

## JÉRÔME BEL. COREOGRAFIA DEL DOCUMENTO

Intervista a cura di Riccardo Giacconi

**RG:** *Véronique Doisneau (2004)* è una sorta di breve autobiografia di una danzatrice dell'Opéra de Paris che sta per ritirarsi dalle scene, narrata da lei stessa, in prima persona. Spesso questo tuo spettacolo – insieme ai successivi *Isabel Torres (2005)*, *Lutz Förster (2009)* e *Cédric Andrieux (2009)* – è stato descritto come un documentario performativo. Sei d'accordo con questa definizione?

**JB:** Io credo che il teatro, contrariamente a ciò che si potrebbe credere, capti il reale. Come nel caso dell'arte, è una possibilità di configurazione del reale, e non solamente della finzione. Il lavoro su *Véronique Doisneau* è iniziato nel momento in cui sono stato invitato a realizzare uno spettacolo per l'Opéra de Paris. Comincio allora a passare molto tempo all'Opéra, a vedere gli spettacoli e le prove, a parlare con le persone, e mi rendo conto che non riesco a comprendere quel genere, nonostante la danza sia il mio terreno d'origine. Immediatamente, noto un problema con l'istituzione: si tratta di una sorta di tribù che vive con delle regole a parte nel cuore di Parigi, rinchiusa nel suo castello, negli spazi chiusi dell'architettura Napoleone III dell'Opéra. Dunque, come Lévi-Strauss nella foresta amazzonica negli anni trenta, decido di iniziare una specie di studio etnologico su questa tribù. C'era da isolare un campione, come un entomologo che torna dalla foresta con un esemplare di insetto da studiare. Dopo questa prima fase di studio, ho compreso che il mio lavoro diventava di natura documentaria: tutti gli elementi erano là, non c'era bisogno di crearli, di immaginarli, ma piuttosto di mostrarli il più chiaramente possibile. Tutto proveniva da *Véronique* stessa: io ho solo tentato di registrare la sua parola.

**RG:** *La definizione del documento non è, in fondo, separabile dalla questione della produzione di verità, dalla prova giuridica. Ci si può domandare in quale misura il racconto di Véronique Doisneau sia "vero", sia "suo", e in quale misura sia una finzione. Qual è la tua idea sul rapporto fra teatro e verità?*

**JB:** Ciò che mi ha sempre interessato nel teatro – e nell'arte in generale – non è la verità, ma piuttosto la realtà. Tramite l'arte, sento di fare presa sulla realtà. Per esempio negli spettacoli di Pina Bausch, che sono stati fra i più grandi choc della mia vita, ho sempre avuto l'impressione che tutto ciò che viene detto in



una scena da *Véronique Doisneau*, 2004 © Anna Van Kooij

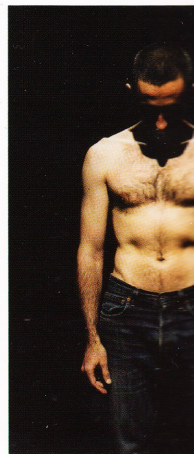
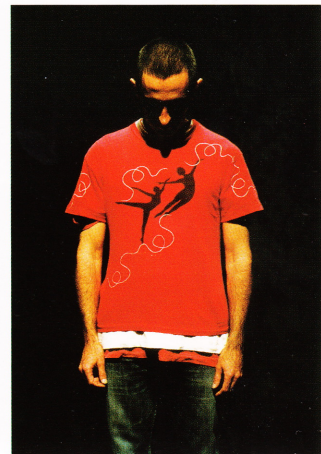
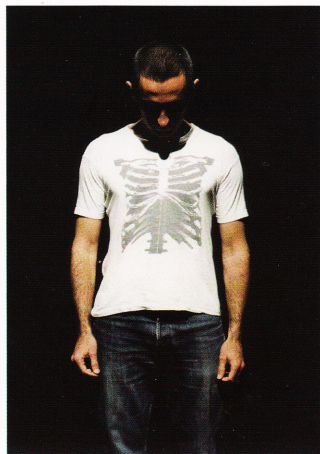
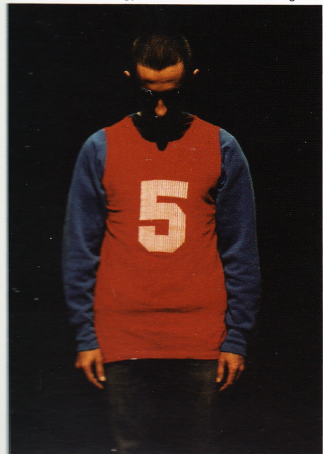
scena sia reale: i danzatori raccontano degli aneddoti sulla propria vita, sulla danza, sui propri insegnanti, sulle proprie difficoltà. È evidente che *Véronique Doisneau* viene da Pina Bausch, da questa possibilità di rendere conto di una realtà, di condividerla sulla scena. E se questa realtà è incarnata in una persona, ancora meglio.

