza, dei suoi performers, un corpo che è al centro anche della sua attività artistica. «Corpo spirituale e corpo materiale, cultura e viscere, cervello simbolo delle religioni universali e sede di pensieri e di empatia»⁴, ma anche un corpo collettivo, un corpo che pervade l'intera opera, con ripetizioni, variazioni, scarti continui e nuove ossessioni. L'esigenza drammatica, la trama da svolgere del teatro tradizionale diventa quindi uno dei mezzi di espressione di un nuovo «sistema autonomo fatto di luce, suono, corpo, spazio e tempo».⁵ Il testo acquista senso solamente nella messa in scena concreta, fisica, non è più la rappresentazione che gira intorno al testo, ma il contrario.⁶ «Se il testo fosse centrale disconosceresti la lingua del teatro, il rapporto tra testo, movimento, ritmo, spazio, tempo e concentrazione», afferma Fabre.⁷ La parola tuttavia, nel suo teatro, se da un lato perde la centralità dall'altro, per così dire, rafforza con la sua dimensione proprio la concretezza della rappresentazione, rivalutando l'impatto e la materialità del suono, accrescendo l'intensità e la corporeità. La lingua, per così dire, inonda e cosparge il corpo dei performers. Il dualismo tra mente e corpo, tra ragione e impulso fa scaturire una sorta di protesta interiore e assegna al linguaggio il compito di avvicinarsi al testo prendendo le mosse dagli impulsi del corpo. Il performer mostra l'origine fisica della lingua con l'intensità del proprio corpo stravolgendo, spesso, la logica di un *logos* frammentato. Tale destrutturazione linguistica fa sì che l'accento si trasferisca dalle motivazioni psicologiche all'espressione di una serie di conflitti fisici, dal significato delle parole al suono in sé, al ritmo, ai silenzi del corpo.

Il pensiero non può non correre, a questo punto, al concetto di parola corporea formulato da Jean-Luc Nancy: «La parola che si rivolge a

³ H.T. Lehmann, *Van logos naar landschap*, in *Het statuut van de tekst in het post-dramatische theater*, Research Centre for Visual Poetics, University Press Antwerp, 2011, p. 32. Le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie.

⁴ F. Paris, *Jan Fabre. Il corpo si fa scena*, «Acting Archives Review», anno II, numero 4, novembre 2012, p. 89. (<https://www.actingarchives.it/review/archivio-neri/12-anno-ii-numero-4-novembre-2012/32-il-corpo-si-fa-scena-intervista-e-nota-introductiva-di-franco-paris.html?highlight=WyJmYWJyZSIsImZhYnJlJ3MiXQ==>). Consultato il 19 marzo 2021.

⁵ L. van den Dries, *Het geopende lichaam*, Antwerpen, De Bezige Bij, 2014, pp. 71-72. Le traduzioni, salvo diversa indicazione, sono mie.

⁶ P. Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Messidor, 1987, p. 391.

⁷ F. Paris, *Jan Fabre. Il corpo si fa scena*, cit., p. 123.

qualcuno è una parola corporea. È meno significato che voce, e con la voce – o nel silenzio – il gesto, la postura, l'andatura del corpo».⁸ Il corpo quindi non appartiene più a un soggetto ma diventa esso stesso soggetto. In Fabre tale parola corporea va, nel contempo, di pari passo con il tentativo di ricreare un nuovo ritmo poetico adeguato all'energia sprigionata dai performer. Di decisiva importanza per la traduzione, pertanto, è l'individuazione dei registri linguistici e stilistici adeguati a tale recitazione fisica, in cui il testo spesso non è tanto portatore dei temi della pièce quanto delle numerose espressioni del corpo. I testi scritti da e per Fabre presentano due costanti peculiari irrinunciabili: la ripetizione e un'accentuata crudezza. La ripetizione, che può sconfinare nel parossismo, di una singola parola o di una breve frase, al pari degli atti fisici dei performer, da un lato rimanda concettualmente alla competizione biologica e alla diversità, dall'altro dà coesione al testo, fa emergere l'individualità del personaggio/performer e accentua il carattere di volta in volta drammatico, ironico o angosciante di determinate scene. La ricerca, ai fini di rendere in modo adeguato i testi in italiano, dei giusti registri, di eventuali scarti linguistici e tonali e di altri elementi caratterizzanti, come la complessa rete di rimandi, non sempre palesi, alla letteratura drammatica, all'arte, al cinema, viene agevolata, nel mio caso, dalla possibilità che ho da tempo di interagire di continuo con il regista fiammingo e i suoi più stretti collaboratori.

Le parole fulcro

L'attività di traduzione, studio e collaborazione con Fabre dura, ormai, da più di vent'anni e mi ha consentito di approfondire appunto la conoscenza delle sue numerose fonti, sia testuali che visive,⁹ dei suoi punti di riferimento, della sua visione del teatro, un approfondimento acquisito anche attraverso la visione e la partecipazione a spettacoli e prove, e le numerose conversazioni, discussioni e mail scambiate con lo stesso autore e con la principale regista collaboratrice, Miet Martens.

Questo teatro che verte sul corpo non esclude, come si è visto, una significativa presenza della parola. I primi testi scritti da Jan Fabre risalgono agli anni settanta, altri testi sono nati dalla collaborazione con scrittori fiamminghi come Johan de Boose (*Belgian Rules/ Belgium Rules*, 2017, un intenso e ironico affresco di questo complesso paese) e Jeroen Olyslaegers (*Mount Olympus*, 2015, di cui parleremo ampiamente tra poco) e sono stati modificati o arricchiti durante le prove, in seguito alle improvvisazioni.

La scrittura in questi testi teatrali ha un carattere perlopiù monologico, paratattico, segmentato, con numerosi elenchi, aggiunte, ipotesi, antitesi

⁸ J. Nancy, *Corpo teatro*, trad.it. A. Moscati, Napoli, Cronopio, 2011, trad.it. A. Moscati, p. 31.

