

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

Dottorato di ricerca in Storia dell'Arte
e dello Spettacolo

Ciclo XXVIII

A partire dal teatro. Le scritture di Jon Fosse.

Coordinatore:
Chiar.mo Prof. Arturo Calzona

Tutor:
Chiar.mo Prof. Luigi Allegri

Dottorando: Manuela Bambozzi

Alla mia mamma Tosca.

INDICE

SE UNA NOTTE D'ESTATE UN VIAGGIATORE...	pag. 1
DUE O TRE COSE CHE SO DI LUI	pag. 5
LET THE MUSIC PLAY	pag. 11
FOSSE PROPHETA IN PATRIA?	pag. 15
SCRITTURE FOSSIANE	pag. 19
ADATTARE E TRADURRE	pag. 25
NUVOLE IN VIAGGIO	pag. 29
I BAMBINI CI GUARDANO	pag. 37
NAUSTET	pag. 51
NOKON KJEM Á KOMME	pag. 61
OG ALDRI SKAL VI SIKJAST	pag. 95
NAMNET	pag. 119
MELANCHOLIA I E II, LARS DU HATTARVÁG	pag. 129
GITARMANNEN, BARNET, MOG OR BARN	pag. 154
NATTA SING SINE SONAR	pag. 175
EIN SOMMARS DAG, DET ER ALES, LEI È ALES	pag. 183
DRAUM OM HAUSTEN	pag. 201
SHORT PLAYS	pag. 217
PERCORSI TEATRALI	pag. 221
L'IMPORTANTE È FINIRE...	pag. 235
A PARTIRE DAL TEATRO... PER ARRIVARE AL TEATRO	pag. 239
INTERVISTE E APPARATO FOTOGRAFICO	pag. 243
BIBLIOGRAFIA	pag. 275

SE UNA NOTTE D'ESTATE UN VIAGGIATORE...

Se una notte d'estate tu, viaggiatore, una notte di fine estate, agli inizi di settembre, una notte un po' ventosa, come succede spesso a Viterbo, se tu viaggiatore, dicevo, ti fossi trovato a passare dalla piazza del Duomo, su cui si affaccia lo splendido e maestoso Palazzo dei Papi verso le nove di sera, così, passeggiando, avresti notato un cartello che indicava proprio per quella sera, il 9 settembre, che cadeva di venerdì in quel 2016 bisestile, la prima mondiale di uno spettacolo teatrale. Una cortese signorina che stava proprio lì in piedi dietro al cartello, che posato a terra vibrava nel vento, un po' malfermo sul suo cavalletto di legno, quella cortese signorina appunto, sorridendo, ti avrebbe allora informato che se eri interessato allo spettacolo, avresti trovato la biglietteria scendendo le scale, perché lo spettacolo andava in scena negli spazi delle scuderie, ma ormai mancava poco, dovevi affrettarti!

È Ales / Det er Ales / Prima mondiale di Jon Fosse, recitava il cartello. Per non deludere il sorriso fiducioso della signorina, sospinto dal vento e dalla curiosità, abbandoni le ipotesi ed entri nella realtà; decidi dunque di scendere le scale, attento, sono antiche e ripide, e subito a sinistra ecco la biglietteria, in realtà un piccolo tavolo apparecchiato per la bisogna: il blocchetto dei biglietti, la scatola di metallo con serratura per riporre gli incassi, qualche foglio di carta con elenchi e appunti, due o tre penne, una piccola pila di programmi colorati, QDA Quartieri dell'Arte – Festival di Teatro Internazionale sta scritto sotto un curioso disegno che sembra in tutto e per tutto un fumetto. Dietro il tavolo un'altra signorina ti sorride e ti chiede «Un biglietto?». Per non deludere neanche quel sorriso annuisci e ti ritrovi col biglietto in una mano, il programma del Festival nell'altra e accedi a quella parte di spazio che, lo noti solo ora, è occupata dal pubblico in attesa, che non è numeroso, ma sembra complice e affiatato: parlano tra loro a piccoli capannelli, i capelli scompigliati a tratti dal vento che sbatte contro le mura antiche che vi sovrastano massicce; qualcuno, più curioso degli

altri, ogni tanto tenta di affacciarsi ad una porta piccola e pesante da cui si intravede uno spazio che, ne sei sicuro, sarà quello dello spettacolo. Ai curiosi risponde da dentro una voce che ribadisce, «Quando siamo pronti si entra tutti insieme!».

E allora ti appresti anche tu ad aspettare e intanto ti rigiri in mano il programma, riguardi quella specie di fumetto e ti sembra..., ma sì, ne sei pressoché sicuro, quel disegno di un uomo con abiti di foggia antica che s'inchina ad un ipotetico pubblico reggendo con le mani un curioso manufatto, a metà tra una maschera e un busto, quel disegno è di certo il ritratto di quel signore che sta lì vicino al banchetto-biglietteria, tutto preso a salutare chi arriva e ad intrattenere chi è già arrivato¹. Dev'essere un pezzo grosso, pensi, l'organizzatore, il regista forse, un attore no, quelli di certo sono già dentro a prepararsi per lo spettacolo. Eccolo che va incontro a una donna bionda, che gli sorride e lo bacia; parlano per un po', il vento ti porta qualche spezzone di frase: «Che bello essere qui...», «Non vedo l'ora di vedere lo spettacolo...», «Conosco bene il romanzo, lo trovo straordinario, una delle cose più belle che Fosse ha scritto...». E in effetti sul viso di quella donna la gioia di essere lì è palese e quando da dentro arriva la voce che invita «Tutti dentro, inizia lo spettacolo!», è tra i primi ad entrare. Si siede in prima fila, proprio di fianco a una donna che tiene sulle proprie ginocchia il modellino di una casa, di certo un'attrice, te lo confermano anche il suo costume, e il trucco. Decidi di sederti nella fila dietro: lo spazio che ti circonda è suggestivo, antico, grezzo, come si addice ad un luogo che ospitava cavalli, ma la scenografia che hai davanti, fatta di pochi elementi, tutti portatori di una evidente modernità, non stona affatto, anzi, sembra che le mura spesse che la incorniciano ne esaltino la carica simbolica che di certo lo spettacolo ti svelerà tra poco. La donna bionda davanti a te occupa i momenti che precedono l'inizio a scrivere sulle pagine di un taccuino rosso: ti sporgi in

¹ Si tratta di uno spiritoso ritratto di Gian Maria Cervo, organizzatore del Festival, fatto da Makkox.

avanti per cercare di capire cosa scrive, attento, non far sì che se ne accorga, che figura faresti, viaggiatore...?

All'improvviso lo spettacolo inizia, e quasi non te ne accorgi, perché l'attore, che già da qualche minuto macinava passi regolari su un *tapis roulant* che occupa un lato dello spazio adibito a palcoscenico, semplicemente inizia a parlare. Semplicemente. Non conosci Jon Fosse, non sapevi cosa ti aspettava quando hai comprato il biglietto per venirti a sedere qui, ma ora, viaggiatore, ti ritrovi a fare un viaggio. Ci sono quattro grandi scritte al neon, HEIME, FJORDEN, HIMMELEN, FJELLET: tu non sai che significano CASA, FIORDO, CIELO, MONTAGNE, ma già dopo le prime battute ti è chiaro che siamo nel profondo nord dell'Europa, ai bordi di un fiordo, e che si parla di un uomo che è scomparso tanti anni prima, forse. Perché a tratti, invece, sembra che lui sia ancora lì e che tutto stia per accedere.

All'inizio cerchi di capire, ti sforzi, ma ci sono degli evidenti slittamenti temporali e alcuni passaggi ti sfuggono; poi decidi di lasciarti andare, di permettere alle parole, a volte ripetute e insistenti, di prenderti: e allora il viaggio ti porta come a sorvolare la storia di una famiglia, che nel succedersi delle generazioni, rinnova il suo tributo di devozione e dolore ad una natura meravigliosamente crudele. Quando lo spettacolo finisce ti senti un po' spaesato, hai come la sensazione di avere sfiorato un mistero; la donna bionda in prima fila applaude a lungo, scrive di nuovo in fretta qualche riga sul taccuino rosso e poi va ad abbracciare il pezzo grosso: i due sorridono mentre, di certo, si scambiano impressioni sullo spettacolo. Ti accorgi che li stai fissando, e questo non va bene, anche se ad un viaggiatore si dovrebbe sempre perdonare la curiosità; distogli allora lo sguardo per qualche secondo, ma quando i tuoi occhi tornano a cercarli, lei non c'è più e il pezzo grosso sta salutando altri spettatori, anch'essi evidentemente contenti dello spettacolo.

Esci fuori: non può di certo essere andata lontano! E invece non la vedi più. Raggiungi a passo veloce le scale, ed eccola in cima, i capelli biondi mossi

dal vento, tra un secondo sarà sulla piazza del Duomo; ti affretti, fai i gradini più alla svelta che puoi, ma quando arrivi sulla piazza è di nuovo sparita. Ma perché la cercavi, viaggiatore? Forse eri convinto che lei avrebbe potuto svelarti un po' di quel mistero che ti ha sfiorato? Forse. Forse avrebbe potuto, o forse ti avrebbe detto che Jon Fosse non si può, non si deve, spiegare. Che a Jon Fosse bisogna lasciarsi andare...

Possono sembrare molto distanti, Jon Fosse e Italo Calvino, a cui ho rubato uno dei titoli più geniali di tutta la letteratura italiana per adattarlo a questa insolita introduzione, ma dei punti di contatto ci sono, a mio parere, e molto affascinanti: l'importanza della *forma* della scrittura, la capacità di creare interi mondi, *universi* coerenti e permeati di poesia, e, soprattutto, la centralità dell'*attesa* : per Calvino l'attesa è un vuoto necessario che solo la scrittura è destinata a riempire, un vuoto talmente consapevole della propria forza da diventare principio creatore (esprime questo pensiero proprio nelle pagine di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*); per Fosse l'attesa è ininterrotto fluire e le sue opere ne catturano diverse dimensioni: egli stesso confessa che alla base del suo processo creativo sta la capacità di mettersi in ascolto, gesto di *attesa* consapevole che si trasforma in parole, in scrittura. I protagonisti delle sue opere vivono sempre in *attesa* di qualcosa: persone, avvenimenti, rivelazioni; anche i versi delle sue poesie sembrano in *attesa*, molto probabilmente della musica (e non a caso, come vedremo, la musica spesso accompagnerà le parole di Fosse). E poi c'è la nostra *attesa*, di lettori, di spettatori, che in presenza di una delle opere di Jon Fosse ci ritroviamo ad aspettare e desiderare, come il viaggiatore, che il mistero del loro fascino occulto ci venga in qualche modo svelato.

È proprio per questo che mi nascondo, per gioco, dietro la donna bionda che a Viterbo assiste a *Det er Ales*, spettacolo che ho molto amato, per poter *scompare*, per dire fin da subito che Jon Fosse può essere studiato, ammirato, amato, ma non del tutto svelato...

DUE O TRE COSE CHE SO DI LUI

Jon Fosse nasce nel 1959 a Haugesund, una piccola comunità di circa tremila abitanti sulla costa occidentale norvegese. A sette anni vive un'esperienza che lo segnerà in qualche modo per tutta la vita: giocando con una bottiglia di vetro la rompe e i cocci gli procurano delle profonde ferite ai polsi. Per non spaventare la madre decide di non chiedere aiuto e perde rapidamente i sensi a causa dell'emorragia. Quando si risveglia in ospedale ha la certezza di essere entrato in contatto con qualcosa di misterioso, una presenza invisibile che in seguito cercherà di rendere percepibile soprattutto nel suo teatro, come lui stesso ha più volte dichiarato: «Je sais ce que j'ai vu quand j'avais sept ans; je sais que j'ai vu quelque chose; et c'est cette chose que je veux montrer dans mes pièces»².

Non è uno studente brillante, ma sente molto presto la necessità di scrivere. Lo racconta lui stesso al grande poeta norvegese Olav H. Hauge, quando va a trovarlo a Ulvik, con una sorta di pellegrinaggio in omaggio a uno degli autori che più ha amato e che lo hanno influenzato: «Was about the same age as you when I started writing [12 anni, ndr]. I remeber sitting in my room one night, writing. I sort of found an opening in myself. Although I couldn't do it properly, it felt sort of safe»³.

Per proseguire gli studi, dopo la scuola dell'obbligo si trasferisce a Strande barm, sul fiordo di Hardanger, uno dei più spettacolari di tutta la costa occidentale della Norvegia e alla passione per la scrittura unisce quella per la musica; da adolescente è un discreto chitarrista e tra i suoi primi scritti ci sono infatti i testi per le melodie che componeva con la chitarra, ma vedremo tra poco come e quanto la musica sia un elemento imprescindibile nella sua ispirazione artistica.

² V. Rafis, «Entretien avec Jon Fosse», in *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Les presses du réel, Dijon, 2009, p. 131

³ F. Grytten, «Picking plums, building poetry. Fosse met Hauge», *The Norseman*, no. 4/5, 1992, p. 72

Fosse si iscrive all'Università di Bergen, dove si interessa soprattutto di teorie letterarie e di filosofia del linguaggio e dove si laurea in Letteratura comparata. Intanto inizia a scrivere dei componimenti poetici e dei testi in prosa: nel 1983 pubblica il suo primo romanzo, *Raudt, svart*, a cui segue nel 1985 *Stendg gitar*, ma alterna a questa produzione la composizione di poesie e la stesura di articoli e saggi teorici che trattano soprattutto degli aspetti tecnici della teoria del romanzo: Deridda, Lukács, Adorno e Heidegger sono gli autori che più lo influenzano, ma nel corso degli anni questo ambito verrà progressivamente accantonato: «Les ouvrages théoriques que j'ai écrits, c'est comme si quelqu'un d'autre les avait écrits. Maintenant je suis un poète, un simple poète. [...] Un fossé de plus en plus grand s'est creusé entre cette façon d'écrire et cette autre connaissance nécessaire à l'écriture littéraire. [...] J'ai alors cessé d'écrire des ouvrages théoriques pour me tourner vers la littérature. Je suis passé de l'idée à l'object. C'était là ma place, là où je pouvais dire quelque chose d'honnête et d'important»⁴.

E qualcosa di davvero onesto e importante Fosse inizierà a dirlo al mondo del teatro, a partire dalla metà degli anni Novanta, con una serie di testi originalissimi che, come scrive il critico svedese Leif Zern nel suo libro fondamentale sulla drammaturgia fossiana, *Quel buio luminoso*, «non avevano niente in comune con la drammaturgia contemporanea»⁵.

I primi riconoscimenti arrivano già agli inizi degli anni Novanta, soprattutto per i suoi racconti per l'infanzia; nel 1996, oltre a ricevere diversi riconoscimenti per le sue opere in prosa, vince per la prima volta il prestigioso Premio Internazionale Ibsen (lo vincerà nuovamente nel 2010); da allora, la sua attività artistica è costantemente accompagnata da una ricca messe di premi, che lo portano ad aggiudicarsi, tra gli altri, il Nynorsk Literature Prize, lo Swedish Academy's Nordista Pris, il Premio Ubu, l'European Prize for Literature. Dal

⁴ V. Rafis, «Entretien avec Jon Fosse», cit., pp. 137-8.

⁵ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, traduzione e cura di Vanda Monaco Westerståhl, Titivillus, Corazzano (PI), 2012, p. 9.

2005 è Commendatore del Royal Norwegian Order of St. Olav e nel 2007 la Francia gli conferisce l'Ordre National du Mérite. Il 2 ottobre 2015 l'Università di Bergen, che lo vide giovane laureato nel 1987, gli attribuisce l'Honorary Doctorate⁶ e pochi giorni dopo Fosse è vincitore del Nordic Council's Literature Prize, ribadendo pubblicamente in quell'occasione quanto già detto in precedenti circostanze, e cioè di volere, almeno per il momento, abbandonare la scrittura teatrale per dedicarsi interamente alla prosa. L'ultimo riconoscimento è del dicembre 2016, il premio Willy Brandt, che sancisce il successo di Fosse in Germania, dove è ampiamente tradotto e dove registi di primissimo piano, come Thomas Ostermeier, lo hanno più volte portato sulle scene con grande sensibilità e successo.

Della sua vita privata trapela molto poco: tre matrimoni, cinque figli e sicuramente una certa attrazione per il lato "oscuro" dell'esistenza, se lui stesso a Sergio Lo Gatto che nel novembre del 2009 lo incontra per Krapp's Last Post confessa: «Ho una tendenza alla depressione, quindi ho vissuto delle fasi di profondo dolore»⁷; nel 2014, al giornalista del *Guardian* che lo intervista a proposito dell'atteggiamento tendenzialmente sospettoso con cui la scena inglese accoglie il suo lavoro drammaturgico, Fosse non nasconde le difficoltà del percorso per liberarsi dalla dipendenza dall'alcool, ma nemmeno la ritrovata serenità e l'intenzione di ricalibrare i ritmi del proprio lavoro, che per oltre vent'anni sono stati molto alti⁸. A influenzare questi cambiamenti può aver contribuito l'adesione di Fosse alla Chiesa Cattolica, nel 2013: fino ad allora era stato membro della Chiesa di Norvegia, protestante e di orientamento luterano, e sicuramente anche affascinato dall'austera dottrina quacchera molto diffusa sulla costa occidentale norvegese e legata alle sue radici familiari. Di certo, tutta la sua

⁶ Estratto dalla prolusione della professoressa Margareth Hagen, decana della Facoltà di Scienze Umanistiche dell'Università di Bergen: «Fosse's narrative texts, his novels, explores the concept of history, time, past and present, the changes of generations, and creates an endless now, an endless present time. This, together with the musicality and spirituality of Western Norway, is something that comes across if one is reading Fosse in his original Nynorsk or New Norwegian, but it obviously must also come across in translation».

⁷ L'audio con la registrazione dell'incontro avvenuto a Roma il 25 novembre 2009 è disponibile sul sito di Krapp's Last Post, www.klpteatro.it.

⁸ Le informazioni sono contenute nella versione online dell'articolo di Andrew Dickson: [Jon Fosse: 'The idea of writing another play doesn't give me pleasure' The Guardian](http://www.theguardian.com/culture/2014/mar/12/jon-fosse-the-idea-of-writing-another-play-doesn-t-give-me-pleasure), 12 March 2014.

opera è soffusa da una particolare spiritualità, che a volte sconfina in una sorta di misticismo.

Fosse scrive in *nynorsk*, il cosiddetto *neonorvegese*, diffuso nella zona occidentale della Norvegia e parlato da circa il 15% della popolazione; fu codificato negli anni intorno al 1850 dallo studioso Ivar Aasen, che creò delle norme scritte basandosi sulla parlata delle zone rurali, ma per Fosse è soprattutto la lingua parlata dalla nonna materna, a cui era molto legato e che ha imparato sui banchi di scuola. La sceglie perché la ama e la vuole difendere, in quanto minoritaria e minacciata dal preponderante *bokmål*⁹: Fosse stesso la definisce una scelta in qualche modo “politica”, ma il *nynorsk* è anche più aderente alle necessità espressive della sua scrittura: «C’est une langue plus construite, plus structurée selon un certain nombre de formes, de règles. Elle est plus texturée, plus verbale, plus lourde: chaque mot pèse davantage qu’en *bokmål*. C’est aussi une langue très belle, très poétique, dont l’emploi est difficile, et qui échappe à un usage commercial ou de communication»¹⁰. E infine è una lingua che iscrive in sé la potenza e la magia del paesaggio della costa occidentale norvegese che per Fosse riveste un’importanza straordinaria: «Je sais seulement que le paysage de la côte ouest de la Norvège fait partie intégrante de la structure de ma langue. C’est aussi par rapport avec le *nynorsk* qui porte en lui le son de ce paysage. Peut-être que le silence, et l’aspect sauvage du paysage côtier rendent les mots extrêmement petits»¹¹. In diverse occasioni, parlando di Fosse a un pubblico di studenti o di appassionati di teatro, per cercare di rendere l’idea della musicalità della sua scrittura ho mostrato dei brevi video, in cui l’autore recita alcune delle sue poesie, in *nynorsk*: immancabilmente, l’effetto che si produceva sugli ascoltatori era di fascinazione. Gian Maria Cervo, drammaturgo, organizzatore teatrale e amico personale di Fosse, si spinge oltre: «Chi lo ha visto nel *recital*

⁹ Letteralmente, “lingua del libro”, il *bokmål* è di gran lunga la più diffusa delle forme scritte norvegesi e, nella forma attuale è stata normalizzata negli anni Trenta del Novecento da Knud Knudsen.

¹⁰ V. Rafis, «Entretien avec Jon Fosse», cit., p. 134.

¹¹ S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, in «Alternatives théâtrales», n. 106-107, 4° trimestre 2010, p. 96.

poetico che tenne nel Tempietto di Santa Maria della Salute a Viterbo per QdA 2003 se lo ricorda mentre batte il tempo col piede per dare ulteriore enfasi al ritmo sciamanico delle sue parole»¹².

Questa qualità intrinseca della parola fossiana è una costante che si ritrova nella poesia così come nelle opere teatrali, in quelle in prosa e perfino negli scritti per l'infanzia: si tratta, evidentemente, di registri espressivi diversi, ma che mantengono pressoché intatta la loro natura musicale originaria anche quando il testo viene tradotto. Io stessa ho potuto constatarlo confrontando, durante il lavoro di preparazione di questa tesi, diverse traduzioni di uno stesso testo, in italiano, francese e inglese e americano, ma vale la pena, come accennavo, di approfondire il rapporto di Fosse con la musica.

¹² G. M. Cervo, *Jon Fosse e la rinascita del teatro testuale*, in «Il Castello di Elsinore», n. 71, anno XXVIII, 2015, p. 44.

LET THE MUSIC PLAY

Uno dei primi articoli del giovane Fosse, scritto per la rivista *Syn og segn* nel 1984, si intitola «Ord, tanke, musikk», che potremmo tradurre con la frase italiana “parole che considerano la musica”, e se analizziamo la sua produzione letteraria, già a partire dal secondo romanzo del 1985 *Stengd Gitar*, troviamo diversi personaggi maschili che suonano, o hanno suonato la chitarra, come l'adolescente Jon: il protagonista del terzo romanzo *Naustet* del 1989; quello del monologo *Gitarmannen* del 1997, che prevede persino che alcune parti siano suonate e cantate sulla scena dall'attore; il figlio della coppia che vive isolata in *Sonen*, entrambi i personaggi maschili di *Vakkert* del 2001; il ragazzo protagonista del claustrofobico *Lilla* del 2004 e quello disturbato e disturbante di *Dei dode hundane* del 2005. Nel 2011 Fosse si cimenta con una piccola e deliziosa riscrittura del mito di Telemaco, nella quale la figura che porta sulla scena la notizia del ritorno di Ulisse canta le proprie battute, come un novello aedo; una delle misteriose presenze che abitano il recente dramma *Hav*, che Fosse scrive nel 2014, è una volta di più un suonatore di chitarra, e altri personaggi ancora suonano il violino, come le figure maschili della trilogia composta dai tre racconti *Andwake - Olav's draumar - Kvelsaevd* che è stata pubblicata nella sua interezza nel 2014. Una persistenza che possiamo anche leggere come una resistenza, come se il musicista che è in Fosse non si volesse arrendere del tutto allo scrittore, e non si accontentasse di permeare, come vedremo, i meccanismi di scrittura.

La musica è così profondamente alla base della sua vocazione creativa che, citando le personalità che più lo hanno influenzato artisticamente, assieme a Beckett, Flaubert, Bernhardt, Hauge, Trakl, Fosse cita spesso Neil Young, soprattutto per gli anni della sua giovinezza, la musica jazz, ma anche musicisti classici come Bach, spingendosi al punto di considerare le *Variazioni Goldberg* come una fonte di ispirazione diretta: e non a caso, se pensiamo che quest'opera

consiste in un'aria con trentadue variazioni, una perfetta architettura modulare che si basa su schemi matematici e simmetrie che danno vita ad una composizione che ha pochi eguali per coesione e fascino ipnotico, termini che possiamo senza alcun dubbio usare anche per la scrittura di Jon Fosse, che, a riprova di quanto detto, spesso diventerà base per opere musicali contemporanee, come vedremo.

Meno conosciuto fuori dalla Norvegia è lo straordinario rapporto di collaborazione che Fosse inizia con importanti musicisti suoi connazionali, utilizzando anche in questi casi il *nynorsk*: nel 1995 collabora al disco di Kenneth Sivertsen *Den lilla kvelven*, per il quale tornerà a scrivere testi nel 2004 per il lavoro dal titolo *Fløyel*; tra il 2010 e il 2011 i suoi testi compaiono, insieme a quelli di altri autori, nei dischi di Benedicte Maurseth e Gabriel Fliflet, e sempre nel 2011 è la voce fuori campo di uno spettacolo di teatro-danza, *Mirror*.

Ma la collaborazione più importante e creativa è quella con il famoso musicista jazz Karl Seglem. Il primo cd, *Prosa*, è del 1995 e il suo ascolto è illuminante: la voce di Fosse, che legge piccoli brani di alcune sue opere in prosa, si alterna al suono del sax di Seglem, in una sorta di contrappunto, molto evocativo e a volte persino distonico, ma di sicuro impatto; l'ultimo brano, l'unico a cui non è "abbinato", e non a caso, un commento musicale, *Melancholia*, tratto dal romanzo che gli ha dato notorietà internazionale, è molto emozionante, per chi conosce le caratteristiche del libro, e avrò modo di parlarne ampiamente. La seconda collaborazione è del 2003, per *Nye Nords*, ma quella a mio parere più affascinante è del 2005, per il cd *Dikt*: lo schema è quello consueto, la voce di Fosse che recita alcuni suoi componimenti poetici e la musica di Seglem, sempre un sax soprano, ma il risultato è di meravigliosa armonia; le parole evocano il suono delle onde, diventano ipnotiche, e poco importa non capirne il significato, anzi, mi spingo a dire che dal punto di vista dell'emozione percettiva è quasi un vantaggio, e la musica sembra quasi raccoglierle e sollevarle, prolungandone la magia. È stato il musicista, dopo aver sentito Fosse recitare le sue poesie, a

proporgli di collaborare, riconoscendo nel modo così personale di leggere dell'autore, nelle sue parole, una voce assolutamente unica, per la quale sarebbe stato perfetto comporre della musica¹³. I due artisti condividono un profondo amore per la natura, che non è solo fonte di ispirazione, ma un elemento imprescindibile e strutturale delle loro creazioni. Per il 2017 i due artisti hanno in cantiere un nuovo lavoro, *Drama* : dal titolo non è difficile azzardare che potrebbe essere la volta del teatro...