**RG:** *In un'intervista hai detto che al teatro non si può essere solamente concettuali: dal momento in cui c'è sempre un "fattore X" (il pubblico, il corpo degli attori e degli spettatori), non si può ridurre tutto al concetto, all'idea. Perciò, il documento e la citazione non sono mai perfetti, a teatro. Andresti più lontano, dicendo che a teatro essi sono impossibili, nella loro forma pura?*

**JB:** Il teatro è non-riproducibile, come ha scritto Peggy Phelan. Il film ufficiale della *Sagra della primavera* di Pina Bausch, io lo considero un documento. Credo che, nella danza, il problema del documento si situ

fra la vita e la morte: è una questione di possibilità – o meno – di effettuare modifiche per mano dell'autore. In danza, l'autenticità si dà per un istante e poi scompare subito; bisogna riattivarla la sera dopo, in un movimento costante. Io filmo tutto, e so che sarà proprio quello a restare: il documento. Dopo aver filmato uno spettacolo, seleziono dei frammenti, lo monto e poi smetto. In un certo senso, allora, si potrebbe affermare che gli spettacoli sono delle prove per fare il film, per produrre il documento. È un po' crudele, ma ho l'impressione che, una volta che lo spettacolo non si può più modificare, sia già il tempo di documentarlo, in modo da permettergli di rimanere. Questo è particolarmente vero per uno spettacolo come *Véronique Doisneau*, che non può essere interpretato che da lei stessa. Se *Véronique* avesse un raffreddore e non potesse andare in scena, non sarebbe rimpiazzabile. Ciò vale, ovviamente, anche per altri miei spettacoli, come *Pichet Klunchun and myself (2005)*, *Isabel Tor*

scene da *Shirtology*, 1997 © Herman Sorgeloos





due scene da *The Show Must Go On*, 2001 © Mussacchio Laniello



res e Cédric Andrieux.

**RG:** Questa serie di spettacoli è legata non solamente a dei danzatori, ma a delle persone, che raccontano loro stesse. Non sono dei personaggi, come quelli del Lago dei cigni. Si tratta di vere e proprie opere person-specific, che quindi non possono durare per l'eternità.

**JB:** Lo spettacolo *Véronique Doisneau* fu definito "ridicolo, in quanto non potrà entrare in alcun repertorio". È chiaro: il pezzo era fatto specificatamente su *Véronique*, non era un'opera *prêt-à-porter*. Tuttavia, è stata evocata la possibilità di farlo eseguire a qualcun altro: non è difficile immaginare un'altra danzatrice dire: "Buonasera, mi chiamo *Véronique Doisneau*...". In quel caso diverrebbe una finzione, come quando un attore dichiara di essere Riccardo III ogni volta che si esegue la tragedia di Shakespeare.