⁹ Si veda al riguardo Jan Fabre. *Il corpo si fa scena*, cit..

distribuiti spesso tra diversi performer. Lo stile è molto lontano dall'essere convenzionale, 'realistico', e passa di continuo da toni alti e aulici ad altri colloquiali se non decisamente bassi e non di rado triviali e scurrili. Tutto ciò genera talora sia nel lettore che nello spettatore una sensazione di caos. D'altronde lo stesso autore, nel suo *Giornale Notturmo*, il 26 maggio 1988, annota: «I miei testi teatrali sono caratteri schizofrenici / che eruttano visioni personali».¹⁰ Si tratta in ogni caso di testi che tendono a far emergere i dualismi, i conflitti e i grandi paradossi che attraversano la sua opera, palesando

un'esplosione di forza vitale e di sparizione, di sublimazione e di trivialità, gli archetipi uomo e donna in tutte le loro metamorfosi [...] Fabre indica ogni volta la fonte della sua ispirazione: Beckett, Artaud, Vian, Schopenhauer, Wagner, Buñuel, Rops, Broodthaers, Warhol, Duchamp.¹¹

In *Ik ben bloed, een middeleeuws sprookje* (*Io sono sangue, una favola medioevale*), scritto da Fabre nel 2001, i numerosi inserti in latino e l'ossessiva ripetizione di nomi di arterie e vene hanno l'intento di celebrare la metamorfosi completa del corpo in sangue per raggiungere una sorta di ebbrezza mistica fuori dal tempo: «Il pianeta blu diventa rosso [...] la terra sarà una Gerusalemme/ una destinazione finale per il corpo liquido/ un posto dove questo corpo può vivere in eterno/ È una nascita/ non una morte». Le fonti sono disparate, si va da quelle bibliche: «In verità, in verità io vi dico: se non mangiate la carne del Figlio dell'uomo / E non bevete il suo sangue, / Non avete in voi la vita» (Giovanni 6, 53); «Astieniti tuttavia dal mangiare il sangue; / Perché il sangue è la vita / Tu non devi mangiare la vita insieme con la carne» (Deuteronomio 12, 23), all'interpretazione allegorico-simbolica del corpo umano della mistica benedettina Ildegarda di Bingen: «O rossezza del sangue / che fluì via dall'altezza toccata dalla / Divinità / Tu sei il fiore / mai violato / dal gelido respiro del serpente» fino, infine, al testo della canzone *Cold Turkey* di John Lennon, presentato in una traduzione latina curata da Luc de Coninck.¹²

La sfida, per il traduttore, oltre al saper cogliere e rendere i riferimenti intertestuali in modo adeguato consiste, come si diceva, nel trovare i giusti equilibri tra registri che oscillano volutamente tra il poetico e il solenne da un lato e il comico e il grottesco dall'altro, in testi dal carattere monologico anche quando vengono interpretati da più personaggi. Uno dei motivi ricorrenti è quello del fratello gemello defunto, Emil, che si manifesta per la prima volta ne *De reïncarnatie van God* (*La reincarnazione di Dio*, 1976). Un fratello che Jan non ha mai conosciuto ma di cui ha sempre sentito la mancanza. Nel testo la relazione tra i gemelli è complessa, misteriosa,

¹⁰ J. Fabre, *Giornale notturno II (1985-1991)*, Napoli, Cronopio, 2016, trad.it. F. Paris, p. 159.

¹¹ F. Six, *Jan Fabre, lichamelijk en woordelijk*, «Ons Erfdeel», Jaargang 48, 2005, p. 466.

¹² J. Fabre, *Teatro*, Milano, Ubulibri, 2010, pp. 59-77.

orrida, si parla di seduzione, di attrazione, non è chiaro chi (il fratello defunto, lui stesso, la morte) seduca chi. Oltre ai fratelli nella pièce, rappresentata nel 1989, entrano in scena due giovani e belle gemelle, Velsa e Vera, che sono anche due angeli, e due sedie. Emil, che sembra essere in cielo, è lo schiavo del sesso di Velsa. I lettori/spettatori seguono parte della conversazione tramite il punto di vista delle due sedie. L'opera si chiude con un ringraziamento ai «tanti libretti porno e a Boris Vian».

I testi teatrali scritti da Jan Fabre fino agli inizi degli anni novanta vengono scritti di getto, in modo febbrile, ma evidenziano comunque già la presenza di un ritmo accentuato e di una strumentazione verbale ossessiva. Nel seguente brano tratto da *La reincarnazione* ciò viene espresso per esempio non solo mediante la ripetizione di «stille», «silenzio» ma anche attraverso valori fonici ben precisi. Si tratta ovviamente di una cadenza di cui tener debitamente conto nella traduzione:

Ik kijk naar hem, smal en slank / Ogen ongelijk / Een blik / van olympisch vertrouwen / in de angst / Jaloezie nagelde me aan de grond / Ik heb zijn gezicht niet gezien / Ik zag alleen mezelf / Die ogen ongelijk / Die ogen, plotseling, die ogen / die huilen om te mogen sterven / Ik kan het niet vergeten, die stilte / Ik kan het niet vertellen, die stilte / In mij zit een vurige stilte / De stilte van mijn tweede naam / Emile.¹³

Il gioco di allitterazioni con le consonanti k e g nei primi versi del testo olandese viene riproposto con le l e le s:

Io lo guardo, piccolo e snello / Occhi disuguali / Nello sguardo / la fiducia olimpica / nella paura / Resto impietrito dalla gelosia / Non ho visto il suo viso / Vedevo solo me stesso / Quegli occhi disuguali / Quegli occhi, all'improvviso, quegli occhi / che piangono per poter morire / Non posso dimenticarlo, quel silenzio / Non posso raccontarlo, quel silenzio / Dentro di me c'è un silenzio ardente / Il silenzio del mio secondo nome / Emile.¹⁴

Si palesa anche un'altra costante, la continua oscillazione tra i registri. Infatti a un accenno di poesia vera, come nel frammento:

Ik heb mijn broer / zoals de aarde / nooit gezien, maar ik weet / De aarde draait om haar as / Mijn broer cirkelt om mij heen / Ik wil mijn broer niet zien sterven / Hij sterft iedere dag in mij / En de stilte wordt / heviger dan heviger, vuriger dan vurig / Hij probeerde mijn angst te verjongen / Wat een broer / Een broer zoals ik een broer ben / Laf.¹⁵

Non ho mai visto / mio fratello / come la terra, ma so / La terra gira intorno al suo asse / Mio fratello gravita intorno a me / Non voglio vedere morire

¹³ J. Fabre, *Ik ben een fout. Theaterscripts & theaterteksten. [1975-2004]*, Antwerpen, Meulenhoff/Manteau, 2004, p. 42.

¹⁴ J. Fabre, *Teatro I*, Città di Castello, Editoria & Spettacolo, 2019, p. 46.