¹³ Tutte le informazioni mi sono state date direttamente dal musicista Karl Seglem, nell'ambito di uno scambio di mail, in lingua inglese. La traduzione è a mia cura, e lo ringrazio infinitamente per la gentilezza e la disponibilità.

FOSSE PROPHETA IN PATRIA?

Soggiornando ad Oslo potrebbe capitarvi di prendere una stanza presso il noto Hotel Bondeheimenn, nel quale una delle stanze migliori è denominata “Jon Fosse”, e, sempre nello stesso hotel, mentre siete alla *reception*, avreste la possibilità di leggere sul muro dietro il bancone, uno *stencil* che riproduce un brano di un romanzo, non a caso, di Jon Fosse.

Se poi decideste di godervi una passeggiata nel centro della città, non potreste fare a meno di notare il Palazzo Reale, e volendo approfondire la storia dell’edificio vi imbattereste in una particolarità: all’interno del vasto complesso si trova la Residenza di Grotten, costruita nel diciannovesimo secolo e assegnata personalmente dal Re a cittadini norvegesi che si siano particolarmente distinti in campo culturale. Questa onorificenza speciale dal 2011 è stata conferita a Jon Fosse.

A questo punto potreste davvero essere incuriositi, e con una rapida ricerca *online* scoprireste, ad esempio, che Jon Fosse già dal 2007 è stato inserito dal “Daily Telegraph” tra i cento maggiori geni viventi, e che per la sua attività di scrittore, drammaturgo e poeta è stato insignito, come abbiamo visto, di numerosi e prestigiosi premi: a consegnargli il Premio Willy Brandt, l’8 dicembre 2016, nello Stortinget, sede del Parlamento norvegese, è stato il Presidente del Parlamento Olemic Thommensen.

Supponiamo poi che abbiate degli amici a Oslo, che vi ritroviate a cena, e che questi amici abbiano almeno un figlio che frequenta le scuole superiori: la figura di Jon Fosse vi ha colpito e chiedete qualche informazione in più; scoprireste che Fosse è oggetto di studio, che le sue opere fanno parte da anni dei programmi scolastici, dove viene approfondito nonostante non scriva nella lingua norvegese “ufficiale”. Magari i vostri amici vi direbbero anche che prima o poi, finalmente, Fosse vincerà il Nobel per la letteratura, e che già nel 2013, quando vinse la Munro, ci era andato così vicino...!

Se poi, come faccio sempre anch'io quando sono all'estero, vi ritrovaste a curiosare in una libreria, e a Oslo ce ne sono di bellissime, non potreste non essere stupiti dalla quantità di opere di Fosse che trovereste negli scaffali: la sua produzione letteraria, soprattutto quella drammaturgica, è oggi tradotta in più di quaranta lingue, e non è difficile trovare anche in Norvegia le edizioni inglesi, tedesche e francesi dei suoi titoli più rappresentati accanto a quelle in lingua originale.

Ma spesso e volentieri, fin dagli inizi della sua carriera, Fosse non ha disdegnato le collaborazioni, e non solo musicali, come abbiamo visto in precedenza. Nel 1998 pubblica *Eldre kortare prosa med 7 bilete av Camilla Waerenskjold*, in cui i suoi brevi racconti vengono illustrati dalle opere di una nota artista norvegese; nel 2005 partecipa con un saggio ad un volume collettivo sul pittore norvegese Håvard Vikhagen, le cui opere, per alcuni tratti, ricordano quelle del protagonista di *Melancholia*, Lars Hertervig: la sensibilità con cui Fosse si accosta al gesto della pittura ci racconta di una sua aspirazione “fallita”, ma che rivela, una volta di più, una vocazione artistica sfaccettata. Confessa in un'intervista: «J'ai essayé moi-même de peindre, et je finissais toujours par détruire mes peintures. Lorsque je peignais quelque chose à un endroit de la toile, j'avais besoin de faire autre chose à deux autres endroits, et je faisais ça jusqu'à ce que ma toile soit complètement détruite! Heureusement j'arrive a trouver un équilibre dans l'écriture»¹⁴.

Un versante significativo delle collaborazioni di Fosse riguarda lo studio e l'esegesi della Bibbia, un interesse che non è soltanto scientifico e che andrà sempre tenuto presente quando nel corso delle analisi dei testi si parlerà della sua spiritualità e del suo misticismo; nel 1999 partecipa con altri autori norvegesi a due importanti volumi: *Dine henders verk: norske forfattere i mote med det Gamle testamente* e *Menneskesønnen: norske forfattere i mote med det Nye testamente*, rispettivamente sul Vecchio e sul Nuovo Testamento. Nel 2003 è tra

¹⁴ S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, cit., p. 95.

gli autori di *Brospenn: or dog bilder inspirert av bibelfortellinger*, una raccolta di parole e immagini ispirate alle storie della Bibbia e nel 2006 partecipa ad un volume che tratta di temi non propriamente religiosi, ma comunque legati all'eticità della natura umana: *Frihet som livsbetingelse*, che si può tradurre "La libertà come condizione di vita".

Anche nel campo della letteratura per l'infanzia, che resta una costante della sua espressione creativa, Fosse ha collaborato con altri scrittori, come nel caso della raccolta *Jenter, jenter, jenter* ("Ragazze, ragazze, ragazze") del 2001, ma è come singolo autore, per il suo modo di raccontare ai bambini storie particolari e profonde, che si è guadagnato il pubblico riconoscimento con premi specifici, come il Norges Mållags barnebokpris che ha vinto già nel 1990, il Nynorks Barnebokpris assegnato nel 1993 e il Kulturdepartementets barnebokpris conquistato nel 2001.

È anche per queste ragioni che, prendendo a prestito e "rettificando" una delle più famose frasi dei Vangeli che egli ama studiare, mi sembra di potere affermare che Jon Fosse è *profeta in patria*. Il regista norvegese Trygve Hagen, che già nel 1991 gira un videoritratto dell'autore, prima che inizi la sua attività come drammaturgo, parla di un incontro umanamente straordinario, da cui nasce una collaborazione e un'amicizia¹⁵. Prima di incontrarlo personalmente aveva letto il suo saggio *Frå telling via showing til writing* e il romanzo *Naustet*, rimanendone molto colpito. Nel 1997 gira un cortometraggio in bianco e nero tratto proprio dal romanzo, lavoro che ottiene anche visibilità internazionale (in Italia viene proiettato all'Intercity Festival nel 2001 e al TTTV Festival Performing Art on Screen nel 2004, in entrambi i casi insieme ad un altro breve film, sempre di Trygve Hagen, *Husa i ein by*, tratto da una scena del dramma *Sogno d'autunno*, realizzato nel 2000).

Profondamente convinto che la scrittura di Fosse abbia una forte valenza cinematografica, anche al di là delle immagini che le sue parole sono in grado di

¹⁵ Tutte le informazioni mi sono state date direttamente dal regista Trygve Hagen, nell'ambito di uno scambio di mail, in lingua inglese. La traduzione è a mia cura, e lo ringrazio infinitamente per la gentilezza e la disponibilità.

evocare, il regista nel 1998 chiede a Fosse di scrivere per lui un copione cinematografico; vede così la luce *Bad moon rising*, dove, una volta di più, il riferimento musicale non è casuale: il titolo infatti è lo stesso della famosissima hit del 1969 del gruppo dei Creedence Clearwater Revival, che all'epoca scalò le vette delle classifiche anche in Norvegia. Il film invece, purtroppo, non vede la luce, per problemi legati alla produzione, anche se il regista non ha ancora rinunciato del tutto al progetto: il protagonista è una delle figure che Fosse più ama, un giovane marinaio, che suona anche in una band rock, che preso atto della fine della sua storia d'amore lotta per avere con sé il figlio; sarà una guerra perduta, come quella che evocano le parole della canzone, da sempre tra gli inni più amati da chi si schiera contro le guerre. Se il progetto del lungometraggio non decolla, Trygve Hagen realizza però altri tre cortometraggi, due brevi, nel 2001 ispirati a racconti della raccolta *Eldre kortare prosa* del 1998, *Om ikkje lenge er eg også borte* e *Ein må jo komme seg hein*, e uno più lungo, nel 2002, tratto da *Melancholia II*, l'ultima parte del romanzo apparsa nel 1996: il lavoro di Hagen, che si focalizza sulla commovente figura della sorella del pittore Hertervig, colta nell'ultimo giorno della sua vita, precede di un anno la videointervista *En Samtale med forfatteren og dramatikeren Jon Fosse*, che nel 2003 ha grande visibilità a livello nazionale e internazionale.

Altro elemento molto interessante per capire quanto in Norvegia Jon Fosse sia conosciuto e apprezzato, è il numero delle tesi di laurea e dottorali che fino ad oggi, e a partire già dal 1990, sono state portate a termine nelle principali Università norvegesi; il numero aumenta considerevolmente se allarghiamo la ricerca ai Paesi Scandinavi e lo stesso discorso vale per gli articoli, i saggi e le monografie.

Un risultato straordinario per un artista che dichiara: «Io faccio il possibile per scrivere ciò che non si può dire, come dicevano Wittgenstein e Derrida»¹⁶.

Quante cose da dire, su Jon Fosse.

¹⁶ A. Bandettini, «Jon Fosse “Non sono Ibsen io scrivo solo per amore”», *La Repubblica*, 6 settembre 2016, p. 27.

SCRITTURE FOSSIANE

Preliminarmente all'analisi delle opere di Jon Fosse, credo sia importante riflettere su quanto egli stesso afferma nell'intervista rilasciata nel 2009 a Vincent Rafis: «Me déplaît le fait d'être expliqué. Je crois qu'il faut distinguer la compréhension de l'explication. Je crois qu'on a tort d'expliquer les œuvres littéraires. Ces œuvres doivent être comprises. [...] Le fait qu'un texte soit ce qu'il est, c'est là qu'est sa vérité. Les mots seuls ne peuvent donc le cerner, bien que ce soit qu'essaie de faire le discours académique»¹⁷.

Comprendere e non spiegare; etimologicamente, comprendere significa prendere con, quindi contenere in sé, abbracciare, racchiudere: un concetto che presuppone un movimento che va nella direzione di includere qualcosa che prima era fuori di noi e che poi di noi diventa parte, che mette in campo forze in grado di riorganizzare assetti intellettuali e di ridefinire orizzonti emozionali.

Queste frasi di Fosse sono state il mio faro, in mezzo al mare delle sue parole, e il termine mare rende un'idea solo vaga di quanto egli abbia scritto nel corso di oltre trenta anni di attività; Karl Seglem, che lo ha definito nel corso del nostro scambio di mail «a very quiet man, but also he likes to discuss a lot of thing», ha anche sottolineato: «He is diciplined. He works a lot, all the time»¹⁸.

In attesa della sua prossima fatica, un romanzo molto lungo che avrà come titolo *Septology*, di cui Fosse ha già scritto millecinquecento pagine, e il cui primo volume, in due parti, sarà pubblicato non prima del 2019¹⁹, è particolarmente interessante avere un'idea complessiva della sua produzione²⁰.

¹⁷ V. Rafis, «Entretien avec Jon Fosse», cit., p. 137.

¹⁸ Anche queste dichiarazioni vengono dal già citato scambio di email.

¹⁹ A. Bandettini, «Jon Fosse “Non sono Ibsen io scrivo solo per amore”», *La Repubblica*, 6 settembre 2016, p. 27

²⁰ Nella tabella vengono riportate le diverse tipologie delle opere di Jon Fosse: romanzi, racconti, poesie, saggi, testi per l'infanzia, testi teatrali, traduzioni e adattamenti di testi propri e altrui, collaborazioni in volumi collettivi. Viene sempre messo per primo il titolo originale dell'opera e quindi, quando esiste, il titolo dell'opera tradotta nella lingua in cui l'ho analizzata per la stesura della tesi. Nel corso del testo, le opere vengono principalmente citate col loro titolo originale e, quando tradotte, col loro titolo italiano: quando non esiste una traduzione ho inserito, non in corsivo, ma virgolettato, la mia traduzione in italiano del titolo originale in *nynorsk*, avvalendomi della supervisione della dott.ssa Marte Brattgjerd Langseth e del dott. Alessandro Fracalossi, che ringrazio.

DATA	TITOLO	GENERE
1983	<i>Raudt, Svart</i>	Romanzo
1985	<i>Stengd gitar</i>	Romanzo
1986	<i>Engel med vatn i augene</i>	Poesie
1987	<i>Blod. Steiner er</i>	Racconto
1989	<i>Frå telling via showing til writing</i>	Saggio
1989	<i>Naustet – La remise a bateaux</i>	Romanzo
1989	<i>Uendeleg seint – Si lentement</i>	Infanzia
1990	<i>Hundens beveglar</i>	Poesie
1990	<i>Kant – Id. in francese</i>	Infanzia
1991	<i>Flaskesamlaren</i>	Romanzo
1992	<i>Bly og vatn</i>	Racconto
1992	<i>Hun dog engel</i>	Poesie
1992	<i>Nokon kjem å komme – Qualcuno arriverà</i>	Teatro
1993	<i>Dyrehagen Hardanger</i>	Infanzia
1993	<i>Fortelling for barn</i>	Infanzia
1993	<i>Og aldri skal vi sikjast – Et jamais nous serons separes</i>	Teatro
1993	<i>To forteljingar: Og så kan hunden komme – Lines hår</i>	Racconti
1994	<i>Prosa fra ein oppvekst</i>	Racconti
1994	<i>Vått or svart – Noir et humide</i>	Infanzia
1994	<i>Namnet – Il nome</i>	Teatro
1995	<i>Nei å nei – Le manuscrit des chiens I</i>	Infanzia
1995	<i>Melancholia I – Id. in italiano</i>	Romanzo
1995	<i>Dikt (1986-1992)</i>	Poesie
1995	<i>Erosion</i>	Teatro
1996	<i>Du å du – Le manuscrit des chiens II</i>	Infanzia
1996	<i>Melancholia II – Id. in italiano</i>	Romanzo
1997	<i>Fy å fy – Le manuscrit des chiens III</i>	Infanzia
1997	<i>Nye dikt (1991-1994)</i>	Poesie
1997	<i>Ritter, dene, voss, dall'opera di Thomas Bernhard</i>	Traduzione
1997	<i>Gitarmannen – The guitar man</i>	Teatro
1997	<i>Barnet – L'enfant</i>	Teatro
1997	<i>Mog or barn – Mother and child</i>	Teatro
1997	<i>Sonen – Le fils</i>	Teatro
1998	<i>Frozen Zerline, dall'opera di Hermann Broch</i>	Traduzione
1998	<i>Natta sing sine sonar – E la notte canta</i>	Teatro
1998	<i>Ein sommars dag – Un jour en été</i>	Teatro
1998	<i>Eldre kortare prosa med 7 bilete av Camilla Waerenskjold – Older shorter prose with 7 pictures of Camilla Waerenskjold</i>	Racconti
1999	<i>Draum om hausten – Sogno d'autunno</i>	Teatro
1999	<i>Gnostike essays</i>	Saggio
1999	<i>Human Circe 3:1, dall'opera di Lars Noren</i>	Traduzione

DATA	TITOLO	GENERE
1999	<i>Master Class</i> , dall'opera di Terrene McNally	Traduzione
1999	<i>Dine henders verk: norske forfattere i mote med det Gamle testamente</i> , partecipazione a volume collettivo	Saggio
1999	<i>Menneskesønnen: norske forfattere i mote med det Nye testamente</i> , partecipazione a volume collettivo	Saggio
1999	<i>Sov du vesle barnet mitt – Dors mon petit enfant</i>	Teatro
2000	<i>Morgon og kveld – Matin et soir</i>	Romanzo
2000	<i>Besøk – Visites</i>	Teatro
2000	<i>Vinter – Inverno</i>	Teatro
2000	<i>Ettermiddag – Afternoon</i>	Teatro
2000	<i>Fear eats the soul</i> , dall'opera di Rainer Werner Fassbinder	Traduzione
2000	<i>Søster – Petite sœur</i>	Infanzia
2001	<i>Dikt (1986-2001)</i>	Poesie
2001	<i>Vakkert – Beautiful</i>	Teatro
2001	<i>Mirror, voce fuori campo per uno spettacolo di teatrodanza</i>	Teatro
2001	<i>Medan lyset gar ne dog alt blir svart – Maenwhile the lights go down and every things becomes black</i>	Teatro
2001	<i>Dødvariassjonar – Variazioni di morte</i>	Teatro
2001	<i>Jenter, jenter, jenter</i> , partecipazione a volume collettivo	Infanzia
2001	<i>November</i> , dall'opera di Lars Noren	Traduzione
2001	<i>Av jord er du komen</i> , dall'opera di Harold Pinter	Traduzione
2002	<i>Jenta i sofanen – La ragazza sul divano</i>	Teatro
2002	<i>Kniv ar I honer</i> , dall'opera di David Harrower	Traduzione
2003	<i>Ved mallet</i> , dall'opera di Thomas Bernhard	Traduzione
2003	<i>Auge I vind</i>	Poesie
2003	<i>Brosenn: or dog bilder inspirert av bibelfortellinger</i> , partecipazione a volume collettivo	Saggio
2004	<i>Det er Ales – Aliss at the fire</i>	Romanzo
2004	<i>Aus musikk</i> , dall'opera di Lars Noren	Traduzione
2004	<i>Lilla – Violet</i>	Teatro
2004	<i>Sa Ka La – Id.</i> in inglese	Teatro
2004	<i>Suzannah – Id.</i> in inglese	Teatro
2005	<i>Leve hemmeleg – Vivre dans le secret</i>	Teatro
2005	<i>Dei dode hundane – The dead dogs</i>	Teatro
2005	<i>Hjemmeinnredning</i>	Teatro
2005	<i>Håvard Vikhagen: tilnærminger til maleriet</i> , partecipazione a volume collettivo	Saggio
2005	<i>Phaedra's love</i> , dall'opera di Sarah Kane	Traduzione
2005	<i>Den største diamanten i verda</i> , dall'opera di Gregory Motton	Traduzione
2005	<i>Phaedra</i> , adattamento dall'opera di Racine	Traduzione
2005	<i>Peer Gynt</i> , dall'opera di Henrik Ibsen (in nynorsk)	Traduzione
2006	<i>Blodbryllup</i> , adattamento dall'opera di F. Garcia Lorca	Traduzione

DATA	TITOLO	GENERE
2006	<i>Frihet som livsbetingelse</i> , partecipazione a volume collettivo	Saggio
2006	<i>Lenz</i> , dall'opera di Georg Büchner	Traduzione
2006	<i>Varmt – Warm</i>	Teatro
2006	<i>Der borte – Over there</i>	Teatro
2006	<i>Svevn – Sonno</i>	Teatro
2006	<i>Skuggar – Shadow</i>	Teatro
2007	<i>The twins</i> , adattamento dalla trilogia di Agota Kristof	Teatro
2007	<i>Andwake – Insonni</i>	Racconto
2007	<i>Rambuku – Id.</i> in inglese	Teatro
2008	<i>Melancholia</i> , libretto adattato dal suo romanzo <i>Melancholia I</i> per l'opera musicale di Georg Friedrich Haas	Opera musicale
2008	<i>Eg vir vinden – Io sono il vento</i>	Teatro
2008	<i>Do den i Teben</i> , adattamento da <i>Edipo Re</i> , <i>Edipo a Colono</i> e <i>Antigone</i> di Sofocle	Traduzione
2009	<i>Spelejenta</i>	Infanzia
2009	<i>Desse auga – These eyes</i>	Teatro
2009	<i>Ylajali – Id.</i> in francese, adattato dal romanzo di Knut Hamsun	Teatro
2009	<i>Andromake</i> , dall'opera di Racine	Traduzione
2009	<i>Songar</i>	Poesie
2010	<i>Jente i gul regjakke – Girl in a yellow rendicoat</i>	Teatro
2010	<i>Ifigenia i Aulis</i> , adattamento da Euripide	Traduzione
2010	<i>La seconde surprise de l'amour</i> , dall'opera di Marivaux	Traduzione
2010	<i>Juletresong – Christmas tree song</i>	Teatro
2010	<i>Kvar vår det same</i>	Infanzia
2011	<i>4:48 Psycosis</i> , dall'opera di Sarah Kane	Traduzione
2011	<i>Telemakos – Id.</i> in inglese	Teatro
2011	<i>Ein raud sommarfugls vengjer – A red butterfly's wings</i>	Teatro
2011	<i>Fridom – Freedom</i>	Teatro
2011	<i>Kortare prosa</i>	Racconti
2012	<i>Himmler fødselsdag</i> , dall'opera di Thomas Bernhard	Traduzione
2012	<i>Olavs draumar – Les rêves d'Olav</i>	Racconto
2013	<i>Stein til stein: 39 dikt og 1 salme</i>	Poesie
2013	<i>Faust</i> , adattamento teatrale dal romanzo di Goethe	Traduzione
2014	<i>Hav – Sea</i>	Teatro
2014	<i>Woyzec</i> , dall'opera di Georg Büchner	Traduzione
2014	<i>The curious incident of the dog in the night time</i> , dall'adattamento di Simon Sthepens del romanzo di Mark Haddon	Traduzione
2014	<i>Kveldsvaevd</i>	Racconto
2014	<i>Fridtjovs saga</i>	Infanzia
2014	<i>Trilogien</i>	Racconti

DATA	TITOLO	GENERE
2015	<i>Levand stein</i>	Racconti
2015	<i>Lysande morker. Ni songar</i>	Poesie
2015	<i>Morgen und abend</i> , libretto adattato dal suo romanzo per l'opera musicale di Georg Friedrich Haas	Opera musicale
2016	<i>Poesiar</i>	Poesie
2016	<i>Dei vakre dagane i Aranjuez</i> , dall'opera di Peter Handke	Traduzione
2016	<i>Forvandlinga og andre teksatr skald Franz Kafka</i>	Traduzione
2017	<i>Edda</i> , adattamento dall'opera islandese del tredicesimo sec.	Traduzione

Si tratta senza dubbio di un notevole numero di opere, e molto differenziate: notiamo che negli ultimi anni le scritture teatrali sono meno numerose, e spesso caratterizzate, come avremo modo di vedere, da una progressiva “rarefazione” degli spazi e delle emozioni, e questo dato riflette quanto in effetti Fosse ha dichiarato e a cui ho già accennato, cioè di non voler più scrivere per il teatro, almeno per il momento. L'impegno per il romanzo-fiume di certo può giustificare questa decisione, ma per chi come me ama la sua particolare e originalissima teatralità, c'è una consolazione: io credo che in tutto quello che Fosse crea, e non solo nella sua scrittura scenica, ci siano dei germi di teatralità, dei nuclei drammatici che possiedono una loro vita quasi autonoma.

Altro elemento consolatorio, e di grande attesa e curiosità, è la ragionevole speranza che un racconto così lungo e articolato possa dar conto, in un'unica opera, di quanto Fosse ha “sparso” in trent'anni nelle sue scritture: è mia convinzione, supportata come vedremo da molti elementi, che quello fossiano sia un universo coerente, in cui le figure e gli elementi si muovono autonomamente tra romanzi, drammi, poesie e racconti per bambini, ma all'interno di un mondo che li contiene e li caratterizza di volta in volta, di storia in storia, pur lasciandone integra l'essenza nello spazio e nel tempo.

Lo stesso Fosse, ad esempio, a proposito di *Septology*, ha già preannunciato che i nomi dei protagonisti saranno Asle e Ales (le declinazioni rispettivamente maschile e femminile dello stesso nome norvegese), nomi che ricorrono molte volte nelle sue opere.

La forza evocativa delle scritture di Fosse produce non solo, come detto, suggestioni teatrali, ma anche pittoriche e cinematografiche: le sue parole richiamano alla mente i quadri di Vilhem Hammershøi²¹ o quelli di Andrew Wyeth²², e molte delle immagini che escono, esemplarmente, dalla mente di Lars Hertervig, il pittore protagonista di *Melancholia*, non possono non richiamare i dipinti di Dalí, Magritte e Chagall, oltre a quelli, molto particolari, dello stesso Hertervig. A volte queste suggestioni diventano a loro volta opera, come nel caso del disegnatore francese Pierre Duba, che nel 2014 realizza un affascinante fumetto dalla prima opera teatrale fossiana, *Qualcuno arriverà*.

Sul versante cinematografico non posso che concordare con quanto scrive Leif Zern: «Scopro che raramente penso ad altri autori drammatici quando guardo i suoi testi in scena. Penso piuttosto alla mia vita, a questioni esistenziali [...] e, ancor più stupefacente, penso ai film che ho visto e che ho ammirato da giovane: film di Bresson, Rossellini e Yasujiro Ozu, il grande maestro giapponese»²³. I lavori realizzati da Trygve Hagen, e ancora di più il lungometraggio di Romuald Karmakar *Die Nacht singt ihre Lieder*, tratto dal dramma *E la notte canta*, sono la realizzazione di quanto ognuno può sperimentare leggendo Fosse: nonostante le azioni incidano meno nello svolgersi del racconto rispetto alle parole dette, ripetute, insistite fino a diventare quasi puro suono, sono immagini concrete quelle che si affacciano alla mente, immagini che si concatenano e hanno una forza evocativa così forte da diventare, appunto, cinematografiche.

²¹ Vilhem Hammershøi è un pittore danese che dipinge tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, nei cui quadri spessissimo troviamo spazi domestici caratterizzati dalla presenza "metafisica" di porte, finestre e figure in attesa. È stato Valerio Binasco, nel corso del nostro primo incontro, a farmi notare che i quadri di Hammershøi erano delle perfette "scenografie" per le opere teatrali di Fosse. Ringrazio Valerio di questa e di tutte le altre preziose testimonianze che ha condiviso con me a proposito del suo lavoro su Jon Fosse.

²² Andrew Wyeth è un artista visuale e pittore realista statunitense, scomparso nel 2009: la luce essenziale delle sue opere, sempre legate alla rappresentazione di una umanità semplice, è, a mio parere, molto simile a quella che promana dalle immagini che evocano le parole fossiane.

²³ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 14.

ADATTARE E TRADURRE

Prima di analizzare se non la totalità, quanto meno una parte significativa della sua produzione originale, vale la pena focalizzare le scelte del Fosse traduttore, attività che in alcuni casi ha portato a veri e propri adattamenti di opere altrui per i palcoscenici norvegesi e non solo.