**RG:** In *Véronique Doisneau* c'è un momento in cui *Véronique* mostra al pubblico, per dieci minuti, cosa vuol dire per le danzatrici fare l' "arredamento umano", ovvero restare in pose immobili mentre le étoiles eseguono degli assolo o dei pas de deux. La danza viene allora mostrata integralmente in quanto lavoro. Si tratta di un'annotazione politica, sulla posizione dell'individuo in un contesto sociale.

**JB:** Sicuramente. Si tratta di esplorare una persona in modo che possa raccontare quale sia il suo lavoro: non volevo ritrarla come una principessa, una sifide o un cigno, ma in quanto lavoratrice, come la gente del pubblico. In seguito, mi sono reso conto che potevo utilizzare lo stesso approccio con altri danzatori. È un doppio registro che funziona bene, in quanto c'è una parte discorsiva e una parte performativa: i danzatori possono parlare e danzare. Trovo che sia la forza di questi lavori; c'è una sorta di messa a nudo, in cui si può parlare allo stesso tempo di danza e di politica istituzionale. Sapevo che nel corpo di danza dell'Opéra de Paris c'è una gerarchia spaventosa, dove, ad esempio, non sono necessariamente i migliori danzatori a divenire delle étoiles, ma piuttosto quelli più affidabili, quelli in grado di garantire tutte le rappresentazioni. Per il mio lavoro si trattava allora di criticare tale struttura pseudo-monarchica, che risale a Luigi XIV.

**RG:** In una conversazione con il coreografo *Xavier Le Roy*, hai affermato che, nella nostra cultura, si è sempre completamente alienati; che è impossibile sfuggire al linguaggio, alla rappresentazione, creare qualcosa

di puro ed universale. La sola resistenza possibile non risiede nella ricerca di forme nuove, ma piuttosto nel pensare a come ricombinare i segni già esistenti. Ciò mi ricorda il modo in cui *Italo Calvino* descrive se stesso in *Il castello dei destini incrociati*, cioè come "un giocoliere o illusionista che dispone sul suo banco da fiera un certo numero di figure e spostandole, connettendole e scambiandole ottiene un certo numero d'effetti".

**JB:** Credo che nel momento in cui si inizia a lavorare come artisti sia già troppo tardi: siamo già stati bombardati, violentati, formati da una cultura e dalle sue abitudini. Alcuni dei miei colleghi e predecessori pensano che, per produrre arte in uno stato di libertà, basti sentire. Tutto questo mi è sempre sembrato molto romantico, e ho messo a punto un'altra concezione, un'altra posizione (influenzata, fra gli altri, da Foucault e da Barthes), secondo la quale non si fa mai altro che rimescolare e ricombinare. Si può raggiungere una certa libertà, purezza o innovazione solamente conoscendo, analizzando e, eventualmente, rigettan-

do tutto ciò che è già stato fatto. È un compito che richiede molto lavoro e in tanti non se ne preoccupano, producendo quindi sempre le stesse cose e pensando che siano idee loro. È catastrofico non riflettere sulle proprie influenze, su tutto quello che abbiamo ammassato inconsciamente e che crediamo proven- ga da noi stessi. Per questo io preferisco lavorare su qualcosa che ha già avuto luogo: in ogni caso si tratta di memoria, di passato – malgrado il fatto che si parla al presente visto che lavoriamo nella performance, nel "qui e ora". Nel mio lavoro non c'è nostalgia, ma c'è sempre del passato.

**RG:** A livello istituzionale la danza è un ambito molto legato al passato, no?

**JB:** Nella danza contemporanea la tradizione impedisce la ricerca: essa occupa lo spazio dei teatri, come ad esempio l'Opéra de Paris. Oggi, *Il lago dei cigni* non ha più alcun interesse politico, perciò penso che ci sarebbe da filmarlo il meglio possibile, metterlo su DVD o su Internet e studiarlo come si fa con i libri di storia. E all'Opéra dovrebbe esserci del contemporaneo.

una scena da *Véronique Doisneau*, 2004 © Anna Van Kooij



una scena da *Véronique Doisneau*, 2004 © Icare