¹⁵ J. Fabre, *Ik ben een fout*, cit., p. 44.

mio fratello / Lui muore ogni giorno in me / E il silenzio diventa / più che forte, più che ardente / Lui ha cercato di ringiovanire la mia paura / Che fratello / Un fratello come io sono un fratello / Vile.¹⁶

Si contrappongono le esortazioni di Vera alla sorella Velsa su come ottenere il massimo godimento sessuale da Emil, in cui il registro si abbassa notevolmente diventando (volutamente?) più banale, con uno stile da magazine di fashion:¹⁷

Velsa: Ja ja... en ik werd ook opgewonden van het idee dat Emile het heerlijk en opwindend vond zo door zijn vrouw te worden gedomineerd. / Vera: Zo is het ook. Het geeft je als vrouw een intens gevoel dat een man je lichaam zo bewondert en vereert als een godin of meesteres.¹⁸

Velsa: Si sì ... e mi eccitava anche l'idea che Emile trovava piacevole ed eccitante essere dominato così dalla sua donna. / Vera: Proprio così. Una donna prova una sensazione intensa quando un uomo desidera a tal punto il suo corpo e la adora come una dea o una padrona.¹⁹

La commistione poi di spontaneità e un accenno di ricercatezza linguistica genera frasi difficili da collocare come quelle pronunciata dalle due sedie, che stanno per 'soccombere' e credono di essere solo le 'invenzioni' degli umani, frasi a metà tra l'enigmatico e il parodico:

Stoel 1: Al die verzinsels die op me komen zitten, zal ik missen. / Stoel 2: Jij wandelt niet met de verzinsels / de verzinsels wandelen met jou.²⁰

Sedia 1: Tutte le invenzioni che vengono a sedersi su di me, mi mancheranno. / Sedia 2: Tu non cammini con le invenzioni, le invenzioni camminano con te.²¹

Un altro testo teatrale di Fabre, *Een stam, dat ben ik (Una tribù, ecco quello che sono, 2004)*,²² dialogo per due voci, è un omaggio ad Artaud, in particolare all'*Ombilic des Limbes* (1925). In nederlandese c'è un gioco di parole con «stam», «tribù» e «stem», «voce». Suono, musica, performance e testo concorrono insieme a evocare le sofferenze mentali e fisiche del regista francese. L'accento, da un punto di vista linguistico, cade soprattutto sulle immagini del corpo, sul suo «verschroeiende pijn», il «dolore lancinante», e quella che chiamerò la frase fulcro, l'espressione connotante a cui prestare

¹⁶ J. Fabre, *Teatro I*, cit., p. 48.

¹⁷ M. Cloostermans, *Tussen prut en pracht*, «De Standaard», 24 febbraio 2005.

¹⁸ J. Fabre, *Ik ben een fout*, cit., p. 42.

¹⁹ J. Fabre, *Teatro I*, cit., p. 46.

²⁰ J. Fabre, *Ik ben een fout*, cit., p. 51.

²¹ J. Fabre, *Teatro I*, cit., p. 54.

²² J. Fabre, *Teatro*, cit., pp. 45-58.

la dovuta attenzione nel processo di traduzione, è «de schillen van mijn ziel te pellen/ tot er alleen een bolvormige verkalking overblijft», «spellare la mia anima strato dopo strato / fin quando non rimane che una calcificazione sferica».²³ Si alternano passaggi di tono più 'alto', come «somministrare a me stesso i rimedi / salvifici che mi permettono / di accedere di nuovo alla mia vita interiore», a una serie di suoni disarticolati, «grrr, krrrrraaa, aaaarrgghh, iiihaah».

Spogliare la tragedia greca

Particolarmente rilevante, ai fini della nostra analisi sulla valenza del testo nelle rappresentazioni teatrali di Fabre, è il fatto che si parta sovente dai tragici greci, come accade in *Prometheus Landschaft* (1988). Il linguaggio della tragedia originaria però è spolpato, emaciato, con i suoi suoni faticosi, balbettanti che diventano dolorosamente fisici, come osserva Lorenzo Mango.²⁴ Sono questi suoni faticosi e balbettanti a sostituire i lamenti del titano già previsti, con un ruolo di primo piano, dalle esigenze sceniche della versione greca. Riguardo appunto all'intervento linguistico sul *Prometeo incatenato* di Eschilo, Fabre afferma:

Ho rielaborato completamente il testo, di modo che la lingua fosse completamente disossata. La parola in sé era difficile e penosa. Ho dunque presentato un Prometeo (interpretato da sei uomini) che balbettava i suoi canti, come se ogni parola fosse una ferita. Così, la parola era trasformata in atto fisico, e la lingua era concretizzata nel rilassamento muscolare, nell'emissione dei suoni. Il modo di parlare tirato, affannato, sotto una pressione estrema, somigliava alle contrazioni di un parto. Le parole subivano una deformazione fisica.²⁵

Le parole, pur ridotte sulla scena a deformazioni fisiche, conservano peraltro la capacità di rimandare a idee e sentimenti, collocandosi su registri linguistici che vanno dall'aulico «allesziende vuurbol», «palla di fuoco onnivedente» all'inserimento di elementi tipici dell'autore fiammingo. Efesto, nel prologo di Eschilo, si limita a dire al Potere: «Somiglia al tuo aspetto il tuo parlare»²⁶, mentre nella versione moderna queste parole si trasferiscono in un dialogo tra lo stesso Efesto e Io in cui vengono inserite parole e aggettivi chiave come «animale», «lascivi», «lussuria», e si palesa di nuovo la peculiare ripetizione delle parole («risacca», «odo»). Si percepisce altresì il tentativo di attribuire densità ritmica al testo:

²³ Sembra di cogliere un'eco della 'metafisica della pelle' di cui parla Romeo Castellucci, cfr. AA.VV., *Toccare il reale*, Napoli, Cronopio, 2015, p. 25.

²⁴ L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 95.

²⁵ F. Paris, *Jan Fabre. Il corpo si fa scena*, cit., p. 103.

²⁶ Eschilo, *Prometeo incatenato*, trad.it. E. Mandruzzato, Milano, BUR, 2004 p. 13.

IO: Ik hoor jullie / De geile ademstoten van jullie zotheid / bedwelmt me. /
Waar ben ik? / In de branding van het lot? / In de branding van een creatie?
/ Wie hoor ik? / HEPHAESTOS: Och arm ding / Je spreekt zoals je eruitziet /
Je bent een mens en dier / verhard en versmolten tot een / sculptuur van lust
en angst»,

a cui si cerca di dare risalto nella traduzione italiana con un'ulteriore accentuazione dei valori fonici:

«IO: Vi odo / Gli ansiti lascivi della vostra follia / mi frastornano. / Dove sono? / Nella risacca del destino? / Nella risacca di una creazione? / Chi odo? / EFESTO: Oh poverina / Le tue parole sono come il tuo aspetto / Sei umana e animale / indurita e fusa in una / scultura di lussuria e paura».

La rivisitazione della tragedia greca e il lavoro sulla lingua culminano nella straordinaria maratona teatrale *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy (a 24 hours performance)* del 2015. Fabre affida allo scrittore fiammingo Jeroen Olyslaegers il compito di rielaborare 33 tragedie greche che, insieme ad altri suoi testi teatrali scritti nello stesso periodo, formeranno il nucleo drammaturgico su cui lavoreranno per mesi i suoi guerrieri della bellezza. A questi ultimi inoltre si chiede di (ri)leggere le opere di Aristotele e di Platone. Nel 2016 appariranno sia il testo integrale della rappresentazione, la sceneggiatura,²⁷ sia la raccolta dei testi di Fabre, che l'autore stesso definisce poetici, *Restanten (Residui)*.²⁸ La prima mondiale di *Mount Olympus* ha luogo il 27 e il 28 giugno 2015 nella Haus der Berliner Ensemble.