Il primo autore col quale Fosse si cimenta, e che per il momento è anche l'autore che più ha tradotto, assieme allo svedese Lars Noren (di entrambi tre opere), è l'austriaco Thomas Bernhard, come Fosse anch'egli scrittore, drammaturgo e poeta, annoverato tra i massimi letterati del Novecento, la cui sensibilità artistica è certamente vicina a quella di Fosse; austriaco (poi naturalizzato statunitense), è anche Hermann Broch, e sempre di lingua tedesca è Rainer Werner Fassbinder, del quale Fosse traduce e adatta per la scena lo script di uno dei suoi massimi capolavori per il grande schermo, che in Italia è stato distribuito col titolo *La paura mangia l'anima* : il film tedesco del 1974 affronta, con incredibile anticipo, le tematiche più scottanti dell'integrazione possibile, o impossibile, per gli immigrati e, contemporaneamente, le difficoltà che deve affrontare una donna che decide di vivere una storia con un uomo molto più giovane; la produzione del 2000 del Norwegian Theatre ha un grande successo e riceve parecchi riconoscimenti, anche grazie al contributo di Fosse. Del tedesco Georg Büchner Fosse traduce il racconto *Lenz* e il dramma *Woyzeck*, e sempre in lingua tedesca affronta il capolavoro di Goethe, *Faust*, che adatta per le scene. In ordine di tempo, gli ultimi autori in lingua tedesca affrontati da Fosse sono il contemporaneo Peter Handke (*I bei giorni di Aranjuez*, ambientato, come tanti drammi fossiani, fuori dal tempo e dallo spazio) e l'immortale praghese Franz Kafka, del quale ha tradotto *La metamorfosi* e altri racconti per la casa editrice Skald. Oltre al lavoro di traduzione, Fosse ha fatto di questo progetto un'occasione di divulgazione, anche didattica: il 6 ottobre 2016 è stata organizzata una sua lettura di Kafka, che

è stata trasmessa in diretta *streaming* dalla residenza di Grotten, ma non solo; all'evento erano state invitate alcune classi di scuole medie e superiori, e dopo la lettura in *nynorsk* Fosse ha interagito coi ragazzi, che si sono detti entusiasti dell'esperienza²⁴.

Federico García Lorca è l'unica personalità di lingua spagnola con cui Fosse si è confrontato fino ad oggi, mentre tra gli autori francesi le sue scelte sono significative, perché si tratta di due geni della scrittura scenica nati nel Seicento, Racine e Marivaux, che con la sua produzione arriva fin dopo la metà del Settecento. È particolarmente interessante notare come, nel caso di Racine, Fosse si cimenti con due riscritture di antichi miti, la *Phèdre* e *Andromaque*. Non stupisce quindi che negli stessi anni egli approcci direttamente le origini del mito, con una sua versione della figura mitica di Telemaco (*Telemakos* del 2011), ma soprattutto traducendo e adattando opere di Sofocle e Euripide: del secondo affronta *Ifigenia in Aulide*, mentre dei tre capolavori sofoclei *Edipo re*, *Edipo a Colono* e *Antigone*, egli crea un evento che va in scena al Norwegian Theatre di Oslo nel gennaio del 2008 col titolo *Dø den i Teben* ("La morte a Tebe"): la critica è concorde nel lodare il lavoro di Fosse, che pur rimanendo molto fedele ai testi originali restituisce agli spettatori un dramma esistenziale moderno, a cui prendono parte attori di primissimo piano e che vedono la partecipazione di tre grandi personalità come il regista ungherese János Szász, il notissimo compositore islandese Jóhann Jóhannsson e il coreografo ungherese Csaba Horvath.

Ugualmente interessanti sono le scelte che Fosse compie a proposito degli autori di lingua inglese: si tratta di autori di fatto "contemporanei", anche se due di loro sono scomparsi, Harold Pinter nel 2008 e Sarah Kane, prematuramente, nel 1999. Gli altri, Terrence McNally, David Harrower, Gregory Motton e Mark Haddon, sono tutti autori in piena attività, forse a eccezione dell'unico statunitense del gruppo, McNally, classe 1938, del quale Fosse traduce

²⁴ Il video è scaricabile nel sito della casa editrice al link skald.no/utgjevingar/forvandlinga_og_andre_for/

in *nynorsk* nel 1999, a soli cinque anni dal debutto sulle scene americane, il capolavoro pluripremiato *Master Class*, imperniato sulla figura di Maria Callas (in Italia la parte della protagonista, che nella versione americana fu affidata a Faye Dunaway, venne ricoperta da una splendida Rossella Falck).

Nonostante una parte della critica ritenga, credo a ragione, che ci siano molti punti di contatto tra la poetica di Pinter e la sua, Fosse per il momento ha tradotto solo una sua opera minore all'interno di un volume collettivo dedicato al teatro del premio Nobel inglese, mentre sono due le opere dell'altra personalità britannica scomparsa, Sarah Kane, *Phaedra's love* e *4:48 Psychosis*. La personalità corrosiva della Kane sembra molto distante dalla sensibilità fossiana, così come i temi che affronta di petto nei suoi cinque testi teatrali, ma Gian Maria Cervo disegna una interessante linea di "continuità" nel suo già citato saggio su Fosse. Colloca la Kane all'interno di quel gruppo di drammaturghi che verso la metà degli anni Novanta hanno animato la rinascita del teatro testuale anche con la carica ambigua e rivoluzionaria delle loro opere, contribuendo così a riportare il teatro testuale stesso al centro del dibattito critico e dell'attenzione del pubblico: Fosse, sostiene Cervo, insieme a Martin Crimp, è tra gli autori che, pur scrivendo opere di impianto tradizionale, presenta importanti novità contenutistiche, al punto da attrarre l'attenzione del gruppo di figure teatrali designato a dirigere la Schaubuene, in particolare Thomas Ostermeier, che firmerà la regia di diversi testi fossiani²⁵.

Alla luce di questa comune appartenenza a questo impulso innovativo che caratterizza il teatro *text-based* del anni Novanta, la scelta di Fosse di tradurre opere della Kane ci sembra affascinante, ma elementi di attrazione Fosse li ha certamente trovati anche nei testi di Gregory Motton: il drammaturgo e traduttore inglese che di Fosse è quasi coetaneo, è un caso conclamato di autore che non è stato considerato *propheta in patria*, al punto che i suoi testi, assolutamente non convenzionali, soprattutto nella struttura sono tutt'oggi

²⁵ G. M. Cervo, *Jon Fosse e la rinascita del teatro testuale*, cit., pp. 39-40.

pochissimo rappresentati sulle scene inglesi, mentre in Francia Motton è acclamatissimo. Uno dei primi a riconoscere il suo talento è stato il regista Claude Régy, che, non a caso, è anche tra i primi a portare sulle scene francesi opere di Fosse, con spettacoli che sono rimasti nella memoria della critica e del pubblico. Di Gregory Motton, Fosse traduce nel 2005, praticamente in contemporanea col debutto, il testo forse più convenzionale, *The World's Biggest Diamond*, al quale viene riconosciuta una sensibilità e una “tristezza” quasi scandinave, caratteristiche che forse rispecchiano l'importante lavoro di traduzione che Motton ha fatto delle opere di Strindberg; e forse è anche questo tipo di sensibilità che crea un legame con Fosse.

Ancora più giovane (classe 1966) è lo scozzese David Harrower, che, contrariamente a Motton, ha un notevole successo di critica e pubblico già con la sua prima opera del 1995, *Knives in Hens*; è proprio questo testo che Fosse traduce nel 2002, e, con una “reciprocità” che non possiamo certo credere casuale, sempre nel 2002 Harrower traduce in inglese il testo di Fosse *La ragazza sul divano*.

Il fortunatissimo romanzo di Mark Haddon *The Curious Incident of the Dog in the Night-time* del 2003 viene adattato per le scene nel 2012 da Simon Stephens, ed è questa versione che Fosse traduce nel 2014, anche sulla scia del grande successo che la versione teatrale del testo incontra tra pubblico e critica; la sua lunga e costante esperienza di scrittore per ragazzi regala a Fosse certamente la sensibilità necessaria per confrontarsi con la storia di un ragazzo quindicenne affetto dalla sindrome di Asperger, che vive, come molte figure fossiane, in un mondo isolato dalle emozioni.

NUVOLE IN VIAGGIO

Quando ci si occupa di un autore a noi contemporaneo, di cui possiamo leggere, oltre alle opere, interviste e dichiarazioni, che vediamo su YouTube impegnato a rispondere a domande sul suo lavoro e sulla sua vita, che è amico di nostri amici, i quali ci raccontano di quanto egli sia una persona modesta e geniale, che infine risponde alle nostre mail con disponibilità e gentilezza, può, o, forse, deve esserci una forma di pudore a guidare le nostre considerazioni: nel più fortunato dei casi, il soggetto della nostra analisi avrà un'eco delle nostre parole, e quel pudore potrebbe contribuire a sfumare indulgentemente i contorni delle inesattezze che, nonostante l'accuratezza delle nostre ricerche, potremmo aver riportato a proposito della sua vita.

È invece una coraggiosa sfrontatezza a doverci sorreggere nell'affrontare la sua opera, sfrontatezza in virtù della quale nella nostra comprensione-interpretazione si possono intrecciare, senza vincoli di subalternità, l'analisi teorica, l'approccio emozionale e, nel mio caso specifico, anche l'amore per il paese che all'autore ha dato i natali: la Norvegia, coi suoi spettacolari fiordi, è una terra affascinante e complessa, luogo-limite dove il sentimento della bellezza può diventare quasi doloroso e la natura costringe a confrontarsi con le categorie fondamentali che da sempre hanno strutturano l'esistenza dell'individuo; ed è al tempo stesso elemento imprescindibile per comprendere, come egli stesso dichiara, la parola di Fosse: «Il fiordo è il paesaggio, è la lingua con cui sono cresciuto, a Stradebarm. Il fiordo è nella mia scrittura»²⁶.

Credo che questo sentimento della natura, che permea le parole di Fosse, risplenda con particolare vivezza soprattutto nelle sue poesie, che purtroppo sono le opere in assoluto meno tradotte. Mentre è possibile sentirle recitate da Fosse stesso, non solo nel già menzionato cd *Dikt*, con le musiche di Karl Seglem, ma anche in diversi video facilmente reperibili in rete, le traduzioni dal *nynorsk* sono

²⁶ A. Bandettini, «Jon Fosse "Non sono Ibsen io scrivo solo per amore"», cit., p. 27.

praticamente tutte in inglese, ma anche tradotte, le poesie mantengono intatta la loro magia.

Prima di farne alcuni esempi, mi sembra utile riportare due componimenti poetici di Olav H. Hauge, in questo caso tradotti in italiano e pubblicati dall'editore Crocetti nel volume *La terra azzurra* del 2008; abbiamo già citato Hauge tra gli ispiratori del giovane Fosse, che in più occasioni lo incontra, scrivendo, in seguito, considerazioni importanti a proposito della sua poetica.

È quel sogno

È quel sogno che portiamo in noi
che qualcosa di miracoloso avvenga
che debba avvenire –
che il tempo si apra
che il cuore si apra
che le porte si aprano
che la roccia si apra
che le sorgenti scaturiscano –
che il sogno si apra,
che un mattino penetriamo
in una baia di cui nulla sapevamo.

Tu eri il vento

Io sono una barca
senza vento.
Tu eri il vento.
Era quella la mia rotta?
A chi importa la rotta
se ha un tale vento!

Olav H. Hauge

Sarà importante ricordare queste immagini, queste parole, quando analizzeremo drammi come *Sogno d'autunno*, *Ein sommars dag*, *Io sono il vento*, ma un'eco ancora più potente dei versi di Hauge è direttamente nelle poesie di Fosse, che di seguito riporto con a fianco il testo originale in *nynorsk*.

Like a boat in the fine wind

you and I
you and the moon
you and the wind
you
and the stars
perhaps
in front of all the stench
of corpses
rotting
in their confined soil
the others, like myself
or who burn
in their hopeless hope
(without pain, yes of course)

yes like a boat in the fine wind

Som ein båt i den fine vinden

du og eg
du og månen
du og vinden
du
og stjernene
kanskje
framføre all stanken
av lik
som rotnar
i si innestengde jord
dei andre, som meg sjølv
eller som brenn
i si vonlause von
(utan smerte, ja sjølv sagt)

ja som ein båt i den fine vinden

Only know

the song, the song of the sea
slides down the steep mountains
and across sky

in blue flight, like a shimmering
in towards where we are together
and where we never say anything

and only know

Berre veit

songen, sjøens song
glid nedover dei bratte fjella
og utover himmel

i blått sjev, som ei skimring
innover mot der vi er saman
og der vi aldri seier noko

og berre veit

The mountain holds its breath

there was a deep breath
and then the mountain stood there

then the mountains stood there
and that's how the mountains stand
there

and stoop downwards
and downwards
into themselves
and hold their breath

while heaven and sea
stroke and beat
the mountain holds its breath
Fjellet held anden

anden vart trekt djupt
og så stod fjellet der

så stod fjella der
og slik står fjella der

og lutar seg nedover
og nedover
i seg sjølv
og held anden

medan himmel og hav
stryk og slår
held fjellet anden

Durante l'incontro con Hauge nel 1991, a cui abbiamo accennato, Fosse ha già fatto sua la volontà di abdicare alle teorie per essere un semplice poeta, come dichiara a Vincent Rafis, e infatti parlando col poeta-giardiniere Hauge afferma: «The trust in theory fades. It doesn't reach far. [...] After all, the things you learn you have to find yourself. [...] You can learn all sorts of theory. But a good poem is still wiser than theory. It is better connected. [...] It's neither form nor subject. It's something... I don't know... A sort of light is created»²⁷. Questa luce, che così spesso e in diverse forme attraverserà le parole e le opere di Fosse, possiede senza dubbio anche una valenza spirituale; egli non perde l'occasione per interrogare il maestro a proposito della possibile connessione tra poesia e misticismo. Hauge risponde che senza dubbio molti grandi poeti sono stati anche mistici, e Fosse, a cui gran parte della critica riconosce caratteristiche molto vicine al misticismo, e che in quel momento non aveva ancora iniziato la sua produzione drammaturgica, espone in quel frangente un concetto illuminante: «If you take the novel or the poem far enough, you end up in some sort of mystery. Whether you want or not»²⁸. Una specie di mistero, che lo si voglia o no, l'importante è porre la propria opera abbastanza lontano, ma lontano da cosa? Non è facile rispondere a questa domanda, e forse non è possibile, e nemmeno giusto, perché l'ispirazione di un grande artista deve conservare una

²⁷ F. Grytten, «Picking plums, building poetry. Fosse met Hauge», cit., p. 73.

²⁸ *Ibidem*.

sua arcana inaccessibilità. Ma possiamo immaginare, metafisicamente, un luogo, dove, come dice Fosse, «Poetry can also be in things like houses, trees, earth»²⁹; e quante case, non a caso, troveremo, nelle scritture fossiane, testimoni silenziose delle vicende degli uomini. Fosse arriva addirittura ad affermare che: «A good poem may be compared to entering an old house, where the walls have soul»³⁰: nelle vecchie case i muri hanno un'anima, ce ne ricorderemo quando incontreremo il romanzo *Det er Ales...*

Quando i due artisti parlano delle varie forme di scrittura, Fosse ci rivela un segreto a proposito del suo modo di concepire il romanzo, che ha molto a che fare con la poesia: «I guess I write my novels like long poems. There's an atmosphere of it in them. [...] The novel isn't just language. It's also a complete world when you read or write it»³¹. Quindi anche la sua prosa è di fatto lingua poetica, e il fine del romanzo è la creazione di un mondo, che deve catturare, con la sua “musica” chi lo scrive e chi lo legge.

Fosse si accomiata da Hauge prendendo con sé un cesto di mele del suo giardino e confessando il suo debito di riconoscenza: «You've taught me that one can write about what's familiar. That simple, everyday things have intensity and light»³². Scrivere di ciò che ci è familiare vuol dire per Fosse scrivere dell'uomo e della natura, e credo che questa sua poesia, che amo sopra tutte le altre, racchiuda nei suoi versi tutto questo, e molto di più. Il titolo italiano potrebbe essere “C'è un essere umano qui”³³, ed ogni volta che l'ho letta mi ha rivelato qualcosa in più sulle opere di Fosse: mi ha fatto pensare a molti personaggi dei suoi drammi, alla sua particolare percezione del tempo e al mistero stesso che è la *parola*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ivi*, pag. 74.

³² *Ibidem*.

³³ Tutte le poesie di Fosse qui riportate vengono dalla raccolta *Sonar*, pubblicata nel 2009 dalla Samlaget di Oslo.

A human being is here

A human being is here
and then disappears
in a wind
that vanishes
inwards
and meets the rock's movements
and becomes meaning
in always new unity
of what is
and what is not
in a silence
where wind
becomes wind
where meaning
becomes meaning
in lost movement
of everything that has been
and at once is
from an origin
where the sound carried the meaning
before the word divided itself
and since then never left us
But it is
in all past and it is in all future
and it is
in something
that doesn't exist
in its vanishing border
between what has been
and what shall come
It is infinite and without distance
in the same movement

It clears up
and disappears
and remains
while it disappears
And it lights up
its darkness
while it speaks
of its silence

Eit menneske er her

Eit menneske er her
og så er det borte
i ein vind
som forsvinn
innover
og møter steinens rørsler
og blir til meining
i alltid ny einskap
av det som er
og det som ikkje er
i ei stille
der vind
blir vind
der meining
blir meining
i fortapt rørsle
av alt som har vore
og samstundes er
frå eit opphav
der lyden bar meininga
før ordet delte seg
og sidan aldri forlét oss
Men det er
i all fortid og det er i all framtid
og det er
i noget
som ikkje finst
i si forsvinnande grense
mellom det som har vore
og det som skal kome
Det er uendeleg og utan avstand
i den same rørsla

Det klårnar
og forsvinn
og blir verande
medan det forsvinn
Og det lyser opp
i sitt mørker
medan det fortel
at det teier

It is nowhere
It is everywhere
It is near
It is far
and body and soul meet
there as one
and it is small
and as big
as everything that is
as small as no thing
and where all wisdom is
and no thing knows
in its innermost self
where nothing is divided
and everything is at once itself and
everything else
in the divided
which is not divided
in endless boundary The way I let it
disappear
in obvious presence
in vanishing motion
and walk around in the day
where tree is tree
where rock is rock
where wind is wind
and where words are an
incomprehensible unity
of everything that has been
of everything that disappears
and thus remains
as conciliatory words

Det er ingen stader
Det er alle stader
Det er nært
Det er fjernt
og kropp og sjel møtest
i eit der
og det er lite
og like stort
som alt som er
like lite som ingen ting
og der all visdom er
og ingen ting veit
i sitt inste sjølv
der ingen ting er skilt
og alt samstundes er seg sjølv og alt
det andre
i det skilde
som ikkje er skilt
i endelaus avgrensing Slik eg lar det
bli borte
i tydelege nærvær
i forsvinnande rørsle
og går rundt i dagen
der tre er tre
der stein er stein
der vind er vind
og der ord er ubergripeleg
einskap
av alt som har vore
av alt som blir borte
og slik blir verande
som forsonande ord

I BAMBINI CI GUARDANO

Molto spesso Jon Fosse viene percepito come un autore difficile, di non immediata comprensione: nonostante tutta la mia ammirazione per lui, non si può dire che si proponga in maniera accattivante, e anche quando si sia acquisita una certa familiarità col suo stile inconfondibile, l'approccio con le sue opere richiede sempre impegno, intellettuale ed emotivo.

Come può un autore con simili caratteristiche scrivere racconti per l'infanzia ed avere grande successo? Credo che una risposta possibile sia: "restando sé stesso". Questa sua particolare produzione non è stata fino ad ora molto tradotta, ma l'editore francese L'Arche ha reso disponibili quattro racconti e una piccola trilogia, permettendoci così di fare alcune riflessioni e di conoscere altri aspetti di questo autore la cui ispirazione è così sfaccettata.

Il racconto *Uendeleg seint (Si lentement)* del 1989, è una microstoria molto particolare: un bambino corre verso casa, è in ritardo dopo la scuola; sul marciapiede avanza verso di lui, molto lentamente e appoggiandosi ad un bastone, una signora molto anziana, dalla cui borsa della spesa spunta una banana. Nel brevissimo istante in cui i due si incrociano, senza sapere perché, il bambino ruba la banana dalla borsa della donna e quindi rientra a casa, dove lo aspetta la mamma, intenta a preparargli il pranzo. Interrogato in proposito, il bambino risponde che la banana gli è stata regalata da una vecchia signora, ma subito quella bugia, unita al rimorso per il piccolo furto, lo mettono in uno stato di ansia e agitazione. La mamma chiede al bambino se ha ringraziato la persona che gli ha fatto il regalo, e di fronte al suo silenzio decide che usciranno insieme, la ritroveranno e lui la ringrazierà, perché è così che bisogna fare; il bambino cerca delle scuse, ma la mamma non vuole sentire ragioni e i due escono. La donna cammina così lentamente che la vedono in fondo all'isolato e allora il bambino affretta il passo, lascia dietro di sé la mamma e si mette a correre, più veloce che può. Non sa perché corre, così come non sapeva pochi minuti prima perché aveva preso la banana dalla borsa, quella banana che, lo ripete tra sé più volte, deve avere un gusto cattivo... Quando raggiunge l'anziana signora si ferma

davanti a lei, e anche la donna si ferma e gli sorride, appoggiata al suo bastone. La mamma sta arrivando lungo il marciapiede e allora il bambino chiede scusa alla donna: «Pardon, dis je. – Pardon? dit la vieille dame»³⁴. I due si guardano per un istante che sembra lunghissimo, poi, sempre correndo veloce, il bambino va incontro alla mamma, che gli chiede se ha ringraziato la donna; il bambino decide di non rispondere, per non dire un'altra bugia, e la mamma non insiste. Tornano a casa tenendosi per mano, ma il bambino decide che non mangerà la banana, la regalerà al suo papà quando rientrerà dal lavoro.

In questo piccolo racconto si rivela un tema molto caro a Fosse, il concetto di tempo, che tanta importanza avrà, come vedremo, soprattutto nel suo teatro. Il bambino corre veloce, la donna anziana va lentissima, si incrociano in un istante che diventa il tempo presente; il bambino si lascia prendere da un impulso, come è caratteristico dell'infanzia, la donna anziana gli concederà alla fine il suo perdono con l'indulgenza tipica della sua età. In mezzo, la figura della madre, l'età adulta, normativa, che impone regole, non cammina né veloce né lenta e che alla fine prende il figlio per mano.

In questa storia c'è un'immagine che amo molto: quando la mamma parla serenamente col figlio, egli dice che il suo viso è “tutto rotondo”, mentre quando si inquieta diventa “pieno di angoli”, e alla fine, quando lo riconduce a casa per mano, il viso della mamma “non è tutto rotondo, né pieno di angoli”. Fosse qui utilizza degli elementi molto semplici, geometrici, curve ed angoli, ma estremamente efficaci, per comunicare ai suoi lettori più piccoli in modo molto originale emozioni e stati d'animo; vedremo come nelle altre scritture, l'elemento viso, che spessissimo da solo caratterizza un personaggio, verrà ridisegnato con elementi diversi, di grande efficacia espressiva.

Nel 1994 viene pubblicata un'altra microstoria molto interessante, *Vått or svart*, che nella traduzione francese prende il titolo di *Noir et humide*: una bambina, Lene, decide di scendere da sola nella cantina della propria casa, dove è sempre andata accompagnata dai genitori o dal fratello maggiore Asle (uno dei tanti Asle...); è convinta che nella cantina, dove tutto è nero e umido, dove anche

³⁴ J. Fosse, *Si lentement*, L'Arche, Paris, 2009, p. 44.

gli odori sono neri e umidi, ci siano tante cose da vedere e da sentire, cose che lei non conosce. Immagina che laggiù ci sia un animale nero, con dei grossi baffi e con gli occhi gialli, ma per attuare il suo piano, Lene ha bisogno della lampada da tasca di Asle. Appena sola in casa va nella camera del fratello, prende la lampada, ma mentre sta per uscire sente che Asle rientra in casa con un amico. Si nasconde sotto il letto del fratello e trattiene il fiato, mentre sente che i due stanno proprio cercando la lampada che lei stringe tra le mani. Non trovandola, contrariati i due escono e Lene lascia il suo nascondiglio e si dirige verso la cantina, con la lampada in mano, ma è ancora in corridoio quando la madre e il fratello tornano in casa: Asle sta piangendo, convinto di aver perduto la sua lampada, ma la madre, vedendo che in realtà è tra le mani di Lene, subito lo rassicura. La bimba restituisce la lampada al fratello, scenderà in cantina un altro giorno, pensa. E pensa anche che con quella bella lampada, quando illuminerà il muso dell'animale nero, i suoi occhi da gialli diventeranno subito bianchi e luminosi; lei lo guarderà con severità, ma poi tenderà una mano verso il suo muso. L'animale nero annuserà la sua mano e Lene si accorgerà che in realtà si tratta di un cane! Un grosso cane nero e gentile, ecco cosa si nasconde nella sua cantina...

Troviamo qui la figura del cane, che è presente fin dall'inizio della produzione artistica di Fosse, nelle raccolte poetiche (*Hundens beveglsar* "I movimenti del cane" del 1990 e *Hund og engel* "Cane e angelo" del 1992); la ritroveremo tra poco, da protagonista, nella già menzionata trilogia, ma anche in un racconto, e perfino nel dramma del 2005 *Dei dode hundane* (*The dead dogs*). Il cane assume valenze diverse a seconda del contesto in cui Fosse lo pone: posso azzardare che nell'espressione poetica rappresenti un elemento caratterizzato da una sorta di purezza: nella poesia *Something about teh actor*, che più avanti riporto nella sua interezza, Fosse scrive che "la vergogna si dissolve e diventa tanto leggera quanto l'angelo del cane"³⁵. Come se i cani meritassero di avere un proprio angelo, per la loro fedeltà e la loro capacità di amore incondizionato, e

³⁵ La traduzione dall'inglese è a mia cura, con la consulenza e supervisione di mai figlia Chiara, che ringrazio per la disponibilità, e la pazienza...

forse per questo Fosse li accomuna, cane e angelo, nel titolo della raccolta poetica del 1992.

Nel caso di *Vått or svart* il cane, con la sua carica di positività, è ciò che si rivela quando dal buio si passa alla luce, ma ci sono altri elementi molto interessanti e innovativi all'interno del racconto; Fosse focalizza molti dettagli: il rumore dei passi che si avvicinano, mani che stringono il corrimano delle scale, maniglie che si muovono e di conseguenza porte che si aprono e creano una atmosfera di *suspence*; sensazione che viene restituita con grande vivezza soprattutto quando Lene, nascosta sotto il letto, vede solo gli stivali del fratello e dell'amico che cercano la lampada e teme di essere scoperta. Questo è in tutto e per tutto uno dei meccanismi di evocazione cinematografica di cui abbiamo detto, che pur nella semplicità necessaria ad attrarre nella storia un pubblico non adulto, non perde nulla della sua magia, anzi.