I due autori decidono di riportare i personaggi delle tragedie e il loro linguaggio alla nuda sostanza e di concentrarsi sui sentimenti 'essenziali': vendetta, gelosia, amore, avidità, hybris. Come si rapportano, partendo da un simile presupposto, i corpi sudati, sanguinanti, scintillanti, inesauribili dei performer con il mondo, il mito e la lingua dei greci? I momenti cruciali della tragedia greca, tramite il corpo, vengono ricondotti a una sorta di materia primordiale, si guadagnano un proprio posto dentro e fuori la narrazione teatrale, decostruendo e smontando il mito. Il corpo e il linguaggio vengono spogliati dei loro elementi religiosi, vengono 'asciugati' per così dire. Fabre ritiene che le lingue del mito e del sogno siano identiche e universali, e chiama tale lingua «de vergeten en verloren taal», «la lingua dimenticata e perduta». Una lingua che, comunque, rimane presente nel cervello umano in maniera intuitiva ed istintiva ed è capace persino di produrre stupore e saggezza. La commistione inebriante e lacerante di sogno e crudeltà, di gioia e incubo, l'irruzione di una

²⁷ J. Fabre, J. Olyslaegers, *Mount Olympus. To glorify the cult of tragedy (a 24 hour performance)*. *Het script*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2016.

²⁸ J. Fabre, *Restanten*, Amsterdam, De Bezige Bij, 2016.

fortissima sensualità/sessualità, resa con parole fabriane come «sangue», «sudore», «flussi», «sogno» e, infine, il motivo edipico emergono chiaramente in questo brano scritto da Olyslaegers in cui Cassandra, in un'atmosfera onirica, dopo essere stata brutalmente presa da Agamennone, si esprime così, in un'ennesima oscillazione linguistica tra il registro alto, aulico e quello informale e crudo:

Volledig ontdaan van redelijk vermogen / en schaamtegevoel / Ik zal erover waken / dat mijn bronstige nachtelijke merries / gedekt worden / Die koortsdromen zijn meer dan welkom / Slaap raakt me aan / Nu! / Slaap neem me / Nu! / En geef me / De bezwete droom / Een lusthof waar overspel de regel is / De slaafse droom / Een doolhof waar het puur genot van gedwongen / seks gevierd wordt / De beklemmende droom / Een gesloten hof van stromen bloed die geslachtsdelen laat opzwellen / en ons prikkelt tot pornografische hallucinaties / Slaap verkracht me / Nu! / Zoals elke zoon zijn moeder penetreert / in zijn kwellende maar vanzelfsprekende droom

Mi sono sbarazzata di ogni ragionevolezza / e pudore / Veglierò affinché / le mie giumente notturne in calore / vengano montate / Questi sogni febbrili sono più che benvenuti / Sonno toccami / Adesso! / Sonno prendimi / Adesso! / E dammi / Il sogno sudato / Un eden in cui l'adulterio è la regola / Il sogno servile / Un labirinto in cui si celebra il piacere puro / del sesso forzato / Il sogno opprimente / Un giardino chiuso di flussi di sangue che fanno gonfiare gli organi genitali / e stimolano in noi allucinazioni pornografiche / Sonno stuprarmi / Adesso! / Come ogni figlio penetra sua madre / nel suo sogno tormentato ma ovvio.

Una rielaborazione di un sogno angosciante in chiave edipica è presente anche in uno dei primissimi testi teatrali di Fabre, il già citato *Een familietragedie, Una tragedia familiare* (1976), dedicata a Emile, il fratello di Jan scomparso prematuramente.²⁹ Le tensioni tra i vari membri della famiglia, che sfociano nell'incesto e nell'omicidio, sono rese con un linguaggio violento, spudorato, che verte sulla parola «geslacht», «sesso»:

Dag moeder/ heb jij mij gebaard?/Je bent zo afschuwelijk moederlijk/ Ik wilde een vrouw, geen moeder [...] Mijn tengere geslacht/ begeert de bloedgevulde lippen/ van jouw geslacht.³⁰

Ciao madre / Sei stata tu a partorirmi? / Sei così orribilmente materna / Io volevo una donna, non una madre [...] / Il mio esile sesso / desidera le labbra piene di sangue / del tuo sesso.³¹

²⁹ L'opera, scritta nel 1976, è stata pubblicata nel 2004 e tradotta in italiano nel 2019: J. Fabre, *Ik ben een fout*, cit., pp. 55-85; J. Fabre, *Teatro I*, cit., pp. 59-89.

³⁰ J. Fabre, *Ik ben een fout*, cit., p. 81.

³¹ J. Fabre, *Teatro I*, cit., p. 85.

Anche l'Edipo che Olyslaegers presenta nella seguente scena di *Mount Olympus* anela con tutte le sue forze, dopo aver ucciso il padre, a una dimensione onirica che possa liberarlo dalle sofferenze, ma viene ricacciato ogni volta in una dimensione ben più terrena, carnale, animalesca. Il sublime del testo originario di Sofocle fa posto al grottesco. Le parole fulcro, quelle verso cui indirizzare l'attenzione dello spettatore, qui sono «sonno», «corpo» e «sogno»:

Het fysieke lichaam en het waken/ inruilen voor het droomlichaam en het slapen [...] Soms ben ik een held / met een Griekse erectie/ die de wereld redt [...] Soms hoor ik en zie ik flarden/ van het overgeleverde verhaal/ van een volk/ over zijn herkomst en godsdienst/ En simultaan creëer ik mezelf / mijn eigen mythe [...] Soms gebeurt het dat een droomvriend vraagt/ "Heb je vannacht van een varken gedroomd?" / "Nee, waarom vraag je dat?" / "Omdat ik het genoeg had/ Het oorverdovende knorren van een varken te horen".³²

Scambiare il corpo fisico e la veglia / con il corpo sognante e il sonno [...] Talvolta sono l'eroe / con un'erezione greca / che salva il mondo [...] Talvolta sento e vedo brandelli / della storia tramandata / da un popolo / sulla propria origine e religione / E nello stesso tempo creo me stesso / il mio mito personale [...] E talvolta accade che un amico di sogno chieda / "Hai sognato un maiale stanotte?" / "No, perché me lo chiedi?" / "Perché ho avuto il piacere / di sentire l'assordante grugnito di un maiale."

Sulla stessa linea tematica si colloca il monologo di Creonte basato sull'*Edipo Re*: «Governare con terrore, o governare senza paura» (il titolo è in italiano nel testo originale nederlandese).³³ La complessità e la ricchezza dello stile di Sofocle acquisiscono, dopo la rielaborazione di Olyslaegers e le indicazioni di Fabre, una forte immediatezza. Nella tragedia greca Edipo accusa Creonte di cospirare per sottrargli il trono, ma Creonte proclama la propria innocenza dicendo che sarebbe insensato da parte sua rinunciare ai privilegi e agli onori di cui gode a Tebe per impadronirsi del potere, con tutti i rischi che ciò comporta. Nella versione nederlandese spariscono, di nuovo, i riferimenti religiosi (per esempio all'oracolo di Delfi), mentre vengono conservate le riflessioni sul potere da parte di un Creonte diventato ambivalente, che appare ora come un capo nato ora come un uomo incapace di reggere un tale peso, chiamato con un nuovo epiteto, «ciarlatano»:

Governare con mano dura, o governare / senza paura, con sonni tranquilli? / Un re non è libero./ Nei suoi sogni domina la minaccia di perdere ogni cosa, / nonché la faccia come un ciarlatano;/ come un pezzo di carne nuda e tremante e non qualcuno con privilegi regali./ È molto meglio governare senza portare una corona,/ sullo sfondo, nascosto tra le pieghe della sottana

³² J. Fabre, J. Olyslaegers, cit., pp. 111-112.

³³ J. Fabre, J. Olyslaegers, *Mount Olympus*, cit., pp. 105-106.

del re./ Il vero potere /Consiste nel procurarsi ogni cosa senza paura, / senza perdere il sonno la notte. / Un re talvolta deve fare cose contro la sua volontà,/ rendendosi odiato e schernito./ Gli uomini dietro il re, uomini come me / vengono salutati sempre senza paura, /ci trattano con simpatia, / ci offrono persino amicizia, / perché uomini come me / possono agire senza farsi notare./ Per le persone la paura è necessaria come l'acqua e il pane, / Ma nessuno di loro sa da dove venga quella paura./ Non si pongono domande / E per questo non comprendono che / la paura viene da persone come me. / Persone come me raccontano che regna la minaccia, / Che il pericolo viene da Est, / Che la nostra città deve essere difesa come un forte, / Mentre tutti restano dentro al sicuro con la porta / chiusa a chiave. / Io stesso sono fonte di paura senza che qualcuno se ne accorga / E do in cambio una sensazione di sicurezza. / Funziona così, / Ma funziona veramente soltanto senza corona sulla mia testa, / In modo da non essere minaccioso, per nessuno.

La versione moderna, rispetto all'originale greco, inserisce un'allusione all'attualità internazionale, «il pericolo viene da Est» e, con le sue ripetizioni, cerca di creare un ritmo più fluido e di enfatizzare alcuni concetti: «uomini (persone) come me», assente nel testo originale, e poi «paura» e «minaccia», ripetute rispettivamente ben sette e tre volte, mentre Sofocle parla tre sole volte rispettivamente di «terrore», «patemi» e «affanni».³⁴ L'enfasi sul carnale è posta dalla rilevante aggiunta, come frase fulcro, «als een rillend stuk vlees», «come un pezzo di carne tremante». Il mantenimento del ritmo e di tale enfasi sono ovviamente elementi imprescindibili per tentare di pervenire a una buona traduzione. 'Evidenziare' la carne e i succhi corporei (sangue, sperma, sudore, lacrime, urina) dei personaggi nel testo, così come avviene sulla scena, è un elemento portante del teatro di Fabre, peculiare tanto quanto l'insistenza sulla sessualità. In *Mount Olympus*, come in altre opere, il corpo dei performer è scosso da flussi inebrianti di movimento, la pulsionalità corporea è prorompente e disgregante e si ricongiunge, in un'orgia di violenza e di sesso, alla fonte primaria della vita: il 23 settembre 1978, nel suo *Giornale notturno*, Fabre scrive: «Il teatro deve essere un'erezione violenta/ da cui una fontana di sperma/ celebri la vita/ o da cui un vulcano di sperma/ congeli la vita».³⁵ Echi di tutto ciò emergono con forza in un'altra scena di *Mount Olympus* incentrata su Medea. Quest'ultimo personaggio, nella visione di Fabre, rappresenta soprattutto un'altra cultura, orientale, contrapposta a quella greca, e la donna uccide i propri figli anche per liberarli da un'esistenza sottomessa sotto i greci. La logica politica e le ragioni dell'eros erano motivi importanti già in Euripide, ma la carica sessuale della Medea che Olyslaegers modella per Fabre sembra fagocitare ogni cosa, in questo scontro verbale serrato con Giasone:³⁶

³⁴ Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tragedie I*, Milano, Rizzoli, 2009, trad.it. F. Ferrari.

³⁵ J. Fabre, *Giornale notturno I (1978-1984)*, a cura di F. Paris, Napoli, Cronopio, 2013, p. 24.

³⁶ J. Fabre, J. Olyslaegers, *Mount Olympus*, cit., pp. 289, 291, 293.

Jason: Je huwde me, zegende ons bed met kinderen / en daarna heb je hen gedood [...] / uit wrok, voor gewoon wat seks waarbij jij niet welkom was / [...] Medea: Zij zijn dood vanwege de ziekte tussen de benen van hun vader / [...] Jason: Jij kut vol haat / door mij door iedereen en de goden veracht [...] Moordende kut, ik haat je zo.

Giasone: Tu mi hai sposato, benedetto il nostro letto con i figli / e dopo li hai uccisi [...] / per rancore, solo per un po' di sesso da cui eri esclusa / [...] Medea: Sono morti a causa della malattia tra le gambe del padre / [...] Giasone: Tu fica piena d'odio / disprezzata da me da tutti e dagli dèi [...] Fica assassina, ti odio così tanto.

L'odio di Giasone e di Medea, in Sofocle, veniva espresso in maniera ben diversa: «Medea: O bambini sì, siete morti per la follia di vostro padre [...] Giasone: È a causa del letto che tu hai preferito ucciderli [...] Ahi, ahi, donna abominevole e assassina dei figli». ³⁷ Nel testo di *Mount Olympus* si scarnifica il linguaggio con un'esaltazione della carne, del sesso.