Questa caratteristica è ancora più evidente in *Søster, Petit Sær*, del 2000, dove di nuovo Fosse ci racconta di un fratello e una sorella, quattro anni lui e tre anni lei. Vivono coi genitori ai bordi di un fiordo, ed è estate; il bimbo sente irrefrenabile il desiderio di comunione con la natura che lo circonda, ma si scontra con le regole del mondo degli adulti. Fosse racchiude questo racconto in due soli giorni: la mattina presto del primo giorno il bambino si sveglia prestissimo, ma c'è già luce fuori, come è nell'estate nordica. Esce in pigiama e si ritrova nel prato davanti a casa, dove l'erba è alta, addirittura più alta di lui, e incredibilmente verde. Il bambino si sdraia, guarda l'erba che ondeggia alta sopra di lui e soprattutto lo incanta il cielo blu solcato da leggere nuvole bianche: «Le ciel n'est pas d'un bleu qui fait mal, mais d'un bleu doux, et pourtant il paraît d'un bleu profond»³⁶. Il guaio è che si addormenta e non risponde ai richiami della mamma, preoccupata di non averlo trovato nel suo letto; quando alla fine viene ritrovato e riportato a casa tirato per un braccio, così forte che sente male, non capisce perché tutti siano arrabbiati con lui e gli proibiscano di uscire. Viene subito chiamato un uomo che con la sua mietitrebbia inizia a falciare l'erba con

³⁶ J. Fosse, *Søster*, L'Arche, Paris, 2009, p. 50.

un gran fracasso e lasciando nell'aria un odore dolce, ma quel rumore è insopportabile per il bambino, che decide di nuovo di uscire, stavolta coinvolgendo la sorella. La bambina, benché più piccola, avanza dei dubbi sul fatto che possano uscire da soli, specialmente dopo quanto successo la mattina, ma il bimbo la convince e così li ritroviamo sulla strada, mano nella mano, e nelle mani libere lei regge una grossa bambola e lui un piccolo cestino dove hanno messo delle fragole selvatiche.

Ma è sulla strada che un signore anziano con una grossa pancia li intercetta e, molto gentilmente, li convince a seguirli a casa sua. Mentre i bambini sono in compagnia della moglie, che li vezzeggia e offre loro limonata e gelato, l'uomo rintraccia al telefono la mamma dei bambini, che subito passa a prenderli. Il bambino non riesce a capire perché la mamma, che in presenza del signore con la grossa pancia è così gentile e calma, una volta a casa si arrabbi ancora moltissimo, al punto da mandare lui e la sorella subito a dormire e senza cena; si ritrova così nel suo letto, molto triste, ma la sorellina gli si stringe e lui sente il bisogno di proteggerla: «Il est le grand frère. Elle est la petite sœur. Tu es ma petite sœur, dit-il. Tu es mon grand frère, dit sa sœur dans son demi-sommeil»³⁷. Il mattino seguente il bambino, sempre all'alba, è di nuovo fuori, e stavolta, con l'erba tagliata, è più semplice arrivare fino al mare... Difficile è salire su una barca, ma con un po' sforzo eccolo a bordo, però uno dei remi cade in acqua e per cercare di riprenderlo, si ferisce ad una coscia. Quando i genitori lo recuperano questa volta la punizione è maggiore: loro usciranno e porteranno la sorella a fare un giro e lui resterà a casa, con le porte ben chiuse a chiave. È la disperazione per essere lì, solo e rinchiuso che lo porta a battere con tutta la forza dei suoi piccoli pugni contro il vetro della portafinestra, che si frantuma e lo ferisce: si rifugia sotto il letto dei suoi genitori, ma stavolta quando lo tirano fuori sono premurosi con lui, e preoccupati. Arriva a casa un vecchio e gentile dottore che gli ricuce la ferita profonda alla mano, ma quella sera, mentre i suoi genitori hanno visite, e si sentono voci e risate provenire dal piano di sotto, il bambino è nel suo letto, ancora più triste: «Lui et sa sœur sont couchés dans le lit et sa sœur

³⁷ Ivi, p. 57.

dort déjà, la main dans les cheveux à lui. [...] C'est lui le grand frère. Elle, c'est la petite sœur. [...] Pourquoi ils rient? Pourquoi il est si seul? Pourquoi il a si mal à la main? [...] Il sent ses yeux devenir humides. Il se sent si seul. De la main valide, il touche le menton de sa sœur et il se sent absolument seul. Toujours il sera condamné à rester absolument seul, pense-t-il, et il pose sa tête sur l'épaule de sa sœur et elle pose son bras sur le ventre de son frère. Toujours il est seul, pense-t-il, et il écoute la respiration de sa sœur, et son souffle va et vient, comme les vagues, comme le brin d'herbe dans le vent, il va et il vient, il va et il vient comme les vagues, seul comme le vagues»³⁸.

Ci sono molti elementi interessanti all'interno di questo racconto, compreso il riferimento, molto probabilmente autobiografico, della ferita che il bambino si procura, e che, evidentemente, resta un episodio molto vivo nella memoria di Fosse; ci sono le onde, il loro andare e venire, la loro musica, che ritroveremo molto spesso, a scandire i pensieri dei protagonisti delle sue scritture, e che Fosse conosce molto bene: «Quand j'étais petit, mon grand-père, qui était marin, m'avait donné un coquillage qu'il avait extrait d'une balene. Il me l'a donné parce que je le regardais tout le temps et j'écoutais à l'intérieur»³⁹. E dentro ad un conchiglia, come ognuno di noi sa bene, possiamo sentire il suono delle onde. Il bambino del racconto ce ne restituisce un'immagine molto bella mentre si trova alla deriva nella barca: «Et ce bruit que font les vagues, ce clapotis, il ne sait pas comment on dit, ça n'arrête pas, des vagues contre la barque, sans cesse. Des vagues»⁴⁰. E poco più avanti Fosse mescola sapientemente le percezioni, sinesteticamente, come farà in molte altre occasioni: «Et il lève les yeux et la lumière du soleil est si forte qu'il doit les refermer. Et il fait chaud, car le soleil, car le soleil est en face du lui. Et alors il entend le moteur d'un hors-bord, le bruit fait comme un large trait velu à travers la brillance, à travers les vagues, le bruit est comme le filet de sang sur sa cuisse.

³⁸ Ivi, pp. 61-2.

³⁹ S. Lambert, *Écrire au bord du monde*, cit., p. 92.

⁴⁰ J. Fosse, *Søster*, cit., p. 58.

Le bruit du moteur lui fait mal comme la blessure de sa cuisse lui fait mal. Tout lui fait mal»⁴¹.

Nel 2006 *Søster* ha avuto una trasposizione scenica; solo una tra le numerose conferme a quanto accennato, alla teatralità che permea le scritture di Fosse. Questo racconto, benché scritto col linguaggio semplice che si addice al pubblico cui è destinato, riluce di una particolare delicatezza, quasi spirituale: non stupisce quindi che la regista francese Béatrice Venet lo abbia allestito nella suggestiva cornice dell'Abbaye Saint-Martin de Mondaye, in Normandia; la predestinazione alla solitudine, che tanto angoscia il bambino, è una costante della poetica fossiana, in quanto condizione esistenziale a cui l'individuo non riesce né a rassegnarsi, né a trovare una giustificazione. Dice la regista a proposito del protagonista del testo: «Il se sent seul et inconsolable. Où trouver la douceur qui console? Cette question, qui demeure à l'âge adulte, revient sans cesse dans ce récit simple et poétique. L'auteur norvégien Jon Fosse y répond avec une profondeur et une sincérité qui résonnent d'autant plus dans une église, où le dialogue avec soi-même peut survenir naturellement»⁴².

Un altro racconto che è stato adattato, per le scene è *Kant*, pubblicato nel 1990; il protagonista, Kristoffer, ha otto anni. Sua madre sta facendo il turno di notte all'ospedale, è medico oncologo, e Kristoffer è casa col padre: nella sua cameretta non riesce a prendere sonno e pensa, anche se pensare non gli piace, soprattutto perché Kristoffer pensa a cose complicate, all'universo, al fatto che non abbia un inizio e una fine, e questo gli fa paura, perché non arriva a comprenderlo. È straordinaria la capacità di Fosse di mantenere l'originalità del suo stile pur adattando il linguaggio ai suoi lettori più piccoli; anche le immancabili ripetizioni, la cifra più riconoscibile del suo stile, sembrano qui assumere in certi punti quasi l'andamento di una filastrocca: «Je m'appelle Kristoffer. J'ai huit ans et je suis au cours élémentaire. [...] Je m'appelle Kristoffer, et j'ai huit ans. Tout à l'heure je pensais à l'univers. L'univers, c'est quelque chose que je n'arrive pas à comprendre. Je n'arrive pas à comprendre

⁴¹ Ivi, p. 58.

⁴² La dichiarazione è riportata sulla pagina Facebook dello spettacolo, che ancora viene allestito in Francia con successo.

comment il peut être infini, car tout a une fin, tout a un bord, à un endroit ou à un autre»⁴³.

Anche Kristoffer è alle prese con una piccola grande inquietudine e chiama il padre, che come sempre è in soggiorno a leggere un libro. L'uomo si affaccia alla porta, lo ascolta, lo rassicura, non si stupisce quando il figlio gli racconta che per spiegarsi l'universo ha immaginato che esiste un gigante, così grande che nessuno riesce a percepire la sua presenza, e questo gigante dorme e sogna: e lui, Kristoffer, in realtà esiste solo nella mente del gigante; ma cosa sarebbe di lui se il gigante si svegliasse? Il padre si siede sul bordo del suo letto, lo accarezza, gli dice che sono molte le cose che non si possono comprendere, e aggiunge: «Mais je crois que j'ai compris pourquoi je ne comprends rien à l'univers. C'est parce que nous, les humains, nous avons une certaine manière de penser, et nous ne pouvons pas tout comprendre avec notre manière de penser. [...] Et j'ai lu des livres d'un homme qui s'appelle Kant, et après les avoir lus j'ai un peu mieux compris pourquoi je n'arrivais pas à tout comprendre»⁴⁴. Kristoffer pensa che quando sarà grande anche lui leggerà i libri dell'uomo di nome Kant, e allora pensare non gli farà più paura. Ma per quella sera chiede al padre di non chiudere la porta, di lasciare aperto uno spiraglio tra le due stanze, in realtà tra i due mondi, quello della consapevolezza adulta e il suo, in formazione e che potrebbe sparire in un soffio se il gigante si svegliasse... ma Kristoffer pensa che in quel sogno non è solo, c'è suo padre, ci sono i suoi fumetti, e l'indomani mattina ci sarà anche sua madre, che lo sveglierà con un bacio per mandarlo a scuola. E allora questa precarietà gli fa un po' meno paura e prova a dormire, ma ci lascia con una frase che svela il senso profondo di questa brevissima storia: «C'était Kant qu'il s'appellait, l'homme dont mon papa m'a parlé. Kant, ça veut dire bord en norvégien. Drôle de nom. Kant»⁴⁵. Con la traduzione purtroppo si perde un po' questo gioco, per cui il concetto di "bordo-confine" in norvegese è reso dalla parola *kant*, che non a caso nel breve testo ricorre moltissime volte. Kant è il filosofo che forse più di ogni altro ha determinato le condizioni e i limiti

⁴³ J. Fosse, *Kant*, L'Arche, Paris, 2009, p. 9.

⁴⁴ Ivi, p. 13.

⁴⁵ Ivi, p. 17.

delle capacità conoscitive dell'essere umano e qui Fosse, attraverso la forma del suo nome, veicola il contenuto del suo pensiero: l'uomo, fin dall'infanzia, si ritrova costantemente a confrontarsi con la limitatezza della propria capacità di comprendere ciò che accade dentro e fuori di lui; quello di "bordo" è concetto affascinante e ambiguo, che indica la parte terminale di qualcosa e che quindi presuppone che oltre ci sia qualcos'altro. I personaggi di Fosse camminano su questo "bordo" come sull'orlo delle scogliere che delimitano i bellissimi fiordi norvegesi, attratti irresistibilmente dall'inconoscibile, e, forse, dal divino.

La compagnia francese Ex Voto A La Lune porta in scena *Kant* nel 2015, creando uno spettacolo altamente suggestivo, che si avvale della realtà aumentata realizzata con video in 3D e ologrammi, ma che mantiene al centro del progetto la natura profondamente musicale delle scritture fossiane: «L'écriture de Fosse devient la structure musicale et rythmique des interrogations métaphysiques de l'enfant. La poésie visuelle immersive prends alors tout son sens en résonance avec la musicalité des mots de Jon Fosse et la création sonore»⁴⁶.

Il norvegese Nordland Theatre, invece, allestisce *Kant* nel 2015 e nel 2016 in forme più tradizionali, a riprova del fatto che le opere di Fosse si prestano a letture e interpretazioni tra loro anche molto distanti, nelle quali hanno grande peso la sensibilità e il *background* di registi e attori.

Tra il 1995 e il 1997 Fosse pubblica tre racconti che possiamo a tutti gli effetti considerare come una trilogia, perché hanno tutti come protagonisti dei cani. Cani diversi, che vivono situazioni diverse, ma che sono accomunati da una stupefacente "umanità". Si tratta di tre lunghi monologhi scritti dalla parte dei cani; nel primo, il vecchio Websterr, che si sente nel profondo dell'anima un cane solitario e avventuroso, vuole realizzare il suo sogno di vedere il mare e soprattutto, sfuggire dalle opprimenti cure e attenzioni della sua padrona, la vecchia Oline. Fuggirà quindi, e vedrà il mare, e incontrerà altri cani, che non sempre si comporteranno bene nei suoi confronti, ma soprattutto proverà quanto è difficile la vita di un cane solitario: la fame, il freddo, la fatica, gli faranno presto

⁴⁶ Dal sito www.exvotoalalune.com

capire quanto prezioso era l'amore traboccante della vecchia Oline. Decide quindi di tornare, allo stremo delle forze, sperando che la padrona lo riprenda con sé; dopo molte difficoltà arriva davanti a casa: «Le chien Websterr se dirige vers la porte d'entrée et il prie en silence le Dieu des Chiens pour que la vieille Oline le laisse entrer, cher Dieu des Chiens, faites qu'Oline me laisse entrer, prie Websterr le chien solitaire. [...] Mais personne ne lui ouvre. Et Websterr le chien solitaire se sent alors si seul que les larmes coulent de ses yeux et lui mouillent le poil»⁴⁷. Disperato, si addormenta al freddo davanti alla porta, ma sarà la vecchia Oline a risvegliarlo, abbracciandolo stretto stretto, così felice di riaverlo con sé, «et Websterr le chien solitaire se laisse serrer contre le ventre tremblotant de la vieille Oline et de toute sa longue vie il n'as pas le souvenir de s'être senti aussi heureux»⁴⁸. Un vecchio cane pentito che prega il Dio dei Cani e ci fa sentire la gioia di dare e ricevere il perdono... non credo di sbagliare a sostenere che questo racconto faccia parte della ricerca spirituale di Fosse, una ricerca costante e anche personale che, come abbiamo visto, lo ha portato in seno al Cattolicesimo, dove quello del perdono, sostanzialmente estraneo alla dottrina protestante, è un concetto di fondamentale importanza.

Il secondo cane della trilogia si chiama Olav, ed è un cane dei fiordi, che vive in una rimessa per le barche, probabilmente molto simile a quella che troveremo nel romanzo *Naustet*. Olav è un cane di pensieri profondi, si interroga a proposito dell'alternarsi delle stagioni, dell'inesorabile passare del tempo. Decide di andare a trovare il suo amico Bård, un cane delle foreste, solitario come lui, e che forse ha le risposte alle sue domande. Durante il viaggio, mentre una volta di più si rammarica per non aver trovato una compagna di vita, sente il peso della vecchiaia che avanza, e le lacrime gli salgono agli occhi. Quando arriva dall'amico scopre che il rimpianto è comune: «On est là, deux vieux garçons, tout seuls, on n'a ni femme, ni enfants, ni rien»⁴⁹. Ma quando scorgono nella foresta due belle cagnoline “di città” in gita per vedere dall'alto la magnificenza del fiordo, i due ritrovano lo spirito e anzi, cercano di osteggiarsi a

⁴⁷ J. Fosse, *Le Manuscrit des chiens I*, L'Arche, Paris, 2010, p. 66.

⁴⁸ Ivi, p. 68.

⁴⁹ J. Fosse, *Le Manuscrit des chiens II*, L'Arche, Paris, 2010, p. 19.

vicenda per farsi belli agli occhi femminili. Sarà Olav a trovare l'amore con la bella Erna dal pelo nero, e finalmente «le chien des fjords se couche contre elle et il sent comme c'est chaud et agréable et rassurant d'être couché contre elle, il sent qu'être couché contre elle, c'est ce qu'il a connu de mieux dans sa vie»⁵⁰.

Olav ed Erna vanno ad abitare insieme nella rimessa delle barche di Olav e vivono lì molti anni, tanto che prendono un "cognome": adesso si chiamano Olav ed Erna della Rimessa; sono ormai quella che definiremmo una vecchia coppia, il fatto che si tratti di cani, in un certo senso li rende ancora più "umani": « Quand ils se sont rencontrés ils étaient déjà trop vieux pour avoir des enfants chiens, et comme tous les deux trouvent ça bien triste, ils n'en parlent jamais. Il y a aussi plein d'autres choses dont ils ne parlent jamais, ils pensent que c'est mieux comme ça, par exemple ils ne parlent jamais du regret qu'Erna éprouve parfois pour ses maîtres en ville, et quand il leur arrive de ne pas trouver de quoi manger, ils n'en parlent non plus. Ils ne parlent que des choses qui font leur plaisir, et pour le rest, ils se taisent»⁵¹. Quando gli acciacchi di Olav glielo consentono, i due vecchi cani passeggiano lungo la spiaggia e poi raggiungono una collina, da dove si contempla il fiordo: il dialogo che Fosse scrive per loro è bellissimo:⁵²

- Qu'est-ce que je suis heureux que tu sois venue vivre avec moi, dit toujours Olav le chien des fjords quand ils sont assis en haut de la colline.
- C'est surtout moi qui ai des raisons d'être heureuse, répond toujours Erna la dame chien de la ville. Si quelqu'un doit s'estimer heureux, c'est moi, dit-elle. Comme ça, je ne suis pas seule. Et c'est si beau ici, au bord du fjord, dit-elle.
[...]
- Sit tu n'étais pas venue vivre avec moi, comment est-ce que je m'en serais sorti, maintenant que mes pattes me lâchent? [...] Non, un chien, ça n'est pas fait pour vivre seul, dit Olav. Pas un vieux chien, en tout cas, dit-il en riant.

⁵⁰ Ivi, p. 37.

⁵¹ Ivi, p. 41.

⁵² Ivi, pp. 43-44.

- Ah ça, non, dit Erna. Heureusement que je t'ai rencontré, dit-elle.
- Eh oui, et par le plus grand des hasards. C'est ça la vie, dit-il.

Come bellissima e poetica è l'immagine che chiude il racconto; i due cani tornano alla loro rimessa, «Olav le chien des fjords pousse avec son museau la petite porte à l'arrière de la remise et il pénètre dans la remise et Erna pénètre a son tour dans la remise et on voit alors une petite porte qui se referme»⁵³.

È questa la vita sembra dire Fosse, un incontro ormai inaspettato, la capacità di riconoscersi, di stare insieme, non solo per mitigare la solitudine; la scoperta della tenerezza, raccontata ai bambini attraverso l'intimità di questi due cani.

L'ultimo è un cane da barca, il suo nome è Haktor e naviga su è giù per il fiordo a bordo de Le Fou de Bassan col suo capitano. Non la prende bene quando capisce che molto presto ci sarà un altro cane a bordo, anzi una cagnolina, perché il capitano ha pensato che con due cani a bordo, maschio e femmina, ci saranno senza dubbio dei cuccioli, e i cuccioli si possono vendere e tirar su così un po' di denaro. Quando arriva Loliletta, giovane, grande, forte, decisa a conquistare l'amore del capitano con tutti i mezzi, leciti e non, per il povero Haktor iniziano giorni difficili. Il vecchio cane che si sente messo da parte e decide di lasciarsi morire; di fronte alla sua sofferenza il capitano rinuncia all'idea dei cuccioli da vendere, affida Loliletta alla famiglia del mozzo e Haktor torna ad essere l'unico cane da barca su Le Fou de Bassan: «Tu es quand même un brave chien, dit le capitaine Phosphore, Et tu commences à te faire vieux, tout comme moi, tu es sans dout trop vieux pour être père, dit le capitaine Phosphore, mais ça ne fait rien. On vieillira ensemble tous les deux»⁵⁴.

Qui siamo in presenza di un sentimento di solidarietà, qualcosa su cui probabilmente non si ci si sofferma abbastanza. Ma deve far riflettere soprattutto il fatto che in questi tre racconti rivolti ad un pubblico di ragazzi, sono i

⁵³ Ivi, p. 45.

⁵⁴ J. Fosse, *Le Manuscrit des chiens III*, L'Arche, Paris, 2011, p. 41.

personaggi anziani ad essere portatori comportamenti valoriali, come la riconoscenza, il perdono, la tenerezza, il rispetto e, appunto, la solidarietà.

Fosse inizia a scrivere giovanissimo e la scrittura gli dischiude un mondo in cui si sente “al sicuro”, un mondo che assume la forma compiuta di un romanzo quando l'autore ha solo 24 anni: *Raudt, Svert* (“Rosso, Nero”), compare nel 1983, e purtroppo non è ancora tradotto, così come il romanzo che segue, *Stengd Gitar* (“Chitarra chiusa”), pubblicato nel 1985. Da quest'ultimo nel 2002 Trine Wiggen trae uno spettacolo teatrale dal titolo *Liv*, a riprova del fatto la teatralità nelle scritture di Fosse è tanto innegabile quanto precoce.

Nei quattro anni successivi Fosse si cimenta con varie forme espressive, la poesia, i racconti, i saggi, ma nel 1989 torna alla prosa con *Naustet* (“La rimessa per le barche”), romanzo breve che avrà poi diverse traduzioni. La rimessa per le barche è un luogo-non luogo che ritroveremo spesso nell'universo di Fosse, perché tipica del paesaggio costiero norvegese, certo, ma soprattutto per la caratteristica peculiare di essere al confine tra la terra e il mare, non una casa, ma un luogo dove ci si può rifugiare, dove si può suonare, amare, tradire, sognare. Lo stile di Fosse, così unico, originale, ipnotico, è qui già perfettamente riconoscibile, fin dalle righe con cui il romanzo inizia: «Je ne sors plus, une inquiétude m'a envahi et je ne sors pas. C'est cet été que l'inquiétude m'a envahi. J'ai revu Knut, ça faisait bien dix ans que je ne l'avais pas vu»⁵⁵. Dalle primissime parole ci è già abbastanza chiaro che un avvenimento imprevisto ha sconvolto la vita di chi racconta, e chi racconta lo fa in modo che la sua inquietudine diventi fin da subito anche la nostra. Il protagonista, rivede dopo dieci anni il suo amico Knut: sono cresciuti assieme ai bordi di un fiordo, assieme hanno scoperto la passione per la musica, muovendo i primi incerti passi provando di nascosto e con materiali di fortuna in una rimessa per le barche di proprietà del vecchio Svein, ma di fatto abbandonata. Col tempo formano un piccolo gruppo rock che si esibisce nelle feste di paese, ed è durante una di queste *performance* che si consuma uno strappo tra i due: Knut, più sicuro e disinvolto, soffia al protagonista la ragazza di cui si era lì per lì invaghito e a

⁵⁵ J. Fosse, *La remise a bateaux*, Circé, Belval, 2007, p. 9.

partire da quell'episodio i due, prima legati da un'amicizia profonda e complice, si allontanano progressivamente. L'allontanamento si fa irreversibile quando Knut decide di lasciare la costa per la città: diventa professore di musica, si sposa e ha due figlie, mentre il protagonista resta al paese a vivere con la madre, arrangiandosi con piccoli lavoretti e suonando la chitarra con un acordeonista nelle solite feste paesane. Non ha legami, legge molto, ascolta musica, va a pesca, vive nel suo mondo interiore fino a quando, un giorno d'estate, rivede Knut, che ha deciso di trascorrere le vacanze con la famiglia a casa della madre.

La dinamica di questo incontro, apparentemente banale, innesca fin da subito una sorta di *suspance* rarefatta, una sospensione del tempo presente che si costruisce su pochissimi elementi e genera la tensione emotiva e narrativa che porterà allo sviluppo dell'azione. Il protagonista sta percorrendo la strada per andare in biblioteca e dietro ad un tornante vede comparire prima il vecchio amico, poi la moglie e le due figlie. Fosse, con il sistema di ripetizioni che contraddistingue il suo stile, associa costantemente, per tutto il racconto, l'evocazione dell'apparizione di Knut a quella del giorno della sua partenza: «Et puis Knut s'en est allé. J'ai crié pour l'appeller, mais Knut s'est contenté de s'en aller. Une inquiétude m'a envahi. Je voyais son dos».⁵⁶ Il tempo e lo spazio, dopo dieci anni, si ricongiungono, l'inquietudine si rinnova, l'immagine della schiena di Knut che si allontana si sovrappone con quella del suo viso turbato che si avvicina, il grido rimasto senza risposta trova un'eco nei dubbi che hanno accompagnato la decisione di Knut di passare l'estate al paese, perché dietro al consueto imbarazzo che quasi sempre accompagna il fatto di rivedere i vecchi compagni che da tempo non si frequentano più, ci sono, scopriremo, dei problemi importanti all'interno della coppia.