Stress e creatività

Si è spesso sottolineato come Fabre brami come artista e come uomo di teatro di superare costantemente i propri limiti, esigendo dai suoi collaboratori e dai suoi performer il medesimo atteggiamento. Forzando i limiti delle pratiche teatrali, e spingendosi fino alla spossatezza e finanche alla sofferenza fisica, si tende al superamento di preesistenti barriere morali ed espressive. Tale concetto di superamento si allarga anche alla categoria dei traduttori. Fabre, i registi collaboratori e gli scrittori lavorano incessantemente sul testo, con continue modifiche e rielaborazioni, fino a poche ore prima dello spettacolo. In occasione dell'anteprima mondiale di *Belgian Rules/ Belgium Rules*, andata in scena sabato 1 luglio 2017 a Napoli, con testi scritti da J. De Boose, mi è capitato di ricevere l'ultimo brano rivisto, da tradurre, alle 2.40 di mercoledì 28 giugno, con le ore 9.30 (!) del mattino successivo come deadline per la consegna della traduzione, al fine di poter gestire al meglio la sincronizzazione dei soprattitoli. Si trattava di un testo sferzante, come tutta la rappresentazione peraltro, 'omaggio' all'arte, alla complessità e alle contraddizioni del popolo belga, sul cosiddetto scandalo dei 'Balletti Rosa', festini con sesso, droga e minorenni ai quali avrebbero partecipato, alla fine degli anni settanta, importanti magistrati e politici belgi. Il testo (in nederlandese e in inglese) presentava rime e assonanze che ho cercato di rendere in italiano in modalità 'gestione dello stress'. Propongo qui un frammento del testo, di cui non esiste la versione a stampa, nelle tre versioni. Si noti la presenza, di nuovo, di tre fondamentali parole fulcro, «carne», «sperma» e «sangue»:

³⁷ Eschilo, Sofocle, Euripide, *Tragedie II*, Milano, Rizzoli, 2009, trad.it. E. Cerbo.

Het paleis van deze Roze Balletten, / van deze feesten van verboden seks, / werd mijn nieuwe vijandige thuis, / waar ik, de roze ballerina, / de heldin van hun obscene vermaak, / ik deed het met iedereen. / De bonzen kletsten uit hun lul, / ze strikten me in een net van leugens, / hun daden waren listen, / elke vezel was bedorven. / Ik liet hen begaan, / ik transformeerde / in vijftig kilogram rauw vlees, / mijn hersenen, mijn hart / waren bloedklompen, / mijn dijen waren blubber / die dropen van het zaad / van legitieme leugenaars, / aangestoken door mijn macht.

The palace of these Pink Ballets, / these feasts of forbidden sex / became my new hostile harbour, / where I, the pink ballerina, / the heroine of their obscene amusements, / did it with everyone. / The bigshots spoke with their dicks. / Their acts were a mass of tricks, / every fibre was corrupt. / I let them have their way, / I transformed / into fifty kilograms of raw meat, / my brains, my heart / were globs of blood, / my thighs were blubber, / dripping with the sperm / of legal liars, / injected by my power.

Il palazzo di questi Balletti Rosa, / di queste feste di sesso proibito, / è diventato la mia nuova, ostile casa, / dove io, la ballerina rosa, / lo facevo con tutti. / I grandi boss strombazzavano col cazzo, / mi intrappolavano in una rete di menzogne, / i loro atti erano astuzie, / ogni fibra era corrotta. / Li lasciavo fare, / mi trasformavo / in cinquanta chili di carne cruda, / il mio cervello, il mio cuore / erano ammassi di sangue, / i miei fianchi poltiglia / da cui colava lo sperma / di bugiardi legittimi, / istigati dal mio potere.

Fabre e Martens, aspetto questo senz'altro stimolante, nelle nostre conversazioni su come tradurre al meglio i testi mi lasciano ampia scelta circa le scelte lessicali, stilistiche e tonali e la resa dei realia. Mi invitano inoltre sovente alla creatività e, qualora lo ritenessi opportuno, alla creazione di neologismi che rendano il significato e che mantengano o facciano risaltare ancora meglio eventuali effetti sonori.

In alcuni testi di *Belgian Rules/Belgium Rules* sul carattere del belgi e sul loro particolare 'rapporto' con i piccioni ho preferito non tradurre la parola fiamminga *koterij*, che indica una sorta di colombaia, una piccola costruzione tipicamente belga di svariate forme e dimensioni, ritenendo che il contesto aiutasse comunque lo spettatore a coglierne il senso.

Altrove invece ho preferito operare con maggiore libertà. Nell'ultimo testo scritto da Fabre, *Fluid force of love*, andato in scena nell'aprile del 2021 a Bonlieu, in Francia, che verte sull'essenza dell'amore, sulla liberazione sessuale e sulle diverse identità di genere, vi è una frase con la parola «breedsmoelkikker», termine usato esclusivamente nelle Fiandre che significa alla lettera «rana dal brutto muso» e, in senso figurato, «chi risponde male, boccaccia insolente, pallone gonfiato», e contiene in sé «smoel», «ceffo». La mia soluzione, una combinazione del tutto inusuale di due parole in forte assonanza tra loro, è la seguente:

Ik ben Cisgender / Dat klinkt speciaal en interessant, nietwaar? / Dat is zoiets als breedsmoelkickers / Die kom je vandaag de dag nog weinig tegen.

Io sono Cisgender / Sembra speciale e interessante, non è vero? / Una cosa tipo i ceffi da schiaffi / Se ne incontrano pochi al giorno d'oggi.

L'uso delle varianti fiamminghe si innesta su una chiara evoluzione drammaturgica individuabile nei testi scritti da Jan Fabre dagli anni novanta in poi. L'autore in questa fase riflette con meno 'urgenza' su temi quali la vita e la morte, il tempo la bellezza, l'arte. Si riscontra una scrittura più attenta, più ponderata, meno spontanea, accompagnata da una ricerca di immagini e di metafore adeguate. La carica simbolica, l'intertestualità, il gioco dei registri sono ancora più rilevanti: in *Requiem voor een metamorfose* (*Requiem per una metamorfosi*, 2006), dedicato ai genitori Edmond Fabre e Helena Troubleyn, grazie ai quali ha imparato ad apprezzare rispettivamente l'arte e la letteratura, siamo davanti a una messa teatrale per i defunti con la vita quale tema centrale. In un riferimento al Benedictus, il cantico contenuto nel primo capitolo del Vangelo secondo Luca (1,68-79), leggiamo:

BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI / Gezegend ben je niet,
God / Want je snapt niets van gedichten.³⁸

BENEDICTUS QUI VENIT IN NOMINE DOMINI / Benedetto non sei, Dio /
Perché non capisci niente di poesie.³⁹

La meditazione sulla morte, o meglio la vita come meditazione, sostiene lo scrittore Stefan Hertmans, assume nei testi scritti da Fabre negli anni duemila toni grotteschi e mette in scena figure che ricordano la drammaturgia espressionista,⁴⁰ come nei personaggi di *De dienaar van de schoonheid* (*Il servitore della bellezza*, 2004-2009, prima rappresentazione nel 2010): La farfalla che cerca di far ridere i morti, l'Anatomopatologo, il Prete, il Boia, l'Infermiere palliativo, il Morto apparente, il Corvo che porta le bare. Il monologo, concepito per l'attore Rick Roothoof, è un'ode al teatro e nel contempo un manifesto sulla posizione di Fabre come artista: merita tale definizione, o è forse un manipolatore al servizio del potere?⁴¹ Il servitore-burattinaio-ventriloquo sogna di diventare invisibile (la morte dell'artista/autore) e di lasciare campo libero alle sue marionette e alle loro parole. Il personaggio principale ha un nome, Jan Soep, una delle due varianti nederlandsi (l'altra è Pekelharing) del ciarlatano ottuso e grossolano, di quel personaggio comico popolare ben rappresentato in

³⁸ J. Fabre, *De dienaar van de schoonheid en andere theaterteksten*, Amsterdam, Meulenhoff 2010, p. 89.

³⁹ J. Fabre, *Teatro*, cit., p. 161.

⁴⁰ S. Hertmans, *Voorwoord*, in J. Fabre, *De dienaar van de schoonheid*, cit., p. 5.

⁴¹ G. Lauwaert, *Jan Fabre dienaar van de schoonheid?*, «Knack», 17 ottobre 2010 (<https://www.knack.be/nieuws/boeken/jan-fabre-dienaar-van-de-schoonheid/article-normal-8536.html>). Consultato il 24 aprile 2021.

diverse tradizioni teatrali tra cinquecento e seicento: Macaroni in Italia, Jean Potage in Francia, Jack Pudding in Inghilterra, per fare alcuni esempi, una figura che portava di solito il nome del piatto popolare dei poveri. Jan Soep qui è la marionetta che incarna sia l'eroe che il buffone, affiancato da *marionette-à-fil* quali Marion, la prostituta, Marie, la vergine e Pierlala, la morte. Fabre assegna un ruolo ben preciso alle marionette:

L'immagine della marionetta contrapposta al corpo umano rafforza la rappresentazione. Questa metafora si evolve in allegoria. Dal punto di vista dei personaggi/corpi in azione ciò agisce in due direzioni. Essi nutrono la pulsione di diventare marionette, in modo da potersi disfare del tormento e della delizia del corpo e delle sue funzioni. Così desideri e appetiti vengono proiettati sulla marionetta. Il movimento che vi si contrappone è la resistenza al diventare marionetta, all'apatia, alla sottomissione del corpo. Il corpo esprime la sua individualità contrastando un processo di disumanizzazione.⁴²

Nel testo si alternano frasi in nederlandese standard, francese e dialetto di Anversa. Se il multilinguismo adottato da Fabre (e altri autori fiamminghi come Jan Lauwers e Wim Vandekeybus) alla fine degli anni ottanta aveva contribuito a creare una scrittura drammatica più orientata sul corpo, «non univoca, plastica, associativa, capricciosa e imprevedibile», l'uso del dialetto anversese contrapposto alla lingua standard, in questo testo, accentua ulteriormente la dimensione di 'mancanza' o di 'eccesso' di identità nonché l'elemento succoso, esotico, barocco, sensuale.⁴³ Esso, oltre a contenere in sé la ricerca di uno straniamento ed elementi parodici e di contestazione a un 'ordine' considerato opprimente, consente altresì la creazione di una lingua nella lingua, come sottolinea lo stesso Fabre:

Sono critico soprattutto verso la grettezza del nazionalismo fiammingo ma non nei confronti della mia cultura fiamminga. La trovo ricca di immaginazione, surrealista, crudele e gioviale. Amo le mie radici fiamminghe, sono un artista anversese. Il dialetto di Anversa mi ha formato: la lingua nutre la tua immaginazione, la lingua ti crea, la lingua ti sgrezza, è ciò che diventi.⁴⁴

«Lo so, puristi della lingua», dice Jan Soep, «Non parlo correttamente nederlandese / Al contrario, parlo perfettamente anversese». ⁴⁵ Inoltre, nella pièce, il dialetto è spesso associato a una componente oscena che, a detta di Dario Fo, «è spesso parte del valore lessicale di ogni popolo»⁴⁶:

⁴² J. Fabre, *Il corpo si fa scena*, cit., p. 122.

⁴³ E. Jans, *Vlaams geblaf op de planken*, in «De manke usurpator. Over verkavelingsvlaams», Kevin Absillis, Jürgen Jaspers & Sarah Van Hoof (red.), Gent, Academia Press, 2012, pp. 251-254.

⁴⁴ F. Paris, *Il corpo si fa scena*, cit., p. 106.

⁴⁵ J. Fabre, *De dienaar*, cit., p. 18.

⁴⁶ D. Fo, *L'osceno è sacro. La scienza dello scurrile poetico*, a cura di D. Fo e F. Rame, Milano, Feltrinelli, 2010, p. 4.

«marionetten» fa rima con «tetten» e questo sembra essere l'interesse prevalente di Jan Soep, che chiede a un certo punto a Marie se può «sgranocchiare» le sue belle tette. La donna rifiuta piccata, in anversese stretto misto a francese, e dice che sarebbe un gesto da vero cavaliere della bellezza da parte di Jan badare al suo bambino e che lei poi lo racconterebbe a tutto il mondo:

Zede gij zot? / Zot genie / Je suis très catholique / 'k Zen kik weg / Pas mor
goe op mijn kinneke / Zoals ne ridder van de schoenhad moet doeng / 'k Gan
een goeie daad doeng / 'k Gan kik tegen / Jan en klein pierke vertelle / Oen
schoen dinge da ga moakt / Votre oeuvre est très spécial.⁴⁷

Come tradurre tutto ciò? Quale soluzione preferire? Una forma mista che risulti nel contempo nota e strana al lettore/spettatore, oppure un dialetto puro che lasci ancora più spazio durante la rappresentazione alla fisicità del performer fabriano? I colleghi Danielle Losman e José Géal nella loro versione francese, per rendere l'anversese, optano per la prima opzione, ossia una variante popolare e gergale, 'rinforzata' con alcune parole tipiche del dialetto di Bruxelles, come «zotte» e «awel», o di origine araba, come «maboule»:

T'es maboule ou quoi? / Un zotte génie, awel awel / Moi, je suis très
catholique, tu sais / Allez, je m'en vais / Surveille bien mon petit / Comme
un vrai chevalier-servant de la beauté / Je vais faire une bonne action / Je vais
dire à monsieur tout-le-monde / Combien c'est beau ce que tu fais / «Votre
oeuvre est très spécial», newo?⁴⁸

Io opterei, in caso di traduzione/rappresentazione del testo, per la conservazione dell'alternanza dialetto stretto/francese e sceglierei il napoletano, che ben si addice agli scarti espressivi e alla gestualità esasperata, o il vernacolo agrigentino, con un'allusione alla grande tradizione dell'opera dei pupi:

Si' pazz / Nu genio pazz / Je suis très catholique / Mo' me ne vac' / Vuò rà
n'uocchio 'o ninnill' / Comm'avessa fa nu ver' cavalier' ra bellezza / Facc'na
bona azione / Dic a tutto 'o munno / Comm' si brav / Votre oeuvre est très
spécial.