Naustet è un romanzo estremamente complesso, che meriterebbe da solo una lunga analisi dettagliata, ma in questo contesto è soprattutto importante dire che l'incontro dei due vecchi amici sfocerà, nel volgere di pochissimi giorni, in

⁵⁶ J. Fosse, *La remise a bateaux*, cit., p. 9.

una tragedia; la moglie di Knut⁵⁷, fin da subito, sfodera un atteggiamento esplicitamente seduttivo nei confronti del protagonista, il quale, pur schermendosi e nascondendosi dietro la sua atavica timidezza, di fatto è molto turbato da queste *avances* e non la respinge con decisione. È fin troppo banale pensare ad una tardiva vendetta del destino nei confronti di Knut, ma certamente, nonostante l'inesorabilità che si innesca dietro le continue ripetizioni e, soprattutto, alle piccole varianti che all'interno delle ripetizioni stesse innalzano la materia narrativa in un *climax* ascendente, non ci aspettiamo davvero di scoprire, nell'ultima pagina del romanzo, che la donna è annegata. La madre di Knut incontra in paese la madre del protagonista e le racconta della morte della nuora: senza dubbio un suicidio, sostiene; una tragedia, soprattutto per le due bambine, ma la vecchia donna dice che si aspettava che le cose finissero male. In realtà il lettore è sfiorato dal sospetto che la morte della giovane possa in realtà essere un uxoricidio, perché, oltre che nella mente del protagonista, Fosse ci ha portato nella mente di Knut, nella sua gelosia, nella sua passività rabbiosa e nella mente della moglie, che sembra agire mossa da impulso distruttivo-autodistruttivo ineluttabile.

Il nucleo di questa dinamica è magistralmente raccontato nella scena centrale del romanzo, che è in realtà assolutamente teatrale. Nulla viene tralasciato: la descrizione accurata del salotto della casa della madre di Kunt, la posizione di porte e finestre, del mobilio, perfino l'odore che il protagonista avverte entrando e che, "proustianamente", gli ricorda i tempi lontani dell'infanzia, quando ogni giorno andava a casa dell'amico⁵⁸; così come le entrate le uscite dei personaggi, i loro sguardi, i movimenti, l'intonazione delle loro voci, la durata dei silenzi. Per chi conosce il teatro successivo di Fosse, è davvero come essere risucchiati sul palcoscenico! In quel salotto vengono portate alla luce le problematiche che Fosse ci aveva già fatto presentire: Knut e la moglie

⁵⁷ Significativamente un personaggio "senza nome" (quando si presenta al protagonista lo fa con una voce così esile che egli non lo afferra, e poi non avrà più il coraggio di chiederglielo), parente stretta delle tante figure sceniche senza nome, che popolano i drammi di Fosse.

⁵⁸ Solo per esemplificare: «Je m'assieds dans un fauteuil libre, il est posé devant une table ronde, à peu près au milieu de la pièce. Contre le mur de gauche se trouve le canapé où est assise la femme de Knut, et en face de moi, sur une chaise posée devant la fenêtre, est assis Kunt». J. Fosse, *La remise a bateaux*, cit., pp. 59-60.

non sono felici insieme, soprattutto, a quanto emerge, perché lei tenta abitualmente di sedurre altri uomini, e non solo di nascosto, ma anche in presenza del marito, il quale, a sua volta, mostra una “opposizione passiva”, che sembra addirittura indulgere a pulsioni voyeristiche. Dopo questo disvelamento teatrale, necessario e funzionale perché la tragedia finale si compia, il romanzo torna alla sua struttura narrativa originale, ma al lettore resta l'impressione di aver compiuto un'incursione in un altro mondo, meglio, in un “mondo altro”.

Siamo al cospetto di un materiale narrativo denso, che ancora restituisce lacerti delle vite dei protagonisti, del loro aspetto, del luogo in cui vivono; con il passare degli anni Fosse svilupperà la capacità di distillare questo materiale fino a renderlo rarefatto, tanto che, principalmente nelle scritture teatrali, arriveremo a confrontarci con figure sceniche che si muovono in uno spazio sempre più indeterminato e delle quali quasi sempre ci vengono svelati solo pochissimi elementi (Uomo, Donna, Uomo anziano, Donna anziana, ecc). In *Naustet* emerge chiaramente quella che potremmo definire come “linea di forza femminile”: è pur vero che per la gran parte del tempo siamo nella mente del protagonista e in quella di Knut, ma entrambi, per motivi diversi, sono figure sostanzialmente passive. La giovane moglie di Knut e le due madri (dei padri nulla sappiamo, supponiamo ragionevolmente che siano morti), formano invece un sistema di forze, di natura opposta: le due donne anziane sono contenitive, depositarie e custodi dell'ordine costituito, della tradizione, capaci allo stesso tempo di fermezza e di rassegnata dolcezza, comprese e realizzate nella loro maternità; maternità che non ha certamente la stessa valenza per la giovane, che, seppur affettuosa, sembra sempre mettere le due figlie piccole in secondo piano rispetto alla possibilità di esibire ed affermare la propria femminilità. Qui la forza in campo è senza dubbio distruttiva, l'*eros* si trasforma in *thanatos*: quale che sia la verità sulla sua morte, la moglie di Knut sovverte l'ordine e dalla tensione che si crea dalla contrapposizione di queste pulsioni, di cui le figure femminili sono depositarie, ha origine la forza della narrazione.

Analizzando le opere di Fosse sarà evidente che sono quasi sempre le donne a innescare i meccanismi del racconto, anche quando scelgono, ad

esempio, di stare per anni alla finestra ad attendere chi non tornerà, come in *Ein sommars dag* (“Un giorno d’estate”), perché si ha l’impressione che l’autore riservi loro una volizione più profonda ed essenziale di quella di cui sono depositarie le sue figure maschili, la cui passività, in certi casi sfiora la patologia, come per il protagonista di *Natta sing sine sonar* (*E la notte canta*).

Leggendo e rileggendo *Naustet* sono davvero molti i segni della poetica fossiana che riconosciamo come tali e che ritroveremo nelle opere successive: uno di questi, fondamentale al punto che possiamo considerarla la vera protagonista del romanzo, è l’inquietudine. Senza dubbio è la parola che ricorre più volte nel testo, l’abbiamo trovata già nella citata frase di apertura del romanzo e la ritroviamo in quella di chiusura: «Maintenat l’inquiétude est insupportable»⁵⁹. Questo malessere indefinito e indefinibile, si manifesta in diversi momenti della vita del protagonista, a partire dalla sua adolescenza, fino ad impadronirsi di lui, al ritorno di Knut e a prendere definitivamente il sopravvento alla notizia della morte della giovane donna. Ma nella poetica di Fosse questa pulsione oscura, che tutti conosciamo, o abbiamo conosciuto, è qualcosa di più e di diverso dal male di vivere di “baudelairiana” ascendenza: sembra quasi una condizione necessaria dell’anima contemporanea, uno spaesamento dello spirito che tocca in vario grado le figure che abitano le scritture fossiane e che si fa vera poesia, soprattutto quando le voci che ascolteremo dialogheranno con dimensioni che trascendono la sfera della realtà comunemente percepita, quando i piani spazio-temporali si faranno sfuggenti.

Il protagonista di *Naustet* cerca di arginare l’inquietudine scrivendo, ce lo racconta egli stesso nella prima pagina: «L’inquiétude me fait mal [...] Il n’y a plus que cette inquiétude. C’est pou ça que j’ai décidé d’écrire, je vais écrire un roman»⁶⁰. Non possiamo definirlo uno scrittore, ma non possiamo al medesimo tempo non pensare allo stesso Fosse, al suo sentire la scrittura come rifugio, e per questo è lecito annoverare il protagonista di *Naustet* tra gli scrittori che ritroveremo nelle opere dell’autore: se per i musicisti si era parlato

⁵⁹ J. Fosse, *La remise a bateaux*, cit., p.153.

⁶⁰ Ivi., p 9.

di persistenza e resistenza in questo caso possiamo spingerci a parlare di raddoppiamento e rivelazione, perché se il protagonista di *Natta sing sine sonar* porterà sulla scena, come vedremo, tutta la frustrazione di chi vede i propri scritti respinti e incompresi, come quasi sempre accade agli inizi della carriera di uno scrittore, il Vidme che Fosse dipinge magistralmente in una parte del suo romanzo più famoso, *Melancholia* e che ha dei tratti, scopriremo, fortemente autobiografici, arriverà a svelare al lettore come la scrittura abbia addirittura a che fare col divino.

Trygve Hagen nel suo cortometraggio *Naustet* del 1997 opta per la cifra stilistica della stilizzazione: il bianco e nero per restituire i colori vivissimi dell'estate norvegese, una voce fuori campo per raccontare i pensieri dei personaggi, i primi piani per disegnare le emozioni non dette. In soli 29 minuti è difficile dar conto di una vicenda complessa come quella di *Naustet*, ma le scelte del regista sono indovinate: Hagen privilegia solo alcuni nuclei narrativi, quelli più rilevanti, e punta sull'espressività dei volti degli attori. L'inquietudine ci viene restituita intatta, accresciuta semmai dal mistero che promana dalla magia dei luoghi, bellissimi nel contrasto chiaroscurale delle immagini⁶¹.

Nel 2001, con un bagaglio quasi decennale di esperienza di scrittura teatrale, Fosse riprende nel dramma *Vakkert* ("Bellissimo") le linee narrative di *Naustet*, apportando degli scarti significativi rispetto alla vicenda del romanzo, proprio a partire dal titolo, che si riferisce alla bellezza della natura, alla magnificenza del fiordo. Nel testo teatrale abbiamo l'impressione che l'azione sia cronologicamente e sociologicamente spostata in avanti, rispetto al romanzo: da una parte il villaggio è sempre più spopolato, ma dall'altra chi a suo tempo se n'è andato, diventando, come in *Naustet*, da musicista di periferia a professore di musica, non compie una significativa ascesa sociale, tanto che la moglie, che si era innamorata di lui proprio per la sua "trasgressività" lo considera ormai un fallito. Le due bambine piccole che nel romanzo restano ai margini dell'azione, a teatro sono sostituite da una sola ragazza adolescente, il cui ruolo e la cui funzione sono invece particolarmente significativi. Resta centrale la rimessa per

⁶¹ Ho potuto vedere il cortometraggio grazie alla disponibilità del regista, che me ne ha inviato una copia.

le barche, come luogo del ricordo e catalizzatore della vicenda del protagonista, che, come in *Naustet*, è oggetto delle attenzioni della moglie del professore di musica, che a teatro ha un nome diverso, Geir.

Mentre nel romanzo la parte centrale, nella quale la donna cerca di sedurre il protagonista proprio davanti agli occhi del marito si svolge il un interno, che abbiamo definito teatrale, sulla scena Fosse la immagina significativamente in esterno, proprio perché la bellezza del paesaggio e la sua maestosa immensità hanno un peso significativo sulle scelte dei protagonisti. La figlia della coppia ne resta rapita, anche perché associa alla bellezza del luogo con le emozioni e l'attrazione che un ragazzo del villaggio ha suscitato in lei, e che a sua volta ricambia questi sentimenti. La donna invece, è come oppressa da tutta questa bellezza: Fosse suggerisce che il suo tentativo di seduzione nei confronti dell'antico amico del marito è andato a buon fine, ma nonostante ciò decide di non trascorrere l'estate al villaggio, come previsto, e impone al marito di ripartire. La figlia non li seguirà e resterà con la nonna fino alla fine dell'estate; i genitori quindi ripartono e il protagonista ritorna alla sua esistenza precaria e isolata.

Non abbiamo qui l'epilogo tragico della morte della donna, e, se consideriamo anche i comportamenti della ragazza, la volizione femminile è ancora più accentuata: sono le donne ad imporre la propria volontà, gli uomini subiscono gli eventi, come prigionieri delle dinamiche di un passato che non riescono davvero a lasciarsi alle spalle.

Tra il 1989 e il 1992, quando vede la luce il suo primo dramma, è importante constatare come l'ispirazione di Fosse resti sfaccettata e si manifesti equamente tra la letteratura per l'infanzia, la poesia e la prosa, sia con racconti brevi che con romanzi, come il non ancora tradotto *Flaskesamlaren* ("Il raccoglitore di bottiglie") del 1991.

Ma prima di analizzare il debutto di Fosse con la drammaturgia, mi si consenta una piccola digressione cronologica, che ha un filo diretto col suo primo dramma, *Nokom kjem å komme*, *Qualcuno arriverà*.

Siamo nel 1993, Fosse pubblica *To forteljingar* (“Due racconti”): il primo dei quali, *Og så kan hunden komme* (“E così il cane può arrivare”) verrà adattato per il teatro dal regista svedese Leif Stinnerbom nel 2013: prende vita sulla scena un monologo, nel quale l’attore norvegese Paul-Ottar Haga presta il suo volto intenso e addirittura l’intonazione del suo dialetto natale del Nord-Trøndelag ad una tipica figura fossiana, un uomo che ha deciso di vivere isolato dal mondo con la sola compagnia del proprio cane; quando l’animale scompare si scatenano in lui emozioni forti e primitive, e il pubblico si ritrova risucchiato all’interno di un *thriller* psicologico che, lungi dal rivelare “la” verità sulle azioni del protagonista, ne suggerisce diverse, con meccanismi che potremmo quasi definire “pirandelliani”, nessuno dei quali è però in grado di liberare l’uomo dall’attesa ossessiva del ritorno del cane. La musica, composta per l’occasione da Daniel Sandén-Warg, ed eseguita dal vivo, immerge gli spettatori in un’atmosfera quasi medievale, cupa e snervante, raddoppia ed esalta la musicalità delle parole di Fosse, ma non solo, evoca qualcosa di selvaggio, al di fuori del protagonista (la natura che lo circonda e lo isola), e soprattutto dentro di lui: vendetta, follia, rabbia, dolore.

Ritroviamo la figura del cane, che nel caso di *Og så kan hunden komme*, diventa il tramite affettivo tra due mondi distanti, quello interiore e disturbato del protagonista e quello reale; ma c’è anche qualcosa di più e di più profondo, se lo stesso Fosse, in occasione della messa di scena del suo racconto dichiara: «Io penso che il cane abbia a che fare con una realtà sovranaturale, a cui io cerco di avvicinarmi e di cui provo a scrivere [...] Io penso anche che noi dobbiamo essere occupati nell’attesa che qualcuno arrivi, il cane, Dio, oppure Godot»⁶².

L’altro elemento fondamentale dell’opera è appunto l’attesa, e quindi non stupisce che nella sua dichiarazione Fosse citi *Aspettando Godot*, l’opera che ha fatto dell’attesa un paradigma esistenziale, riconoscendo una volta di più Samuel Beckett tra i suoi maestri, anche se a proposito del grande autore irlandese aveva

⁶² Questa dichiarazione, che ho tradotto sempre con la consulenza della dott.ssa Marte Brattgjerd Langseth e del dott. Alessandro Fracalossi, è rintracciabile nel sito del Trøndelag Teater <http://www.trondelag-teater.no/forestillinger/og-sa-kan-hunden-komme/>

dichiarato: «Beckett était mon auteur préféré. [...] Mais l'écriture de Beckett ne m'as pas servi de modèle, Beckett a plutôt joué le rôle du père contre lequel se rebeller. Bien sûr on se forme beaucoup à partir de ceux contre lesquels on se bat. Mais c'est vrai, j'adore l'écriture de Beckett. Je crois que c'est l'âme de ces phrases que j'aime par-dessus tout»⁶³.

Sono parole importanti, da tenere sempre presenti mentre si leggono i drammi di Fosse. Lo scontro edipico tra Fosse e questo padre tanto geniale quanto ingombrante e inimitabile, produce qualcosa di straordinariamente nuovo; le figure sceniche fossiane sono molto diverse dai personaggi di Beckett, parlano un linguaggio più quotidiano, ci sono antropologicamente più vicine nel loro smarrimento esistenziale, ma quando entriamo in contatto coi testi teatrali di Fosse una sensazione “beckettiana” sicuramente si impadronisce di noi: non importa che i protagonisti si muovano in uno spazio chiuso o aperto, in una stanza o ai confini del mare, in un luogo riconoscibile e connotato da oggetti significativi oppure in una dimensione completamente rarefatta e irreali, quello che i lettori o gli spettatori percepiscono con chiarezza è che, quale che sia questo spazio, i personaggi non possono in alcun modo uscirne. Non sono prigionieri in una «località chiamata Il Palco»⁶⁴ e, diversamente da quanto avviene nel Teatro dell'Assurdo di Beckett, il loro agire non contrasta con la ragione: etimologicamente, nella parola “assurdo” è infatti insito il concetto di dissonanza, di allontanamento dall'armonia, ed estensivamente, dalla logica e dalla ragione; i personaggi di Fosse agiscono senza scardinare i fondamenti logici, ma sono tuttavia prigionieri di un loro originale accordo armonico, che modula sul palcoscenico le proporzioni raffinate con cui la quotidianità della vita viene inserita o estromessa dal nucleo drammatico, e che, soprattutto, regola la disposizione accurata di ogni parola e calibra la lunghezza di ogni pausa, fino a rendere emotivamente percepibile quell’“anima” che Fosse dice di amare più di ogni altra cosa nelle frasi di Beckett.

⁶³ S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, cit., p. 95.

⁶⁴ «Non siamo per caso nella località chiamata Il Palco?», chiede Pozzo quando torna per la seconda volta da Vladimiro ed Estragone: S. Beckett, *Aspettando Godot*, trad. di Carlo Fruttero.

Nella sua recente intervista a Repubblica, più volte citata, Fosse dichiara alla giornalista a proposito di Beckett: «Avevo paura di scrivere come lui. Una delle mie prime opere, *Qualcuno arriverà* era in opposizione ad *Aspettando Godot*⁶⁵».

E finalmente siamo arrivati al teatro.

⁶⁵ A. Bandettini, «Jon Fosse “Non sono Ibsen io scrivo solo per amore”», cit., p. 27.

NOKON KJEM Å KOMME, 1992
QUALCUNO ARRIVERÀ

Nella maggior parte dei siti dedicati a Fosse, e in parecchie cronologie, *Og aldri skal vi skiljast* (“E noi non ci separeremo mai”) viene indicato come il suo l’esordio teatrale, ma in realtà la prima scrittura drammaturgica di Fosse è *Nokon kjem å komme* (*Qualcuno arriverà*), che l’autore completa nel 1992. *Og aldri skal vi skiljast*, scritta nel 1993 su commissione del Den Nationale Scene di Bergen è tuttavia il primo dramma di Fosse ad essere portato sulle scene, nel 1994, mentre *Nokon kjem å komme* debutterà solo nel 1996, dopo che anche la sua terza opera teatrale, *Namnet* (*Il nome*), scritta nel 1994, era già stata rappresentata, nel 1995.

La questione non è irrilevante perché, a mio modo di vedere, il rapporto tra le prime due opere teatrali di Fosse è molto stretto, e parecchi spunti si possono ricavare dall’analisi dei due testi, posti in sequenza.

Jon Fosse non ha sempre amato il teatro, anzi, per lunghi anni lo ha avversato in quanto “rito sociale” a cui restava totalmente estraneo. Ancora oggi non ama l’atmosfera delle “prime”. Leif Zern dedica a questo aspetto delle pagine molto lucide del suo libro, in cui analizza il “fenomeno Fosse”: «Fosse ha spesso parlato del suo odio per il teatro: non aveva mai pensato di occuparsene, c’era un senso di estraneità che a lungo lo aveva separato dalla scena»⁶⁶. Zern cita poi la nota teoria dello studioso francese Georges Banu, secondo il quale durante tutta la sua millenaria storia il teatro ha sempre dovuto “convivere” con due tipi di odio: quello “esterno”, che inizia con Platone, passa per i padri della Chiesa e che sopravvive ancora oggi in certi strati dell’intellettualità, e quello “interno”, per cui anche grandi uomini di teatro, come Stanislavskij, Craig, Artaud, Kantor, solo per fare alcuni nomi, sognano tutti una sorta di fuoco purificatore che cancelli il teatro preesistente, con la ferma volontà di fonderne uno completamente nuovo. «Se l’odio esterno si volge verso la *sostanza* del teatro, l’odio interno ne attacca la *situazione*, e Fosse sta (o stava) da questa

⁶⁶ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit. p. 16.

parte: dubitava della capacità del teatro di liberarsi da bassi compromessi e da quella costrizione commerciale all'*entertainment* che lo fa dipendere dalla visceralità del pubblico. [...] Dal suo punto di vista squisitamente letterario Fosse guardava al teatro come a una forma espressiva di minor valore. [...] Una conversione, dunque. Sì e no. [...] In quasi tutto quello che scrive per la scena ci sono una distanza e un dubbio inspiegabili, un piccolo seme di diffidenza che, come un vendicativo paradosso, fa parte delle loro qualità. L'odio per il teatro potrebbe essere un dettaglio sullo sfondo, ma non privo di significato. Fosse è arrivato al teatro come un alieno e in qualche modo lo è restato»⁶⁷.

Lo stesso Fosse ha dichiarato: «Je n'avais jamais voulu écrire pour le théâtre, et pour être honnête je n'avais absolument aucune ambition dans ce domaine, et finalement je suis devenu principalement un auteur de théâtre! Et même un auteur de théâtre joué dans le monde entier! C'est le comble de l'ironie. [...] Je dois certainement avoir une sorte de talent – quel qu'il soit – pour l'écriture théâtrale. Et peut-être que ce qui fait l'intérêt de mon théâtre n'est pas étranger à la résistance que m'inspirait le théâtre, peut-être même que mon écriture dramatique continue à s'opposer au théâtre. Et l'opposition est nécessaire pour créer une tension dramatique»⁶⁸. Una scrittura drammatica che si oppone al teatro e crea qualcosa di unico, tanto che sempre Zern sostiene che Fosse «fa teatro rovesciando le aspettative» e che «bisogna liberarsi del teatro per capire Fosse»⁶⁹.

Ma anche una scrittura drammatica che è ben cosciente che nel teatro risiede una forma particolare di comunione, che non si crea in nessun altro tipo di evento artistico; è ancora Fosse che parla: « Lorsque une pièce est réussie il y a une présence qui apparaît, qui est d'ailleurs plus forte que ce qui se passe sur le plateau et qui est impossible de nier. [...] C'est une sensation partagée par les acteurs et le public, qui n'est pas observable dans la réalité, et qui pourtant lui appartient. [...] Tout à fait, je reconnais là ce qui se passe pour moi lorsque j'écris, et parfois en tant que spectateur. Dans ces instants on comprend tout;

⁶⁷ Ivi, pp. 17-8.

⁶⁸ S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, cit., p. 93.

⁶⁹ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 14.

mais ce que l'on comprend, il n'est pas possible de le nommer. Ces moments-là relèvent pleinement, essentiellement, de l'expérience théâtrale»⁷⁰.

Questa dichiarazione ricorda quella già riportata a pag. 5, dove Fosse cita l'episodio di quando a sette anni perde coscienza ed entra in contatto con qualcosa di ineffabile che, da drammaturgo, vorrà mostrare nelle sue opere, e si lega ad un'altra immagine molto bella ed evocativa che egli ama spesso citare, quella di un angelo che attraversa il palcoscenico.

«When theatre is truly good, not for hours (for nothing can be truly good for a long period of time), but in those illuminating, compressed glimpses when something in a performances inexplicably comes together into an intense feeling which simultaneously is filled an insight you understand with your whole being yet cannot easily explain, that is, when theatre is at its best, they say in Hungary that an angel goes through the stage. [...] It was explained to me that this expression does not imply that the angel goes "across" the stage, it goes "through" the stage; the angel is suddenly there, with its invisible presence, and goes just as invisibly as suddenly through both the text's and the actors's stage, only to disappear again, invisible. Everything is over in a moment. An invisible presence dropped in. And disappeared. Yet it left its mark on those who got to experience what so inexplicably happened. [...] If I have any goals with my dramatic writing, it has to be write texts which possess enough energy for an angel to go through the stage. [...] When the angel goes through the stage, aesthetics and ethics become, as a result, one and the same. For when the angel goes through the stage, you quite suddenly understand, beyond all concepts, all theory, so much more than you will ever manage to express. And you understand it together. And then you are, I believe, close to the mystical and inexpressible insights which every art protects in its innermost soul with murderous care»⁷¹.

L'angelo è un'entità molto cara a Fosse, forse perché nessun'altra figurazione evoca così mirabilmente questa capacità di apparire, di materializzarsi, di essere presenza ma senza corpo, percepibile ma indicibile.

⁷⁰ V. Rafis, «Entretien avec Jon Fosse», cit., pp. 142-3.

⁷¹ Lo scritto di Fosse è pubblicato in inglese sul volume *Plays Five*, Oberon Books, London, 2011, col titolo: «When an angel goes through the stage», pp. 7-8.

Dalle parole di Fosse emerge anche un altro elemento molto importante a proposito dell'evento teatrale e della sua unicità: si tratta di un rito collettivo e in questa collettività egli accomuna gli spettatori, gli attori e chiunque lavori per portare in scena lo spettacolo: « What everyone who works on a theatre production can still do, is to prepare as best they can for the angel to have the opportunity to go through the stage, should the angel want to»⁷².

L'attore, insieme allo spettatore, è imprescindibile perché il teatro possa manifestarsi, e su di esso Fosse scrive una bellissima poesia, che ci svela cose molto importanti sulla difficoltà dell'interpretazione e sulla magia che un attore può riuscire a creare con la sua arte.

Something about the actor

in that which moves
like life
always in gaping motion
is something quiet
and heavy
like life itself
is heavy For some
life becomes too light
and at once too heavy
and they step out of what happens
and stand there
shakily
ashamed
and don't know what to say
they have nothing to say
and therefore something must be said
And they move forward
with steps light and straight as the wind
they move forward
and they stand there
heavy of themselves
in each other's light
while the shame
dissolves
and becomes as light as the dog's angel

⁷² Ivi, p. 8.

And then the angel's wings open
and spread across them

And then it is said

Ho la fortuna di annoverare tra i miei amici dei bravi attori, alcuni dei quali hanno avuto anche la possibilità di recitare opere di Fosse, e ho chiesto loro se riconoscessero in questi versi la fatica e la magia del loro mestiere. Con sfumature diverse, mi hanno detto che, nonostante il fatto che Fosse non sia un “uomo di teatro”, le sue parole riescono sorprendentemente a dare un’idea di quanto complesso sia il *training* di un attore, soprattutto in questi versi, “ed essi balzano fuori da ciò che avviene – e stanno lì – tremanti – vergognosi – e non sanno cosa dire – non hanno nulla da dire – e di conseguenza qualcosa deve essere detto – ed essi vanno avanti – con passi leggeri e dritti come il vento – vanno avanti – pesanti di sé stessi – nelle loro reciproche luci – mentre la vergogna – si dissolve – e diventa tanto leggera quanto l’angelo del cane – e poi le ali dell’angelo si aprono – e si diffondono attraverso di essi”⁷³.

Ma è soprattutto nell’ultimo brevissimo verso che si verifica il passaggio tra ciò che avviene dentro l’attore e ciò che percepisce lo spettatore, “And then it is said – E poi viene detto”, la parola viene pronunciata, trasforma la sua natura, il teatro prende vita.