Ma chi si foddri? / U ggeniu foddri? / Je suis très catholique / Ora minni
vaiu / Duna accura a l'addrèvu / Comu avissi a fari un cavaleri da bidrizza
/ Vaiu a fazzu na cosa fatta bona / U vaiu a cuntu a Iabbicu, Iachinu, Panza
Moddra e Tammurinu / Votre oeuvre est très spécial.

⁴⁷ J. Fabre, *De dienaar*, cit., pp. 18-19. J. Fabre, *Le serviteur de la beauté, La Sage-femme, We need heroes now*, Paris, L'Arche, 2011, texte français de D. Losman et J. Géal, p. 24.

⁴⁸ J. Fabre, *Le serviteur de la beauté, La Sage-femme, We need heroes now*, Paris, L'Arche, 2011, texte français de D. Losman et J. Géal, p. 24.

Dal ghiaccio al fuoco

Il testo sembra essere quindi un parametro ben rilevante per Fabre e per gli scrittori e i registi collaboratori che agiscono in sintonia con lui. L'autore anversese, nei suoi *Giornali Notturmi*, non esita certo a teorizzare, a esplicitare i meccanismi del suo lavoro con i performer e gli altri collaboratori, a fare dichiarazioni di poetica. Interessanti sono alcune sue osservazioni, nel primo dei suoi diari (1978-1984), sul rapporto tra testo e 'comprensibilità'. Il 25 luglio 1980 infatti scrive:

Qualche volta non capisco le parole che io stesso ho scritto. / Non è una novità, anche quando leggo le opere di un altro non capisco la / maggior parte delle parole. / Ma sono come un bambino furbo che ama i suoni e le tonalità. E che, con il suo istinto, lascia penetrare quei suoni e quelle tonalità nel più profondo di sé. Per riformularli poi con l'intuito nel proprio, / strano, modo. / Qualche volta gli attori accettano le mie idee balzane e fanno cenno di «sì», / altrimenti continuo e continuo a riformularle.⁴⁹

Il 6 marzo 1984 arriva addirittura a concepire l'idea di una lingua astrusa:

La compagnia teatrale deve praticare «un'arte ermetica». / Servirsi di parole difficili / e usare un gergo incomprensibile (al mondo esterno). / Come le facoltà mediche ancestrali, / la compagnia teatrale deve essere una società segreta / perché analizza e stimola la follia e i processi biologici di assassini affettuosi / che non uccidono mai. / E crea dei rimedi teatrali che permettono al pubblico di guardare con una / maggiore apertura di spirito.⁵⁰

L'allusione qui è a un vocabolo assai caro a Fabre, il termine greco *pharmakon*, che significa sia veleno che medicina. L'intento palese è comunque trovare una lingua che sottolinei il potere assoluto del corpo. L'11 agosto 1980 scrive: «Perché rendo difficile la vita ai miei attori e senza mai dire loro / perché? Perché il corpo dell'attore deve sbarazzarsi inconsciamente del suo ruolo, / del suo testo, non deve volerlo assimilare».⁵¹

Il ritmo, le ripetizioni, le parole fulcro recitate sulla scena in modo balbettante, stentato, a mo' di rantolo o, al contrario, gridate o eruttate intendono monopolizzare l'attenzione dello spettatore fino a fargli quasi dimenticare il significato corrente. La forza della parola, tuttavia, non scompare e continua a pulsare insieme al corpo del performer. Il 26 giugno 1988, a proposito delle prove per il *Prometheus Landschaft*, spiega:

⁴⁹ J. Fabre, *Giornale Notturmo I (1978-1984)*, cit., p. 64.

⁵⁰ J. Fabre, *Ivi*, p. 193.

⁵¹ J. Fabre, *Ivi*, p. 67.

Gli attori hanno divorato troppo bene il loro testo. / E la prova stanotte è andata troppo liscia. / Ho detto che i cinque Prometeo devono parlare e balbettare / simultaneamente. / [...] / Non solo quello che dice, ma anche come lo dice: l'intensità e lo sforzo per farsi uscire le parole di bocca. I muscoli del collo che si contraggono, le vene che si gonfiano, la testa che diventa paonazza fino a quando le frasi, con un mucchio di saliva, sgorgano rapidissime ma chiare dalla sua bocca. Una tregua compare per qualche secondo sul suo viso e poi tutto ricomincia.

Due giorni dopo, il 28 giugno 1988, insiste sul nesso tra uso della lingua e sforzo mentale e fisico:

I guerrieri della bellezza, grazie alle loro forza mentale, devono / sconfiggere l'opposizione e la resistenza. / Il parlare e l'adoperare la lingua implicano uno sforzo fisico e interiore, fatto di tentativi e di percorso. Tutte le mie rappresentazioni recano in sé, in maniera palese o latente, il tema del mito di Sisifo (l'ambizione non è mai lo scopo finale, ma il percorso).⁵²

Il 7 giugno 1989 annota: «I miei testi teatrali vanno recitati / come preghiere biascicate prima della morte o farfugliati come segno / dell'indicibile della vita?»;⁵³ più di sette anni dopo, il 6 novembre 1996: «I miei testi sono sequenze a forma di spirale che tornano sempre / all'origine, senza raggiungerla mai del tutto. / Il guerriero della bellezza è l'incarnazione di un poeta. / Crea immagini-parole e parole-immagini»,⁵⁴ e il giorno dopo: «I miei testi teatrali sono pezzi, frammenti e schegge rubati da filosofie artistiche, dalla bellezza, dalle religioni e dalle parodie scientifiche. (Talora un giovane scippatore di un vecchio amore.)».⁵⁵ Significativo, infine, quanto scrive nel 2010 nella prefazione alla traduzione italiana di alcuni suoi testi teatrali:

Quando scrivo penso a degli attori in particolare [...] Questo non vuol dire che il testo esista solo per e attraverso l'attore. Un testo è fatto di parole, che possono essere ripetute all'infinito. Io voglio che i miei testi si materializzino e scompaiano secondo la messinscena che ne faccio. Solo attraverso la forza della regia io posso ottenere che un linguaggio scritto esploda o imploda [...] Pubblico i miei testi perché contengono l'essenza del mio modo di pensare il teatro e la messinscena [...] I testi sono movimenti congelati, possono diventare combustibile per il fuoco.⁵⁶

⁵² J. Fabre, *Giornale notturno II (1985-1991)*, cit., p. 165.

⁵³ J. Fabre, *Ivi*, p. 203.

⁵⁴ J. Fabre, *Giornale notturno III (1992-1998)*, Napoli, Cronopio, 2019, trad. it. F. Paris, p. 174.

⁵⁵ J. Fabre, *Giornale notturno III (1992-1998)*, *Ivi*.

⁵⁶ J. Fabre, *Teatro*, cit., p. 12.