Dove risiede la forza drammatica della scrittura di Jon Fosse? Forse questo segreto potrebbe celarsi nella sua capacità di ascoltare. Dice a Rodolfo di Giammarco: «Quando scrivo mi pongo in ascolto, della realtà, forse, o forse di qualcos’altro – e man mano che avanzo nel testo, procedo sempre più in ciò che ho già scritto – e quello che scrivo è esattamente ciò che è giunto a me dall’essermi posto in ascolto»⁷⁴.

Non riesce difficile immaginarlo seduto nello studio della sua casa appena fuori Bergen, che si trova a soli cinque metri dal mare, che guarda attraverso la finestra che si apre sull’infinità marina e ascolta... «Non faccio mai schemi. Mi

⁷³ La traduzione dall’inglese è a mia cura.

⁷⁴ R. di Giammarco, «Intervista a Jon Fosse», in Jon Fosse. *Teatro*, Editoria & Spettacolo, Roma, 2006, p. XVI.

siedo e inizio a scrivere, e se l'attacco è buono, se contiene forza e direzione, allora è fatta. Quando scrivo, mi segno quasi sempre un punto preciso e quando l'opera lo raggiunge è conclusa; il mio compito quindi è semplicemente quello di scrivere prima che quel punto scompaia, prima che bruci. [...] È come se qualcuno nella nebbia facesse luce in modo tutto suo. E io devo per così dire mettermi in ascolto di quella luce»⁷⁵.

Proprio perché nasce all'interno di un procedimento artistico di questo tipo, che somiglia ad una captazione da una dimensione "altra", la parola di Fosse possiede e trasmette una straordinaria e unica valenza che abbiamo già più volte definito *musicale*, e che si declina secondo leggi armoniche diverse a seconda che la partitura che la ordina si definisca nei versi delle poesie, nella prosa avvolgente dei romanzi e in quella più essenziale dei racconti, o negli "a capo" insistiti e sorprendentemente poetici delle scritture teatrali che scandiscono le pause e i silenzi. Il risultato a cui Fosse perviene già dalla sua prima opera drammaturgica, è qualcosa che sorprende.

In *Nokon kjem å komme, Qualcuno arriverà*, un uomo di mezza età e una donna più giovane raggiungono la loro nuova casa, una vecchia casa isolata, sul mare. Hanno deciso di allontanarsi da tutto per vivere pienamente il loro amore, ma appena arrivati sono presi dal presentimento che non potranno stare soli, che qualcuno arriverà. E infatti subito appare il nipote della defunta proprietaria della casa, che inizierà a corteggiare la donna.

L'impianto dell'opera tende a rispettare formalmente le unità aristoteliche di luogo, tempo e azione. All'inizio e alla fine del dramma siamo nel cortile della casa, la parte centrale si svolge invece al suo interno. Anche se Fosse non indica in quale momento prende avvio la vicenda dei protagonisti, abbiamo gli elementi per supporre che il tutto si svolga nell'arco della stessa giornata, e di certo siamo in primavera, o in estate.

La dinamica dell'azione poi è tutta interna alle tre figure che l'autore indica semplicemente come Lui, Lei e L'Uomo. Bastano tuttavia poche battute per

⁷⁵ *Ibidem*.

renderci conto della distanza che separa questo dramma da tutto quanto potremmo definire classico, al netto di un elemento, che però nella poetica fossiana è assolutamente fondamentale, e che abbiamo già visto caratterizzare, ad esempio, le azioni della moglie di Knut in *Naustet*: i protagonisti delle sue scritture paiono svuotati di psicologia ma vivono pulsioni che hanno le stimmate dell'ineluttabilità; sembra che niente possa intervenire per innescare una deviazione da ciò che è a loro destinato, esattamente come per i protagonisti di una tragedia classica.

Non c'è in Fosse nulla che abbia la stessa valenza delle antiche divinità dietro ai tradimenti, agli abbandoni, alle ribellioni o alle attese: c'è semplicemente la vita colta nel suo manifestarsi. Proprio per questo però, non si può non intuire in queste opere qualcosa che ha a che fare col divino, una sorta di misterioso battito d'ali, qualcosa che Leif Zern identifica come il cuore della drammaturgia di Fosse: «il misticismo, il fragile equilibrio tra il vuoto e il senso»⁷⁶, e su questo qualcosa avremo occasione di tornare.

Come sempre nella prima produzione fossiana, le didascalie sono dettagliate e fondamentali: la prima, oltre che a descrivere la casa, vecchia e molto malandata, presenta Lui e Lei: «*L'uomo è sulla cinquantina, compiuti, ha capelli grigi piuttosto lunghi, occhi sfuggenti, movimenti lenti. Lei ha intorno ai trent'anni, è piuttosto alta, ha un fisico abbastanza forte, capelli a lunghezza media, grandi occhi e gesti leggermente infantili*»⁷⁷. Quando arriva l'Uomo, nella seconda scena, Fosse lo descrive così: «*L'uomo è sulla trentina, un uomo piuttosto ordinario*»⁷⁸. La differenza che Fosse marca nella descrizione delle tre figure è significativa: di Lui conosciamo l'età, le caratteristiche dei capelli, l'attitudine degli occhi e dei movimenti. Di Lei ci è rivelato anche il corpo. Dell'Uomo solo l'età e la sua ordinarietà. Sarà immediatamente palese la valenza dello sguardo sfuggente di Lui, che quasi mai riesce a sostenere quello di Lei, e, soprattutto, quello dell'Uomo; i suoi movimenti lenti poi evocano l'incertezza dei suoi pensieri e una sostanziale pavidità. Di Lei ci colpisce prima di tutto la

⁷⁶ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 10.

⁷⁷ J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit. p. 61.

⁷⁸ Ivi, p. 73.

differenza d'età che la separa da Lui. I suoi grandi occhi avranno un ruolo molto importante nella dinamica che andrà a svilupparsi, così come la spontaneità dei suoi gesti; ma è il fatto che fin dall'inizio ci venga svelato il suo corpo ad essere davvero emblematico, perché il corpo di Lei, con tutto il suo portato di erotismo, è il vero cardine su cui poggia la dinamica drammatica.

Credo però che la più rivelatrice sia la descrizione dell'Uomo, proprio perché, a parte l'età, non rivela nulla. La sua ordinarietà è la dimostrazione più evidente che il suo è un ruolo puramente accidentale: è la personificazione del fantasma che la coppia porta con sé, uno degli esempi più lampanti di una peculiarità del teatro fossiano, che appartiene in vario grado a tutti i protagonisti delle sue opere, e che per Vincent Rafis è definibile come figura-funzione: «En lieu de ce terme [personnage] je ferais plus volontier appel à celui de *figure*, en tant qu'elle peut, selon Barthes, se définir au théâtre comme *forme d'une fonction*»⁷⁹.

Ancora prima di concentrarci sui protagonisti, una considerazione merita la casa: prima di tutto è posta «*al limite di uno strapiombo, con la vista sul mare aperto*»⁸⁰, quindi, simbolicamente, sul “bordo” della terraferma, al confine col mare, luogo di passaggio tra dimensioni diverse. Il fatto che si tratti di un vecchio edificio molto malridotto, la apparenta a molte altre case che i protagonisti delle scritture di Fosse abiteranno, lasceranno, evocheranno, protagoniste anch'esse, nel loro testimoniare il trascorrere incessante della vita degli esseri umani, generazione dopo generazione e custodi di oggetti il cui valore è tanto più grande quanto più ci illudiamo che il loro possesso ci possa ancorare alla realtà presente, che invece ci sfugge.

Ad una prima lettura, colpisce immediatamente il ricorrere di alcune battute, quasi identiche, che costituiscono una vera e propria partitura, su cui il testo si costruisce. Si tratta di tre nuclei dialettici, il primo dei quali, numericamente più significativo, emerge già alla quinta battuta: essere “*solì insieme*” e, più avanti, “*solì uno nell'altra*”, sono le due semplici frasi che

⁷⁹ V. Rafis, *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, cit. p. 15.

⁸⁰ J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit. p. 61.

esprimono la motivazione per cui la coppia ha lasciato tutto per andare ad abitare nella vecchia casa isolata, il desiderio utopico di una comunione totale lontano dal mondo; vengono ripetute da Lui e Lei per più di trenta volte, e in sequenza, sono le frasi di chiusura del dramma. Quelle che seguono sono invece le battute di apertura:

LEI⁸¹ *allegra*

Ecco la nostra casa ci siamo ormai

LUI

La nostra casa

LEI

È bella questa casa è una casa vecchia

Così lontana da tutte le altre

e da tutti gli altri

LUI

Tu e io soli

LEI

Soli sì e non soltanto soli

ma soli insieme

Lei alza gli occhi per guardarlo in viso

La nostra casa

Qui in questa casa insieme

tu e io

soli insieme

LUI

E così nessuno arriverà

Si fermano, guardano la casa

[...]

LEI

[...]

Così lontani dagli altri

⁸¹ Ivi, pp. 61-2.

La casa dove insieme
saremo soli
l'uno nell'altro
[...]

LUI

La casa che è nostra
La casa dove nessuno arriverà
[...]

LEI *piuttosto preoccupata*

È tutto un po' diverso però
Ecco io non
pensavo
sarebbe stato così
All'improvviso impaurita
Perché di certo qualcuno arriverà
è talmente deserto
che di certo qualcuno arriverà

Molto interessante è l'andamento della battuta "Nessuno arriverà": per le prime dieci volte è Lui a pronunciarla, come a volersi convincere, nella vana speranza di allontanare il pericolo che incombe; dopo che il pericolo si è palesato e c'è stato l'incontro con l'Uomo nel cortile, la coppia finalmente entra nella casa, e sarà Lei a pronunciare la frase per le ultime due volte, tentando anch'essa di convincersi che la porta chiusa a chiave alle loro spalle sarà sufficiente a metterli al riparo da quanto sentono in realtà come inesorabile:

LEI⁸² *si guarda intorno nella stanza*

E qui abiteremo noi
Abbiamo comprato la casa

⁸² J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., p.83.

comprato tutto quanto
E così ora saremo insieme
saremo soli
insieme l'uno nell'altro
E qui mai nessuno arriverà
[...] *Non del tutto convinta*
Saremo insieme
Più convinta
Solo tu e io
Ancora di più
Nessun altro
Del tutto convinta
Nessuno arriverà

Questa convinzione è del tutto fittizia, perché in realtà ciò di cui Lei è veramente persuasa, come abbiamo visto, non a caso, nelle battute di apertura, è che “Qualcuno arriverà”: questa frase, che Fosse elegge a titolo del dramma, viene ripetuta nella prima parte, con diverse sfumature, in maniera quasi ossessiva per più di venti volte, soprattutto da Lei, fino al momento in cui la coppia crede di sentire dei passi e allora prima Lei e poi Lui affermano “È arrivato qualcuno”. Dopo l'apparizione dell'Uomo Lui ammetterà:

LUI⁸³ *Calmo*

Lo sapevi no che qualcuno sarebbe arrivato
E lo sapevo anch'io sì in un certo senso
È solo che non volevo saperlo
E tu l'hai sempre saputo

⁸³ J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., p. 79

Ritornando alle prime battute del testo, vediamo come esse racchiudano i tre nuclei dialettici che quasi da soli reggono la tensione drammatica (“Soli insieme” - “Nessuno arriverà” - “Qualcuno arriverà”), ma non solo: nel restituire il mutare rapidissimo degli stati d’animo di Lei (*allegra - piuttosto preoccupata - all’improvviso impaurita*), ci svelano una delle caratteristiche più affascinanti del teatro di Fosse: spesso questi cambiamenti repentini non hanno una causalità diretta con quanto accade sulla scena, come a dire che quello che muove i protagonisti viene da un’altra parte, come se fossero immersi in un flusso e noi li incontrassimo per il tempo breve del dramma, e questo tempo si cristallizzasse attorno alle loro emozioni senza darci la possibilità di vedere oltre, cosa li ha portati lì e dove andranno dopo che ci avranno lasciati.

Di Lui e di Lei capiamo quasi subito una cosa: hanno paura. Si tratta di paure diverse, che non trovano compensazione o consolazione nella coppia che hanno formato. Le battute che seguono quelle iniziali sottolineano che i due hanno fortemente voluto prendere le distanze da un contesto problematico, ma mentre Lui afferma più volte di aver voluto allontanarsi da “tutti”, per Lei è stato necessario lasciarsi alle spalle solo “qualcuno”. Dopo il primo impatto con la solitudine del luogo, dalle parole di Lei emerge sempre più minaccioso il presentimento di una presenza incombente e la sensazione che quella casa così isolata ed esposta alla forza del mare, in particolare nel freddo e nel buio dell’autunno e dell’inverno, non potrà in nessun modo proteggerli, né dalla forza degli elementi della natura, né soprattutto dalle loro paure.

Per tentare di allontanare la donna dai suoi oscuri presagi, Lui va a sedersi su di una vecchia panchina che si trova sul vialetto che conduce alla casa e la invita a sedergli accanto: la panchina, come la rimessa per le barche, ha nelle scritture di Fosse una valenza particolare, un non-luogo che, in questo caso è al tempo stesso luogo intermedio, passaggio tra l’esterno e l’interno dei sentimenti, oltre che degli ambienti che circondano i protagonisti e dove le persone possono stare sedute vicine ed essere al tempo stesso molto distanti, oppure, al contrario, essere così vicine da mettere in campo dinamiche di tipo seduttivo se non addirittura erotico, come avremo modo di vedere in almeno altri due drammi.

È proprio sulla panchina su cui non riesce a trattenerla vicino a sé che Lui inizia a fare davvero i conti con la propria paura, tanto da finire per chiedere a Lei: «Chi arriverà?»⁸⁴ e, subito dopo, si palesa anche la paura di Lei:

LEI⁸⁵

Qualcuno però arriva sempre

Qualcuno arriva

Arriva lei

Arriva lei e

si siede

si siede qui

ti guarda negli occhi

Lo so

Qualcuno di certo arriverà

E lei verrà a sedersi proprio qui

con i suoi occhi

Lei verrà a sedersi qui

ti guarderà dentro gli occhi

quasi impercettibile

Lo so

Possiamo immaginare che si tratti dell'ex compagna di Lui, magari una ex moglie, di certo una figura femminile che nella vita dell'uomo ha rivestito un ruolo importante, tanto da poter ancora esercitare una notevole influenza, come ci svela quello straordinario aggettivo, "impercettibile". Lui fa appena in tempo a farla sedere di nuovo vicino a sé per provare a rassicurarla quando le paure di entrambi si materializzano nel rumore dei passi che rivelano l'avvicinarsi dell'Uomo. Lui si alza e gira intorno alla casa per controllare la situazione, Lei lo aspetta aggirandosi per il cortile.

⁸⁴ J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., p.69

⁸⁵ Ivi, p.70

Quando in scena compare l'Uomo, inizia subito tra i due un gioco di sguardi e di piccoli segni muti: *«Lei lo guarda, poi abbassa lo sguardo. Lei alza di nuovo lo sguardo, annuisce verso di lui. L'uomo annuisce verso di lei. Poi l'uomo avanza lentamente lungo il muro della casa guardando verso di lei. Lei lo guarda. L'uomo le si avvicina e si ferma davanti a lei»*⁸⁶. Fosse ci dice che l'Uomo ha un atteggiamento fiero e un po' altezzoso, di fatto inizia immediatamente a corteggiare la donna: le racconta le vicende della casa che ha ereditato dalla nonna e che è stato lui a vendere, dopo che era rimasta vuota tanto tempo, ma soprattutto la informa senza indugio che abita lì vicino e che potrebbero farsi un po' di compagnia... Molto significative sono le mosse della donna, che di sua iniziativa va a sedersi sulla panchina, dove l'Uomo immediatamente la raggiunge sedendosi accanto a lei, che subito lo guarda: Lei mette così in atto la dinamica che aveva poco prima evocato tra Lui e la presenza femminile proveniente dal suo passato, ma in questo caso il meccanismo è tutt'altro che impercettibile, anzi, è decisamente scoperto, lo sguardo è diretto. Dopo qualche battuta interlocutoria i due guardano dritto davanti a sé, ma Fosse fa tornare in scena Lui nel momento preciso in cui Lei rivolge lo sguardo nuovamente verso l'Uomo: Lui si ritrae immediatamente e si ferma dietro l'angolo della casa da cui era sbucato e, con lo sguardo basso, *«non ascolta, ma sente quello che stanno dicendo»*⁸⁷. Curioso questo sentire senza ascoltare, così come il fatto che Lui decida di restare dietro l'angolo della casa, posticipando il confronto coi due, ma anche, forse indulgendo *voyeuristicamente* a prolungare la sua inquietudine. Mentre l'Uomo si fa sempre più audace nel flirtare con la donna, vantandosi anche del fatto che, grazie a loro, adesso ha un sacco di soldi, Lei a sua volta, pur impaurita, lo guarda di nuovo dritto negli occhi, ed a questo punto che Lui si decide ad avanzare verso di loro. Lei gli si rivolge allora parlando rapidamente (Fosse insiste più volte su questo aggettivo), lasciando così trasparire il suo nervosismo e avanzando delle giustificazioni non richieste; L'Uomo si alza dalla panchina per primo e va a piazzarsi dritto davanti a Lui,

⁸⁶ J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., p.73.

⁸⁷ J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., p.74.

che non può fare a meno di abbassare lo sguardo, prendendo fin da subito, in questa sorta di duello, una posizione di inferiorità. L'Uomo si congeda momentaneamente dalla coppia ribadendo il fatto che è l'unico ad abitare nei paraggi, che presto tornerà, ma che ora li lascia soli a riflettere. Riflettere: Fosse sceglie un termine curioso ma in questo caso molto significativo, perché una coppia che arriva in una nuova casa dovrà semmai, ambientarsi, prenderne possesso, magari iniziare a sistemare le proprie cose... Su cosa Lui e Lei devono riflettere?

Partito l'Uomo, Lui va a sedersi sulla panchina, ma il più lontano possibile da Lei, che lo guarda con cautela, altro termine illuminante:

LUI⁸⁸ *piuttosto scosso*

Sei stata tu a chiedergli di sedersi qui
sulla panchina
accanto a te

LEI

No no

LUI

Allora si è seduto
da solo
Con tono ironico
E così senza motivo è venuto
e si è seduto
sulla panchina vicino a te
Lei guarda fissa e rigida davanti a sé
Allora era un desiderio segreto
che hai espresso tu
Adesso puoi venire a sederti
qui accanto a me

⁸⁸ Ivi, p.77.

Insomma l'hai detto
senza dirlo
come fai di solito

LEI

No smettila ora
Ho avuto tanta paura

LUI

Ma se non hai fatto niente
Non l'hai guardato nemmeno una volta negli occhi
Con impeto
Ma senti lo hai fissato negli occhi tutto il tempo
Oppure solo quando
sono arrivato io
ti sei sentita di farlo

Nel giro di poche battute sono racchiusi spunti di analisi molto interessanti: dalle parole di Lui possiamo azzardare il fatto che Lei si comporti abitualmente come la moglie di Knut in *Naustet*, che ami sedurre gli uomini, magari con un sovrappiù di piacere se queste dinamiche si attuano alla presenza di Lui... Ed è evidente che la forza di questa seduzione sta soprattutto nello sguardo. Resta più misterioso da decifrare il suo essere impaurita, che ricorre più volte nel dramma, ma mai questa sensazione è legata ad un pericolo reale, piuttosto Lei sembra aver paura di stessa e delle proprie pulsioni. Lui continua a provocarla in questa direzione;

LUI⁸⁹

Ti piace, eh?

LEI

Né mi piace e neanche mi dispiace
ecco

⁸⁹ Ivi, p. 78-79.

LUI

Ti piace

LEI

Sì beh in un certo senso mi piace

[...]

Lui scuote la testa disperato

LUI

E poi sì

tornerà ancora

Lui ha il respiro pesante e disperato

Lui arriverà sempre

Lui va a sedersi sulla panchina, un po' più vicino a lei

Abita qui da solo

E così non ci

lascerà mai

fianco a fianco

[...]

E la sua famiglia poi

abitava nella casa

proprio dove abiteremo noi

La guarda disperato

La casa dove dobbiamo abitare noi

[...]

E lui ritornerà

Lui ritornerà

Lui di certo arriverà

[...]

Lui inizia a camminare avanti e indietro per il cortile.

[...]

Si ferma, la guarda. Con impeto

Eri tu a volere che arrivasse

Solo che a parole dicevi di non volere
che arrivasse nessuno
ma la verità è che
non volevi altro

A queste accuse proferite con veemenza, è significativo il fatto che Lei risponda con calma e tranquillità, provando a blandire il compagno e cercando di convincerlo ad entrare nella casa. Quando lui, disperato, le dice di amarla, la abbraccia, la guarda negli occhi e la stringe a sé, «*Lei prende il braccio attorno alla vita, inizia a cullarlo con dolcezza*» e poco più avanti «*Lei lo bacia sulla fronte*»⁹⁰, materializzando con questi gesti una edipizzazione del loro rapporto di coppia che ci sembra particolarmente stonata, visto che è lei l'elemento di gran lunga più giovane. Anche se avvilito lui si lascia convincere e i due entrano in casa tenendosi per mano. L'ultima immagine della parte II del testo è la porta che si chiude, ma è un rumore che ci colpisce: la porta viene scossa più volte per provare che sia ben chiusa.

Le didascalie di Fosse dicono che l'interno della casa è malandato come l'esterno: mobili malridotti, muri scrostati, ma nonostante ciò Lei sembra entusiasta e inizia ad immaginare la loro vita insieme, tra quelle mura; Lui invece non trova pace, passa da una finestra all'altra, guardando in ogni direzione per vedere se scorge l'Uomo. La reazione di Lei all'atteggiamento di Lui è tutta racchiusa nelle battute che abbiamo citato in precedenza, attraverso le quali la donna tenta di convincersi che nella casa saranno al sicuro e non arriverà nessuno a minacciare la loro unione, ma improvvisamente bussano alla porta, una, due volte. Lui è preso dalla disperazione, decidono comunque di non aprire e Lei per scacciare l'inquietudine, prosegue l'esplorazione delle stanze, che sono piene di oggetti appartenuti alla nonna dell'Uomo, che lì ha vissuto tutta la vita e sempre lì è morta.

Nella sala ci sono delle fotografie appese alle pareti: in una di queste la nonna dell'Uomo è ritratta molto giovane e Lei osserva che era molto bella.

⁹⁰ Ivi, p. 80.

LUI⁹¹

Di sicuro troverai
bello anche lui
Assomiglia così tanto a sua nonna

LEI

Non le assomiglia
poi così tanto
no

Lui ride. Lei si volta di nuovo verso il ritratto

LUI

Ti ricordi bene allora
com'è fatto
[...] *Ironico*
Ma allora lo hai guardato bene in faccia

Lei non raccoglie la provocazione e concentra la sua attenzione sulla foto del matrimonio della donna e nota che anche il marito di lei era bello e che i due si erano sposati giovanissimi; l'immagine del matrimonio dei nonni dell'Uomo porta Lei a sottolineare la differenza tra quella e la coppia formata da Lei e Lui, ma subito sembra voler allontanare pensieri negativi:

LEI⁹²

Ma sono così felice
perché sì
ci siamo incontrati
C'è voluto davvero tanto prima che incontrassi
qualcuno con cui
essere in pace

⁹¹ Ivi, p.88

⁹² Ivi, p. 89.

Lei emerge da questa battuta come un figura tormentata, inquieta, forse sentimentalmente e sessualmente irrisolta e quando Lui subito dopo le fa notare, sempre appesa alla parete, la foto dell'Uomo in giacca e cravatta, giovanissimo, nel giorno della Cresima, Lei non riuscirà a distogliere gli occhi da quell'immagine. La scoperta che la stanza in cui la vecchia donna è morta è rimasta come quel giorno, le stesse lenzuola, lo stesso disordine, lo stesso tanfo, nausea Lui e lascia piuttosto indifferente Lei: quella di *Qualcuno arriverà* è sicuramente una di quelle case in cui i muri hanno un'anima e in cui gli oggetti, specialmente le fotografie, assumono una valenza importante, in quanto immagini strappate ad un presente-passato impossibile da individuare e che Lui e Lei sentono impossibile da immaginare, soprattutto nella prospettiva di un futuro che li vede totalmente disallineati in quel luogo così isolato.

LEI⁹³ *Lei si ferma a guardare fuori dalla finestra, il mare.*

Come se si stesse annoiando

E da questa parte solo il mare

Solo mare

Non c'è nessuno qui

Posso vedere solo il mare

Nient'altro

LUI *Piuttosto di buon umore*

Solo il mare già

È così bello

vedere solo il mare

Ci si sente al sicuro così

Come se la porta ben chiusa alle loro spalle e l'immensità del mare davanti potesse proteggerli non solo dalla presenza dell'Uomo, ma anche dal male oscuro che li ha accompagnati fino a quel luogo isolato. Quando si sente di nuovo bussare alla porta lui è preso completamente dalla paura, ma Fosse

⁹³ Ivi, p. 92.

precisa che anche Lei è disperata, come se non si sentisse in grado di dominare le proprie pulsioni. Lui però abdica a qualsiasi tentativo di gestire la situazione e decide di rinchiudersi in una stanza:

LUI⁹⁴

Non me la sento di incontrarlo

Vado

Guarda la porta della camera

Vado nella stanza

Indica la porta della camera

Non ce la faccio a incontrarlo

Lui la guarda implorante

Se qualcuno deve aprire

allora fallo tu

LEI *incerta*

Ne sei sicuro

Sei sicuro che dobbiamo aprire

e che sia io a doverlo fare

Lui annuisce

Nelle battute successive Lei più volte chiede al compagno se è sicuro della sua decisione, come a concedergli un'altra possibilità di affrontare virilmente la minaccia che incombe sulla loro coppia, ma in seguito al diniego di Lui, Fosse, nella didascalia, non potrebbe restituirci un'immagine più significativa: «*Lui va nella stanza [...] si sdraia sul divano, con il volto contro la parete, le mani chiuse dietro la nuca, le gambe piegate con le ginocchia verso la parete*»⁹⁵. Una posizione “fetale” che una volta di più pone Lui come vittima di una progressiva edipizzazione, atteggiamento che si contrappone a quello dell'Uomo, che non appena arrivato nella casa prende in mano la situazione e, forte della familiarità

⁹⁴ Ivi, p. 96-97.

⁹⁵ Ivi, p. 97.

col luogo, si comporta da padrone, e non solo monopolizza il discorso, ma si ri-appropria degli spazi e degli oggetti.

Non a caso questo nuovo incontro tra l'Uomo e Lei all'interno della casa è drammaturgicamente caratterizzato dal fatto che le battute della donna sono pochissime (solo tre), molto brevi e di fatto banali, perché Fosse decide di far parlare il corpo di Lei e inventa un gesto minimo e straordinariamente espressivo, che ritroveremo in altre scritture fossiane, quando ad emergere è la tensione erotica; L'Uomo è appena entrato e *«Lei va a mettersi davanti alla finestra della cucina, si appoggia con il peso del corpo sul piede destro, in modo che il fianco compia un leggero arco, verso di lui. Lei guarda fuori dalla finestra. Lui guarda i suoi fianchi»*⁹⁶. Appena qualche attimo prima, accogliendolo, *«Lei tiene aperta la porta tra il corridoio e la cucina per l'uomo, che è sulla soglia e guarda dentro la cucina»* e subito dopo *«Lei chiude la porta»*⁹⁷. L'Uomo prosegue il suo tentativo di seduzione, racconta di sé e della vita della nonna, a cui era molto legato, e che dopo la morte prematura del marito era rimasta sola in quella grande casa isolata, ma senza lamentarsi mai. Le sue parole sono spesso interrotte da scoppi di risa, espressione comunicativa diretta e franca, così come semplici sono le sue parole, anche se il suo tono diventa a tratti malizioso e il suo sguardo insiste sempre più spesso sui fianchi di Lei; a questo affollarsi di segnali Lei contrappone poche parole, gesti minimi (va a sedersi proprio davanti a lui), e soprattutto sguardi, sempre diretti. Quando Lei decide che l'incontro deve finire non fa altro che alzarsi e guardarlo: l'Uomo prima di andare rende il suo invito esplicito:

UOMO⁹⁸ *ride*

Tanto ci vediamo lo stesso

Non ci sono molti altri

da incontrare qui

ma puoi incontrare me

⁹⁶ Ivi, p. 98.

⁹⁷ Ivi, p. 98.

⁹⁸ Ivi, p.102.

[...]

quindi se vuoi un po' di compagnia

basta che vieni sì

puoi venire a qualsiasi ora

da me a casa mia

E puoi chiamarmi

Perché c'è sai il telefono in questa casa

e io ce l'ho il telefono

Ecco

Tira fuori una penna e un foglio di carta dalla tasca della giacca

[...]

Quando vuoi chiama pure

a qualsiasi ora

Quando l'Uomo le porge il foglietto, «*Lei tira fuori un borsellino dalla tasca della sua giacca, lo apre, mette il foglio nel borsellino. Lui le sorride, annuisce verso di lei*»⁹⁹. È straordinaria la capacità di Fosse di svelarci con elementi minimi questa nascente complicità tra i due, tanto che l'Uomo non perde occasione per sottolinearla:

UOMO¹⁰⁰

Sì chiama pure

E adesso il numero ce l'hai

Deve stare bene al sicuro

là dove l'hai messo

La risposta a questo invito esplicito è nella didascalia che segue: «*Lei va di nuovo alla finestra della cucina, si mette in posa, appoggia le mani sul davanzale, guarda fuori*»¹⁰¹; il gesto è lo stesso di prima, ma stavolta Fosse spazza via ogni

⁹⁹ Ivi, p. 102.

¹⁰⁰ *Ibidem*.

¹⁰¹ Ivi, p. 103.

dubbio sulla sua intenzionalità dicendo che la donna “si mette in posa”, con una risposta esplicita tanto quanto lo era stato l’invito. I due si salutano con uno sguardo ancora una volta insistito e diretto e quando sulla soglia della stanza l’Uomo annuncia che ritornerà, Lei annuisce.

Nella scena successiva Lei va nella stanza dove Lui sembra non essersi mosso dal divano, perché Fosse lo descrive nella stessa posizione; Lei gli si siede accanto e gli annuncia che l’Uomo è andato via. Lui sembra non reagire e Lei prima lo scuote e poi, maternamente, lo abbraccia, ma quando Lui finalmente parla, non ha il coraggio di guardarla in faccia, la didascalia precisa «*Lui parla verso la parete*»¹⁰²; quando Lui la accusa di avere flirtato con l’Uomo, Lei, una volta di più dice inspiegabilmente di avere avuto molta paura e quando Lui si alza dal divano pronuncia delle battute intriganti:

LUI¹⁰³

A che ora lo devi chiamare

LEI

Non devo chiamare

LUI

E allora perché hai preso

il suo numero di telefono

[...]

E perché hai messo il foglio con

il numero di telefono nel tuo borsellino

LEI

Non è vero

LUI

Ah no

LEI

Come fai a saperlo

¹⁰² Ivi, p.104.

¹⁰³ Ivi, p. 105.

che l'ho messo lì

LUI

Lo so e basta

Di nuovo molto probabilmente Lui li ha spiati, con la stessa pulsione *voyeuristica* che lo teneva nascosto dietro l'angolo della casa, e forse c'è in questo impulso qualcosa che va al di là della semplice gelosia; gelosia che di certo non può che alimentarsi alla luce della bugia di Lei, che nega di aver messo il foglietto nel suo borsellino. Dopo questo sfogo Lui riacquista una calma rassegnata e guarda il mare fuori dalla finestra.

LUI¹⁰⁴

E laggiù c'è il mare
con tutte le sue onde
il mare
è bianco e nero
con le sue onde
con le sue profondità
morbide e scure

Ride da solo

E noi che volevamo solo restare
l'uno di fianco all'altro

Nell'ultima scena del dramma, all'inizio c'è solo Lui, che si aggira per il cortile:

LUI¹⁰⁵

Lei di certo non chiamerà
ma tornerà presto sì
E allora saremo soli
E saremo sempre

¹⁰⁴ Ivi, p. 106.

¹⁰⁵ Ivi, p. 107.

soli insieme

essere

soli

l'uno nell'altro

Va alla panchina, si siede. Posa i gomiti sulle ginocchia, appoggia la testa sulle mani. Guarda avanti a sé

Soli insieme

soli l'uno nell'altro

Ha una risata amara. Lunga pausa. Lei arriva camminando da dietro l'angolo sinistro della casa, lo guarda con dolcezza. Lui la guarda, abbassa gli occhi. Lei va a sedersi accanto a lui sulla panchina, poi solleva la mano, lo accarezza sulla guancia. Lunga pausa. Sipario.

Quanto tempo è passato? Lui stava inutilmente aspettando una sua chiamata? Da dove era certo che Lei sarebbe presto tornata, dalla casa dell'Uomo? Fosse chiude il sipario sulla risata amara di Lui e sulla carezza materna di Lei, senza dare ulteriori elementi eppure mettendoci nella condizione di immaginare, lasciandoci la possibilità di far filtrare tra le fessurazioni della sua pratica drammaturgica il nostro vissuto, in un possibile rispecchiamento.

L'analisi forse fin troppo dettagliata di questo testo di debutto credo fosse necessaria, per avere un'idea del primo teatro di Fosse, che col tempo approderà ad esiti molto diversi, pur mantenendo intatta la sua cifra stilistica. In questo caso, come detto all'inizio, l'impianto è di tipo tradizionale, ma molti sono gli elementi di novità e il lettore, o lo spettatore, possono ricavarne anche un senso di straniamento: le opere di Fosse possiedono tutte "un'onda lunga", ci tornano alla mente anche dopo giorni, fanno affiorare riflessioni mai banali. Ricordo che dopo aver letto per la prima volta *Qualcuno arriverà*, mi ritrovai a pensare ad un romanzo di Paolo Maurensing, *La variante di Lüneburg*, una storia incentrata sul gioco degli scacchi, dove il protagonista ci esorta, nella vita, a provare a girare la scacchiera, per capire il punto di vista dell'altro; e allora ho provato ad immaginare un'altra attesa, quella dell'Uomo, che non viene raccontata, ma che

è complementare e forse necessaria all'attesa della coppia. Gli intrecci inesplicabili dei destini degli uomini sono nelle scritture di Fosse dei fili sottili e preziosi, e credo che il suo primo dramma ne sia un esempio ricco di fascino, che ad ogni lettura rivela particolari nuovi e diversi, come solo le opere dei grandi autori possono fare.

Qualcuno arriverà è una delle opere più rappresentate di Jon Fosse, nel 1999 in Norvegia ne viene prodotta anche una versione radiofonica della durata di 52 minuti, poi anche commercializzata su cd.

Ho già citato il fumetto di Pierre Duba, pubblicato nel 2014, che ho trovato estremamente evocativo: i suoi disegni molto sfumati ricreano un'atmosfera rarefatta e quasi mai riproducono i personaggi a figura intera, sottolineandone invece dei dettagli, mani, occhi, bocche. Del testo si riprendono le battute essenziali, ma la storia mantiene una sua coerenza, e l'esito dell'operazione è estremamente suggestivo.

Nel 1999 Claude Régy mette in scena *Qualcuno arriverà*, dando vita a quella che Leif Zern ritiene essere stata «la più audace e affascinante messinscena di un testo di Fosse, tanto affascinante da mettere il pubblico in una situazione di grande concentrazione e di irritante provocazione»¹⁰⁶. Vincent Rafis, nella sua intervista con Jon Fosse la ricorda come un incubo durato quasi tre ore, con silenzi e pause infiniti, movimenti rallentati e rarefatti al limite dell'immobilità. Lo stesso Fosse è presente alla prima: «C'était d'une beauté implacable, impressionante. La pièce durait si longtemps – presque trois heures – et je voyais tous ces gens se lever et partir: pas une personne, mais vingt personnes. C'est trop intense: si vous ne parvenez à vous détendre, ça peut être difficile. Je comprends que l'ennui puisse s'installer – un ennui qui, c'est vrai, peut mener à l'angoisse, à la claustrophobie, mais aussi à une connaissance profonde. Pour moi, ce n'est difficile à supporter. Au contraire, c'est très reposant, comme une prière...»¹⁰⁷.

¹⁰⁶ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 105.

¹⁰⁷ V. Rafis, «Entretien avec Jon Fosse», cit., p. 130.

Il commento dell'autore sembra suggerire che sia questa la modalità di rappresentazione più vicina alla sua sensibilità, ma in realtà quello che lo affascina principalmente in questa messa in scena di Régy lo chiarirà lo stesso Fosse in un passo successivo della stessa intervista: «Il y a en effet des similarités essentielles entre son esthétique et la mienne. Cela doit tenir à la cohérence de son univers – une cohérence qui ne nécessite pas beaucoup d'éléments, mais qui repose avant tout sur una chose à dire, ou qui essaie d'être dite. Une cohérence qui, comme pour mon écriture, suscite aussi des réactions tranchées: ou bien vous comprenez, ou bien vous ne comprenez pas»¹⁰⁸. Poco più avanti dirà di non aver apprezzato allo stesso modo altre regie che Régy ha tratto dai suoi testi (*Variazioni di morte* e la riduzione per la scena di *Melancholia*), lasciando quindi campo aperto alla questione quanto mai problematica e affascinante della trasposizione scenica della sua scrittura.

In un'altra intervista Fosse dice: «Mes pièces sont d'une composition formelle très stricte, qui demande d'être exécutée avec précision. Paradoxalement, cela donne un assez grande liberté aussi bien aux metteurs en scène qu'aux comédiens, car l'interprétations y est libre»¹⁰⁹. Leif Zern, che nella sua veste di critico ha assistito ad un gran numero di rappresentazioni fossiane in svariati paesi, e ha la fortuna di conoscere personalmente lo stesso Fosse, nel suo testo arriva provocatoriamente a sostenere che «Come tutti gli autori drammatici fortemente innovativi, lui [Fosse] scrive per un teatro che ancora non esiste»¹¹⁰.

Non riesco ad immaginare una situazione più rischiosa e stimolante, per un regista, più aperta e affascinante, in grado di pervenire ad esiti incredibilmente diversi a seconda delle singole sensibilità. Valerio Binasco mi ha raccontato di aver assistito allo spettacolo di Claude Régy, e pur apprezzandone la qualità intrinseca, non riuscì a leggervi la poetica di Fosse. Quando mise in scena a sua volta *Qualcuno arriverà*, la prima delle sue regie fossiane, il suo approccio fu diametralmente opposto a quello di Régy: molto generosamente

¹⁰⁸ Ivi, p. 131.

¹⁰⁹ S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, cit., p. 93.

¹¹⁰ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 11.

Binasco mi ha messo a disposizione gli appunti che utilizzò nel corso di una lezione che tenne agli studenti di scenografia di un liceo artistico di Genova nel 2007. Ne riporto di seguito i passi più significativi:

[...] Se leggiamo le opere di Fosse ci accorgiamo subito che due sono le sue costanti: una è quella di usare i capoversi in frasi comuni, come fossero poesie; l'altra è che c'è SOLO UNA situazione drammatica, dilatata e insistita fino a sfidare le leggi della pazienza.

Anche nel caso di *Qualcuno arriverà* la situazione è una sola, e scaturisce da un 'problema' così semplice che sta già tutto nel titolo. Qualcuno (forse) arriverà. Basta. A ben vedere, la trama è tutta qui. Nella sua poeticissima avarizia l'autore non ha saputo darci di più che questo: una coppia di innamorati che si isolano dal mondo e sono angosciati che Qualcuno Arrivi a turbare la loro solitudine... (chissà perché, gli innamorati, in Jon Fosse, ricordano sempre un po' Adamo ed Eva, all'indomani della cacciata dal paradiso...).

La loro angoscia si dilata, con ritmo uguale e implacabile, per tutta la durata della *pièce*. Questa attesa di Qualcuno (niente a che fare con Godot, visto che il nostro, invece, arriva eccome...) sprofonda la Coppietta nell'angoscia più nera, ed è l'innescò dell'unico movimento drammatico. Ma una volta innescato, il movimento drammatico non si muove più. L'innescò è stato già un movimento sufficiente a chiudere i conti con il problema della trama. Ci sarà solo un piccolo crescendo, che 'scandisce' il progressivo allontanarsi dei due innamorati, e il disfarsi delle loro (assurde) speranze. Un allontanarsi e un disfarsi così minimo da risultare appena percettibile, ma questo è ciò che piace all'autore: il muoversi lento delle cose degli uomini (maestoso e solitario come quello dei pianeti), che solo occhi attenti e sensibili sanno cogliere. Nessuna variazione di intreccio. Pochissime variazioni di dialogo. [...]

Jon Fosse aggiunge anche l'uso degli 'a capo' per suggerirci qualcosa sul tono psicologico o sul pensiero di chi parla. Dette così, queste cose sembrano solo brutte notizie per i poveri attori. Ma non è così, perché presto ci si accorge che i segni 'segreti' dell'autore sono indizi carichi di umanità. [...] L'uso degli 'a capo' sembra suggerirci qualcosa sul tono psicologico o sul pensiero di chi parla. Sembra anche suggerirci che siamo in uno stile espressivo dove gli interpreti debbono sapersi immergere in uno stato poetico. [...]

Sono segni precisi per indicarci la strada dove incontrare i personaggi, e la promessa che li incontreremo in un territorio artistico che, se non è proprio il vecchio e caro - almeno a me - Naturalismo, è tutt'altra cosa comunque da qualsiasi astrattismo formale. È una promessa di Teatro, di quel teatro che si svolge in un clima di effusione e di compartecipazione a una storia umana, dove attori e pubblico potranno condividere un'identificazione coi personaggi.

Perché il Teatro si attui occorrono esseri umani. Nei testi di Jon Fosse c'è un mondo carico di realtà e umanità. Tuttavia, per percepirlo con chiarezza, occorre in un primo momento liberarci dalla soggezione che ci incute il suo 'Stile'. Lo 'Stile' in Jon Fosse ci arriva prima della vita dei personaggi.

È un'evidenza a cui dobbiamo rassegnarci con pazienza.

Ma lasciarci accecare dal suo 'Stile' vorrebbe dire *mettere in scena il suo stile*. Da qui, i rischi di astrattismo fine a se stesso. Il rischio di creare ambienti concettuali, per attori surreali. Fredde atmosfere al neon per attori automi, ecc. [...]

A me, Jon Fosse fa anche ridere.

Non credo che tutte le sue ripetizioni siano solo il segno di ossessioni e nevrosi. Sono anche gioco. Un gioco per attori raffinati, che abbiano un senso dell'umorismo moderno, cioè contraddittorio, e che quindi sappiano giocare con le nevrosi e le ossessioni, senza soccombere al peso 'romantico' di esse. Accogliendole come un caratterista accoglierebbe i 'tic' del suo personaggio: con amore e umorismo. [...]

C'è un'enorme quantità di contraddizione espressiva nel testo. Materia meravigliosa per la recitazione. E per creare quella strana *suspence* tipicamente jonfossiana.

Prendiamo semplicemente la prima scena: Lui e Lei alle prese con un *topos* romantico: il nido d'amore immerso nel paesaggio selvaggio e solitario.

Sembra l'inizio di un sogno. Ed è proprio così, perché esattamente come nei sogni, la realtà delle cose è fuori controllo. Ogni elemento ha un'anima e va per la sua strada. Ecco dunque il nido d'amore diventare una casa dalle finestre rotte, inquietante e tetra. Ma loro, gli amanti, la guardano come fosse davvero il loro nido. Noi spettatori osserviamo la scena, e diciamo: che succede a quei due?

Ma la domanda giusta, tra breve, scopriremo che è un'altra, ed è: cosa sarà mai successo a quei due? Che *cosa è già* successo?

Ecco perché, per esempio, l'autore sceglie di metterci immediatamente sotto gli occhi una coppia non giovane. Non sono giovani sposini. Questi signori hanno

un passato. Hanno già compiuto un percorso nel loro amore. Ed è successo QUALCOSA tra loro, che li ha portati qui.

Di questo l'autore non parla, ma la sua scrittura scenica ne parla eccome. Ne parla in modo reticente e avaro, ma il messaggio - e la *suspence* - arriva con grande forza.

L'ombra di quel QUALCOSA attraverserà tutta la *pièce*. Forse riguarda principalmente Lui, forse Lei. Ma è qualcosa che entrambi temono tantissimo. Lei ne è anche inspiegabilmente attratta, Lui ne è atterrito. Il terrore di Lui aumenta mano a mano che intuisce l'attrazione di Lei.

[...]

Si sa solo che questi due signori hanno cercato un posto per nascondersi al resto del mondo. Che hanno cercato un deserto perché solo nel deserto saranno al sicuro. Che hanno cercato la solitudine, perché è l'unico modo per proteggersi l'un l'altro da quel terribile QUALCOSA che li ha minacciati nella loro vita passata.

Quel QUALCOSA è subito ben visibile negli sguardi dei personaggi, e nei loro comportamenti reciproci. Ma non sapremo mai cos'è. Gli attori, prima o poi, me lo chiederanno e io mi inventerò qualche storia, e darò loro la caramella del regista. Gli parlerò della reincarnazione di Adamo ed Eva, e della loro (comprensibile) paura di un qualsiasi tentatore. [...]

La trama è quindi arricchita da un elemento di non-detto: percepiamo che la minaccia è QUALCOSA di interno alla coppia, che li sprofonderà nella disperazione se QUALCUNO arriverà.

La minaccia non è dunque L'Altro. Egli è la *suspence*.

L'Altro non sa di quale tragedia è portatore. Non vede le crisi di panico di Lui. È un tentatore da commedia.

Il suo arrivo, a modo suo, è comico. Lei resta sola in scena un attimo, e, non appena Lui esce da una quinta, L'Altro arriva da Lei.

Il tanto temuto arrivo, si manifesta con ironia da *vaudeville*.

Personalmente, credo che le componenti realistica di questo spettacolo dovranno essere gli attori. Non la scena. La scena ha un compito allusivo e poetico. [...]

Secondo me occorre un solo spazio, che, con pochi accorgimenti, vada bene per tutto. Questo crea un clima di gioco teatrale, e di delicatezza formale che ben si incontra con una pretesa di poeticità.

Alla 'credibilità' ci penseranno gli attori. I loro volti, i loro occhi, i loro pensieri sono la cosa più importante, in questo testo.

Si deve dare loro l'opportunità di agire in un primo piano continuo, dovranno sempre essere il polo di attrazione dell'attenzione visiva dello spettatore. Lo spettatore dovrà in qualche modo 'dipendere' dal gioco che gli attori faranno con la scenografia, trasformandola, perché da quel gioco emergerà l'immaginazione degli spazi concreti e reali. Ecco perché vorrei una scena non descrittiva o realistica, o peggio che mai concettuale, ma molto semplice ed essenziale, capace di accogliere pochi elementi necessari e dare il massimo risalto ai corpi.

Non ringrazierò mai abbastanza Valerio Binasco per avermi regalato la sua esperienza di uomo di teatro, attore e regista: le parole che nascono per essere rappresentate hanno una doppia vita, quella che passa per il cuore del lettore e quella che si trasforma in movimento e in suono sul palcoscenico; sono parole in attesa che "qualcuno arrivi" e le pronunci, come dice Fosse nell'ultimo verso della poesia sull'attore. Solo uomini e donne di teatro possono raccontare con tanta partecipazione questa *vita* delle parole.

Le parole di Fosse possiedono però anche un'altra meravigliosa "vita possibile": in più di una occasione la loro intrinseca musicalità ha ispirato compositori di primissimo piano, che a partire dalle scritture di Fosse, hanno creato opere musicali. Uno di più grandi musicisti contemporanei, l'austriaco Georg Friedrich Hass, in la collaborazione con lo stesso Fosse, si cimenterà, come vedremo, con due romanzi, *Melancholia* e *Morgon og kveld*, mentre il compositore norvegese Knut Vaage trasformerà in opera contemporanea proprio *Qualcuno arriverà*.

L'opera ha debuttato al Contemporary Music Festival di Oslo nel 2000 ottenendo il plauso nazionale e internazionale, tanto che è stata tradotta in inglese e tedesco ed è stata eseguita anche in Germania e Lussemburgo; la versione in inglese è stata pubblicata su cd nel 2006, a riprova dell'interesse suscitato dall'operazione, che per Vaage rappresenta un tentativo

particolarmente riuscito di rinnovare la tradizione classica dell'opera in musica, che deve avere la capacità di rinascere avvalendosi di nuovi contenuti¹¹¹.

Vaage è stato catturato dal ritmo del testo, dall'intrinseca musicalità creata dalle ripetizioni e decide di creare una partitura che riempie con la musica le pause fossiane, mettendo in scena un ininterrotto flusso di note. Lo spettacolo è estremamente raffinato (e fortunatamente è visibile su YouTube quasi nella sua interezza) e la regia di Bruno Berger-Gorski esalta le caratteristiche della musica pur nella stilizzazione delle scelte.

¹¹¹ Queste informazioni si ricavano principalmente dal sito personale dell'autore e da diversi siti specializzati in musica contemporanea, soprattutto al link www.ballade.no/sak/nokon-kjem-til-a-komme/.

OG ALDRI SKAL VI SIKJAST, 1993
“E NOI NON CI SEPAREREMO MAI”

La seconda opera drammaturgica di Fosse presenta una caratteristica che, per il momento, non ritroviamo in altre sue scritture: in esergo l'autore mette una citazione, dall'*Inferno* di Dante, una terzina del canto XXXIV, che recita:

Io non morii e non rimasi vivo;
pensa oggimai per te, s'hai fior d'ingegno,
qual io divenni, d'uno e d'altro privo.

La citazione è forse un omaggio a Beckett, che, soprattutto nei suoi primi racconti, ancora molto influenzato da Joyce, si compiace di abbondare di riferimenti alla *Divina Commedia*, con il dichiarato intento di confondere i lettori privi di dimestichezza col capolavoro di Dante; ma più probabilmente è una chiave di lettura molto erudita, che apparenta lo stato d'animo del Poeta a quello dei personaggi di questo dramma, che sono come sospesi in una dimensione indefinibile, senza e vita e senza morte, dice Dante.

E in effetti, già con questa sua seconda scrittura per la scena, Fosse compie uno scarto significativo, confondendo i piani spazio-temporali, così come poi accadrà in tante altre sue opere. Molto interessante, e certamente non casuale, è il fatto che in questo dramma abbiamo la sensazione di ritrovare i personaggi di *Qualcuno arriverà* : una donna di circa quarant'anni sembra aspettare il suo uomo. Apparecchierà la tavola per due, con cura. E lui arriva. Forse. E poi arriva anche una ragazza, la sua nuova compagna. Forse. Perché non riusciamo a capire se quello che accade in scena sta realmente avvenendo o se si tratta soltanto di una proiezione della mente della donna. Sappiamo solo che quando si chiude il sipario la donna è di nuovo sola.

Così come sarà per l'incipit di *Melancholia*, già dalle battute iniziali Fosse ci catapulta con sorprendente maestria nel disagio profondo di un essere umano. Vale la pena riportare le prime pagine del dramma, per entrare il contatto con la

mente della donna, che nella traduzione francese è Elle (gli altri personaggi sono Lui e La Fille)¹¹².

Noir. Une femme rit, doucement, puis plus fort, puis doucement de nouveau. La lumière monte progressivement. La femme, d'une quarantaine d'années, est assise sur un canapé, appuyée contre l'accoudoir de gauche, elle ne cesse de rire. Soudain elle s'arrête de rire, elle regarde autour d'elle, lève les yeux vers le plafond, puis les baisse vers le sol, elle reste ainsi un moment, les yeux baissés. Puis elle se met de nouveau à rire, assez brièvement cette fois-ci, puis elle reste immobile, regardant le sol.

ELLE

se lève, l'air décidé

Non

Elle va jusqu'à la fenêtre qui se trouve à gauche à dans le salon, reste là, debout, regarde au-dehors. Silence

Non ça ne va pas du tout

Elle se retourne et regarde le salon, elle reste un moment à regarder autour d'elle, puis elle se met de nouveau à rire. Elle rit, secoue la tête. Elle se met à déambuler dans le salon.

Non il faut que j'arrête

car ça ne va pas du tout

Et il n'y a aucune raison pour que ça aille

d'ailleurs

Presque en colère

Il n'y a aucune raison

Aucune raison

C'est

elle s'interrompt. Elle arrête de déambuler, baisse les yeux vers le sol, reste ainsi un moment les yeux baissés, puis lève les yeux vers le plafond, elle

¹¹² J. Fosse, *Et jamais nous ne serons séparés*, L'Arche, Paris, 2000, pp. 13-5.

promène son regard le long des corniches, puis elle ferme les yeux, baisse la tête. Elle se tient légèrement penchée en avant, les yeux fermés. Elle reste ainsi un moment, puis elle sourit comme à elle-même, semble se redresser. Elle expire longuement

Il n'y a aucune raison

Optimiste

Et c'est complètement stupide

Un peu en colère

Et comment est-ce possible

Découragée

Ce n'est pas possible d'être comme ça

Je ne suis pas comme ça

Personne n'est comme ça

En colère, martelant chaque mot

Personne n'est comme ça

Silence. Plutôt réfléchie

D'ailleurs je ne suis pas comme ça

Plus rythmé

Car personne n'est comme ça

Étonnamment fort

Personne

Et moi je

Elle s'interrompt de nouveau. Elle va s'asseoir un milieu au canapé, les jambes écartées. Long silence. Puis une voix faible

Tout est si calme

Moqueuse

Tout n'est que moi

et sans les autres je ne suis rien

Elle rit de nouveau brièvement

On dirait que je pense

Un peu en colère

Je ne pense pas
Plus en colère
Tu parles si je pense
Ceux qui pensent
Ne pensent pas
Qu'est-ce que je suis intelligente
Elle prend ses cheveux dans ses mains
Je suis vraiment intelligente
Se moquant d'elle-même
Et je suis forte
et pas seule
Je suis forte et grande et belle
Elle se lève de nouveau, recommence à déambuler dans le salon
Et je me débrouille très bien toute seule
Mais je ne suis pas seule
Je n'ai jamais été seule
J'ai toujours été seule
Je n'ai jamais été pas seule
Désespérée
Mais il faut que je fasse quelque chose
Je ne peux pas tourner en rond comme ça
Il faut que je fasse quelque chose
[...]

Ci colpisce l'apparente vuoto di senso delle parole della donna, ma forse tocca ancora di più la nostra sensibilità quel continuo variare del tono della sua voce, che esprime stati d'animo tra loro dissonanti, quel modo di ridere al limite dell'isteria e il suo continuo camminare, sedersi, e di nuovo camminare, nello spazio del palcoscenico. La scenografia, come nel dramma precedente, è molto realistica e Fosse la descrive in maniera particolareggiata, perché in questa fase, e soprattutto in questo dramma, gli oggetti rivestono una grande importanza.

Sulla scena ci sono due porte, che, da quello che potremmo definire un salone, immettono una in un corridoio e l'altra nella cucina; sono i varchi di accesso a due situazioni emotive opposte: la cucina è la dimensione del vivere quotidiano, e la donna non a caso entra ed esce dalla scena utilizzando sempre questo accesso. L'altra è quella che mette in comunicazione col non-luogo per eccellenza, il corridoio, che a sua volta immette in uno spazio esterno e forse estraneo. L'uomo entrerà e uscirà utilizzando entrambe le porte, rendendo in questo modo palese da quale delle due dimensioni proviene, mentre, significativamente, la ragazza userà solo la porta che comunica con la dimensione che esula dalla quotidianità.

È davanti alla porta che dà sul corridoio che la donna si ferma e, guardandola con insistenza, esplicita per la prima volta la sua attesa nei confronti dell'uomo: dalle parole che usa siamo indotti a pensare che lui sia solo un po' in ritardo, e che, contrariamente alle sue abitudini, non ha chiamato per avvertire. La donna, impaziente, si sposta di continuo tra la finestra, da cui guarda all'esterno, e il centro del salone, da cui fissa la porta del corridoio, ma ad un tratto dalle sue battute abbiamo la possibilità di intuire una situazione diversa:

ELLE¹¹³

Et jamais il ne viendra

Il a disparu

Il ne reviendra plus

Il a disparu

comme dans la mort

L'uomo che lei attende è semplicemente in ritardo o è scomparso da tempo? È morto o si trova in una dimensione diversa, quella evocata dalla terzina dantesca, che ci suggerisce una situazione di sospensione, di estraneità dal

¹¹³ J. Fosse, *Et jamais nous ne serons séparés*, cit., p. 16..

vivere comune? Subito dopo aver pronunciato queste parole la donna si siede sul divano, stringe al petto un cuscino e, sempre guardando la porta del corridoio, inizia a *chantonner*; il termine francese si può tradurre con “cantilenare” e non indica solo la modalità espressiva con cui la donna recita le battute immediatamente successive all’indicazione in didascalia: ogni volta che la donna inizia a *chantonner* è, a mio parere, il segnale di accesso ad una dimensione che non è quella reale. La prima volta che Fosse attiva questa modalità, addirittura raddoppia questa sensazione di estraneità dalla realtà dicendo che la donna pronuncia le battute non solo cantilenando, ma cullando tra le braccia un cuscino. Le parole così recitate, anche nel loro incedere, sembrano quasi una filastrocca infantile:

ELLE¹¹⁴

Il faut qu’il vienne maintenant
Il faut qu’il vienne maintenant
Et maintenat il va bientôt venir
Se moquant d’elle-même
Je suis forte et grande et belle
Et alors il faut qu’il vienne
Car je suis forte et si grande et si belle
Et alors il devrait venir
Il faut qu’il vienne maintenant
Il faut qu’il vienne
Qu’il vienne auprès de son amie
Qu’il vienne qu’il vienne qu’il vienne
Qu’il vienne auprès de son amie
Qu’il vienne qu’il vienne
Qu’il vienne maintenant
Qu’il vienne après de son amie
Qu’il vienne

¹¹⁴ Ivi, p. 17

Al termine di questa cantilena la donna guarda dall'altro capo del divano, sorride come trasfigurata, e inizia a parlare e a muoversi come se l'uomo che aspetta fosse seduto lì accanto a lei.

ELLE¹¹⁵

Mais tu es là

Seulement je ne te voyais pas

Con una grande tenerezza inizia a parlare con l'uomo che non c'è, si lamenta del fatto che lui non le risponda, e, progressivamente, come specifica Fosse, riprende la sua cantilena, con battute molto simili a quelle riportate prima, ma questa volta, invece di cullare il cuscino, assume delle pose sessualmente provocanti, per attrarre l'uomo che nella sua mente le sta seduto accanto. La sua voce ridiventa ad un tratto angosciata e la donna tende l'orecchio e si rimette a guardare la porta sul corridoio. Le battute che seguono sembrano riconnesse alla dimensione iniziale:

ELLE¹¹⁶

Non il faut que j'arrête [...]

Il fallait bien

que ça se passe comme ça [...]

Et maintenat il va sans doute bientôt venir

Je sais qu'il va venir

Je sais qu'il va

venir

Puisque je l'attends

Car il a disparu

il ne reviendra plus jamais

¹¹⁵ *Ibidem.*

¹¹⁶ Ivi, pp.20-1.

Ma non appena la donna torna a sedersi sul divano, stringendo e addirittura baciando il cuscino, la modalità recitativa ritorna quella della cantilena e le battute, sempre molto simili nell'andamento ai versi di una filastrocca, svelano un aspetto che apparentemente contrasta con la profferta sessuale esibita poc'anzi, fornendo invece indizi che ci portano ad immaginare tra i due un rapporto fortemente edipizzato (elemento che non può che richiamare quelli già visti in *Qualcuno arriverà*):

ELLE¹¹⁷

Le gentil garçon va dormir maintenant

Ne plus chahuter maintenant [...]

Car maintenant le garçon va dormir

Garçon dormir maintenant

Dormir maintenant auprès de son amie

car maintenant le garçon va dormir

Dormir

Seulement dormir

Seulement dormir maintenant

La cantilena si arresta improvvisamente quando si avverte con chiarezza il rumore di passi che si avvicinano. La donna guarda alternativamente la porta sul corridoio e quella della cucina, e il suo sguardo si illumina quando un uomo circa della sua età, in veste da camera, scarmigliato, esce dalla cucina e avanza nel salone. La donna si precipita verso di lui sorridendo, lo stringe a sé, ma l'uomo resta rigido e immobile. Questa entrata in scena mi sembra molto "pirandelliana", l'uomo sembra quasi evocato dal cantilenare della donna e lei, che lo aspettava proveniente dal corridoio, dall'esterno, sembra molto felice di vederlo invece emergere dalla dimensione quotidiana della cucina: lo rimprovera dolcemente del suo ritardo, ma non smette di abbracciarlo e dice:

¹¹⁷ Ivi, p. 22

ELLE¹¹⁸

Oui maintenant tu es là
maintenant tu es vraiment là

E l'uomo a sua volta le risponde:

LUI¹¹⁹

Oui maintenant je suis de nouveau là
Maintenant je vais rester auprès de toi

Ma Fosse neutralizza subito l'avverbio *vraiment*, perché la donna, tornando a guardare fuori dalla finestra, pronuncia battute che frantumano la realtà che crediamo si sia appena manifestata:

ELLE¹²⁰

Il ne peut pas s'en aller comme ça
Il va sans doute revenir
Ce n'est possible de s'en aller comme ça

La donna sembra non vedere più l'uomo, e mentre lui va a sedersi sul divano lei reitera la sua disperata speranza di non essere abbandonata da quello che, alternativamente, definisce *mon homme* e *mon garçon*. Quando anche lei torna a sedersi sul divano, si mette il più lontano possibile da lui, e subito ricomincia la sua cantilena, con battute del tutto simili a quelle che abbiamo già analizzato. Nel momento in cui lui riprende a parlare, invece, lo fa guardando dritto davanti a sé, come se non avvertisse la presenza di lei; racconta della sua giornata al lavoro, dice che è molto stanco e che ha fame e vorrebbe mangiare: non è un vero dialogo, ognuno procede seguendo solo il proprio filo logico, ma

¹¹⁸ Ivi, p. 23.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

improvvisamente lei sembra di nuovo percepire la sua presenza, è felice, lo abbraccia. Lui però continua a parlare guardando dritto davanti a sé:

LUI¹²¹

Tu ne devrais pas m'attendre comme ça
Ce n'est pas bien d'attendre comme ça

ELLE

Ne dis pas ça
Je n'attends pas
Je suis là seulement
Je ne veux pas être ailleurs

La risposta di lei riconnette il dialogo, che ora procede con apparente normalità, anche se l'uomo continua a non rivolgere lo sguardo verso la donna e a fissare lo spazio davanti a sé: i due parlano dell'ordinarietà della vita, dei giorni tutti uguali a cui seguono notti tutte uguali, da trascorrere l'uno a fianco dell'altra; le parole di lei riecheggiano quelle di *Qualcuno arriverà*:

ELLE¹²²

Les journées sont presque toutes pareilles
Et c'est mieux que les journées sont toutes pareilles
Toi et moi pour toutes les journées
toutes les nuits
Personne d'autre
Toi et moi

Alle battute della donna l'uomo si limita ad annuire, ma di nuovo Fosse fa slittare i piani percettivi e lei, ignorando la sua presenza, riprende a dire che

¹²¹ Ivi, p. 25.

¹²² *Ibidem*.

l'uomo è scomparso, come nella morte. E come per ancorarsi a qualcosa di concreto, al cospetto di questo vuoto di senso, la donna inizia a parlare dei suoi oggetti, prende tra le mani diverse fotografie, le contempla, le sposta:

ELLE¹²³

J'ai mes objets
Tous mes beaux objets
Les objets sont là avec moi [...]
J'ai tant de chose
J'ai mes objets
les meubles
les tableaux
Je suis présente
dans quelque chose qui existe [...]
Je suis comme un objet
parmi d'autres objets [...]

L'uomo, con un atteggiamento di progressiva stanchezza, continua a pronunciare battute banali sul lavoro e la *routine*, mentre lei riprende il tono cantilenante con le solite battute sulla sparizione di lui, ma Fosse introduce delle parole che sono un richiamo diretto alla citazione dantesca:

ELLE¹²⁴

Et je ne peux pas vivre
ni mourir non plus [...]

e tornando all'importanza degli oggetti, fa dire più volte alla donna che, in rapporto ad essi, lei si considera *un lien*, un "legame", ma tra cosa? Tra una vita reale e una immaginata? Quando torna di nuovo ad essere cosciente della

¹²³ Ivi, p. 27.

¹²⁴ Ivi, p. 29.

presenza dell'uomo lei va addirittura a sedersi sulle sue ginocchia, lo bacia sulle guance, lo tocca più volte per essere sicura che è veramente lì con lei, scrive Fosse in didascalia, ma aggiunge anche che la donna tocca più volte sé stessa, per essere sicura che anche lei è lì... La percezione dei corpi non è però sufficiente a stabilizzare la realtà e di nuovo i piani slittano di continuo, con i meccanismi che ormai ci sono consueti, fino a quando la donna decide che è l'ora di mangiare e preparerà la tavola per due, perché è assolutamente convinta che l'uomo arriverà. Chiude dietro di sé la porta della cucina e le luci che si abbassano lasciano l'uomo solo, seduto sul divano.

Come in *Qualcuno arriverà*, il testo è scandito in maniera pressoché tradizionale in più parti, ma credo che sia sufficiente anche solo l'analisi di questa prima *tranche* per rendersi conto che la costruzione drammaturgica è estremamente complessa: riesce molto difficile restituire in forma analitica ciò che invece è sicuramente di più immediata comprensione sul palcoscenico, anche se ritengo che per gli attori debba essere una sfida affascinante, e non certo banale, quella riuscire a far percepire al pubblico la complessità di queste dinamiche sceniche.

Quando la luce torna ad illuminare progressivamente il palco, la donna è al centro della scena e contempla una tavola apparecchiata per due, con molta cura e stoviglie di pregio, le stesse che lei l'uomo hanno utilizzato in tante occasioni speciali. Ha cucinato e ha stappato una bottiglia del loro vino preferito; il tono con cui pronuncia le sue battute ce la restituisce gaia e assolutamente fiduciosa del fatto che l'uomo non potrà che arrivare a breve, ma, come in precedenza, i cambi di umore sono repentini, e la tristezza che sopravviene si accompagna alle solite frasi sulla sua scomparsa. Dopo avere fissato a lungo il telefono, la donna stacca il ricevitore e inizia una lunga conversazione immaginaria con l'uomo, situazione drammaturgica che può evocare quella su cui si impernia la *Voix humaine* di Cocteau.

Come era accaduto nella prima parte del dramma, un rumore di passi preannuncia un nuovo imminente ingresso sulla scena, ma stavolta non ci sono

dubbi, i passi provengono dal corridoio, e la donna, rendendosene conto reagisce in modo inaspettato:

ELLE¹²⁵

Peut-être qu'il vient maintenant

Silence. Elle tend l'oreille

Il ne peut pas venir maintenant

Mail il y a quelqu'un qui vient

peut-être qu'il vient maintenant

Est-ce lui qui vient

Et pourtant je ne veux pas

qu'il vienne

Presque en colère

Il ne doit pas venir

Je dois rester seule

Je veus être seule

Je suis très bien toute seule

[...]

Personne ne doit venir

Je veux être là avec mes objets

Il fatto che l'uomo possa stavolta provenire dalla dimensione esterna sembra quasi metterle paura, come se temesse di non sapere gestire l'incontro. Dopo i passi, da dietro la porta sul corridoio sentiamo venire anche delle voci, quelle dell'uomo e di una ragazza. La donna guarda verso la porta in preda all'angoscia, ma quando riconosce la voce dell'uomo sembra rinfrancata, e di fatto ignora quella della ragazza, che sentiamo prima lamentarsi della pioggia battente da cui finalmente i due sono al riparo e poi dire più volte all'uomo che ha paura, ma non sa bene di cosa: anche in questo caso ci sembra di riconoscere il personaggio di *Qualcuno arriverà* e le consonanze saranno più d'una. Le voci

¹²⁵ Ivi, p. 42.

dei tre personaggi rimbalzano sul pubblico ma non si intrecciano: quelle della coppia restano celate dietro la porta, mentre la donna ripete le battute più volte dette e contraddette, fino a riprendere il tono cantilenante. È la ragazza a immettere nella dinamica drammaturgica un nuovo registro espressivo:

LA FILLE¹²⁶

Pourquoi tu te reste là comme ça

Silence

Ne reste pas comme ça

Silence

Tu devrais être content

Car enfin nous allons être seuls ensemble

seuls ensemble rien que nous deux

Toi et moi seuls

Silence

Touche-moi

Donne-moi un baiser

Embrasse-moi

Tu ne m'aime pas

Mais embrasse-moi enfin

Silence

All'intraprendenza, anche sessuale, della ragazza noi sentiamo la voce di lui rispondere solo un flebile "sì", e quel "soli insieme" non potrebbe essere più evocativo dell'altra *pièce*, proprio perché qui è puro suono. Intanto la donna continua a fissare alternativamente una fotografia e la porta del corridoio, ma Fosse ci conduce un passo più in là, nella sua mente:

¹²⁶ Ivi, p. 46.

ELLE¹²⁷

Maintenant il faudrait bientôt qu'il vienne
Je ne peux plus rester
en moi-même
Je dois être
à un endroit différent
À un endroit où sont les autres

Come se lei avesse la coscienza di abitare una realtà diversa da quella che accomuna il resto dell'umanità... La ragazza invece sembra solidamente ancorata alle cose concrete e insiste per lasciare il non-luogo, quel corridoio in cui la coppia appende i propri cappotti fradici di pioggia; l'uomo a parole la asseconda, ma quando la ragazza fa per entrare in scena le chiede di aspettare un altro poco. La reazione della ragazza è nuovamente aggressiva e sessualmente propositiva, vuole baciare, gli chiede di essere abbracciata, stretta. La donna decide di lasciare la scena passando per la porta della cucina, che richiude dietro di sé, e subito dopo la coppia entra nel salone: l'uomo precede la ragazza e stavolta non indossa la veste da camera, ma degli abiti che Fosse definisce ordinari; ha un atteggiamento cauto, quasi circospetto, ma è lui a vincere la ritrosia che improvvisamente, e inaspettatamente, ferma la ragazza sulla soglia:

LA FILLE¹²⁸

Je ne peux tout de même pas
entrer comme ça

Quando la ragazza si decide ad entrare, si stupisce di trovare la tavola già apparecchiata, e va subito a sedersi sul divano, dichiarando di non riuscire a capire perché la sensazione di paura non l'abbandoni; cerca di attirare l'uomo

¹²⁷ Ivi, p. 47.

¹²⁸ Ivi, p. 50.

accanto a sé e dalle sue parole capiamo che è convinta che sia stato lui a preparare la tavola, la mattina, prima di uscire di casa, e anche a stappare il vino, perché potesse prendere aria. Visto che l'uomo non la raggiunge sul divano, la ragazza si alza, dichiara a gran voce che ha fame, al contrario di lui che non ha mai appetito, contrappone una franca risata all'atteggiamento triste che progressivamente si impadronisce di lui, lo abbraccia, tenta di scuoterlo, ma l'uomo va a sedersi sul divano piuttosto avvilito. La ragazza gli si siede accanto, lo cinge con le braccia, e solo allora lui confessa la ragione profonda della sua tristezza: non può non pensare al fatto che lei lo ha tradito. La ragazza ammette che si è trattato di una cosa stupida, senza importanza, e gli chiede di dimenticare l'episodio, ma l'uomo si tormenta:

LUI¹²⁹

Pourquoi n'est-tu pas venue
J'ai attendu pendant des heures [...]
Tout le temps come ça
dans la pluie
dans le froid
Les rues
ta porte
J'ai attendu et attendu
Et enfin tu es venue
avec lui

Scopriamo che l'uomo e la donna sono accomunati dall'attesa, aspettano, o hanno aspettato entrambi l'oggetto del loro amore ed entrambi soffrono del fatto di essere stati traditi. La ragazza rassicura l'uomo:

¹²⁹ Ivi, p. 55.

LA FILLE¹³⁰

Maintenant je suis avec toi

Je suis avec toi

Je veux être avec toi

che si rifugia tra le sue braccia, cercando protezione e conforto, ma lei quasi subito si alza, va alla tavola e si versa un bicchiere di vino, che andrà a sorseggiare seduta accanto a lui. L'uomo non riesce a liberarsi dei propri fantasmi, nonostante i tentativi di lei, che per raggiungere il suo scopo usa anche il proprio corpo in modo provocante. Spazientita, la ragazza torna alla tavola, si siede e lui la raggiunge: mentre entrambi bevono vino dai bicchieri preziosi l'uomo confessa che non è stato lui ad apparecchiare la tavola. Questa battuta, che provoca l'incredulità della ragazza è in qualche modo prodromica al ritorno in scena della donna, che entra dalla porta della cucina, lasciandola aperta dopo il suo passaggio.

La donna guarda la tavola dove la coppia è seduta, ma sembra non accorgersi della loro presenza e prosegue fino alla finestra, da cui guarda fuori; mentre lei pronuncia le battute consuete che l'hanno accompagnata fin dall'inizio del dramma, l'uomo e la ragazza si limitano a scambiarsi lunghi sguardi silenziosi. Quando la donna si avvicina al tavolo riempie loro i bicchieri e ricomincia pian piano a *chantonner*, ripetendo le battute abituali, ma all'improvviso sembra rivolgersi direttamente ai due:

ELLE¹³¹

Voulez-vous manger quelque chose [...]

Un peu de vin

La ragazza a questo punto si alza per andarsene e invita l'uomo a fare lo stesso, mentre la donna riprende a cantilenare le sue battute; lui sembra non

¹³⁰ Ivi, p. 56.

¹³¹ Ivi, p. 64.

decidersi a seguirla e indugia in piedi accanto alla tavola. Anche se lo terrorizza il pensiero che lei possa andarsene senza di lui, lasciarlo per sempre, incontrare altri uomini, allo stesso tempo non sembra avere la forza per staccarsi definitivamente dalla sua precedente vita, che si incarna negli oggetti presenti sulla tavola: «*Il lève son verre, le boit, le repose, reste là et regarde la table. Puis il lève de nouveau son verre, regarde le verre, le touche avec ses doigts. Il repose le verre, puis prend une assiette, regarde l'assiette, puis il repose l'assiette, reste là et regarde la table. La fille continue de le regarder. Désespérée*»¹³². Mentre l'uomo ingaggia una sua intima lotta per rinunciare al passato, è la ragazza a sperimentare l'attesa, e la sua disperazione racconta che non ha la certezza che lui la seguirà. La donna si mette di fianco all'uomo, beve un sorso di vino e tenendo il calice davanti a sé lo guarda e gli domanda quanto sono belli quei bicchieri. L'uomo le risponde:

LUI¹³³ *la regarde. Tristement*

Oui

ces verres sont très beaux

Il contatto diretto tra di loro, in questa dimensione, quella che sulla scena promana dalla porta del corridoio, quindi in qualche modo più legata alla realtà così come viene normalmente percepita, dura solo un istante: era stato preceduto dai due momenti in cui era sembrato chiudersi un corto circuito emotivo (quando l'uomo dice di non aver apparecchiato la tavola e quando la donna chiede ai due seduti a tavola se vogliono mangiare) e si esaurisce col sorriso di lei, che dopo la risposta dell'uomo torna a guardare dalla finestra e a pronunciare le solite frasi.

La ragazza, dopo aver più volte reiterato all'uomo l'invito a seguirla, esce dalla porta del corridoio, lasciandola aperta dopo il suo passaggio. L'uomo si decide a raggiungerla, avanza verso la porta, ma improvvisamente si volta e si

¹³² Ivi, p. 67.

¹³³ Ivi, p. 68.

ferma un momento a guardare la donna, che lasciata la finestra si avvicina al tavolo e prende in mano uno dei bicchieri, che però gli scivola tra le dita, frantumandosi a terra:

ELLE¹³⁴

Ainsi vont les choses [...]

Il m'arrive si peu souvent de me servir de ces verrei

et puis

pour une fois que je m'en sers

il y en a un qui se casse

[...]

LUI *la regarde. Consolateur*

Tout se casse

tôt ou tard

Presto o tardi, tutto si rompe, gli oggetti, le relazioni tra le persone, ma qualcosa resta, una persistenza emotiva che, a mio modo di vedere, sta tutta nel titolo del dramma, “E noi non ci separeremo mai”: nel caso della donna, questo perdurante legame sentimentale sembra sconfinare nella patologia, ma noi tutti abbiamo esperienza di quanto il passato permanga nel nostro tessuto emotivo. L'uomo esce di scena chiudendosi dietro la porta del corridoio, mentre la donna va in cucina a prendere un altro bicchiere, per sostituire quello che si è rotto. Non capiamo se abbia o meno udito le ultime parole dell'uomo, ma certamente ha fatto sue quelle precedenti:

ELLE¹³⁵

Oui maintenat le couvert est mis

avec les plus beaux verres

¹³⁴ Ivi, p. 69.

¹³⁵ Ivi, p. 70.

les très beaux verres anciens
que lui aussi trouve
si beaux

Car il l'a dit

De très beaux verres [...]

Et alors il devrait venir

Mais il ne va pas venir

Je le sais

Mais les verres ils sont beaux

De très beaux verres

Et je suis chez mes objets

Et je suis bien

Moi et mes objets

[...] *Elle pose l'assiette sur l'autre assiette, met les couverts dessous, emporte le tout en direction de la cuisine. Elle sort par la porte de la cuisine. La lumière baisse. Noir.*

È difficile non pensare che questi bicchieri, su cui Fosse tanto insiste, non siano legati ai personaggi stessi: sono tre, come le presenze sulla scena; le due donne, in momenti diversi, bevono il vino dallo stesso calice, come a dire che hanno, o hanno avuto, comunione carnale con lo stesso uomo; uno dei tre si frantuma, segno tangibile della fragilità della condizione umana, che forse è l'unica caratteristica che accomuna la donna, l'uomo e la ragazza.

L'ultima parte del dramma riprende la prima, con una circolarità che rispecchia la concezione fossiana del tempo e una digressione finale che lo spettatore non si aspetta. Di nuovo la donna parla con l'uomo che immagina sia lì con lei, di nuovo riprende la sua cantilena e stringe a sé il cuscino, di nuovo si sentono dei passi, senza che si capisca da dove provengano, e di nuovo l'uomo entra in scena dalla porta della cucina, scarmigliato e indossando la veste da camera. Fosse ripete, quasi ritmicamente, molte battute esattamente uguali a quelle delle prime pagine del dramma, ma accentua molto significativamente il

tema dell'attesa, creando un legame davvero indissolubile con la sua opera precedente:

ELLE¹³⁶

J'étais là et j'attendais
J'attendais et attendais
J'étais là et j'attendais
J'attendais et attendais
Et la vie n'est qu'attente
[...]
Les gens sont là dans leurs chambers
ils sont là dans leurs maisons
dans leurs chambers
ils sont là et ils attendant
au milieu de leurs objets
dans la sécurité que procurent les objets
ils sont là et ils attendant
dans les maisons sous le ciel [...]
ils vivent dans une attente
et puis il n'attendent plus [...]
Et les objets restent là [...]
Et dans leurs maisons les gens attendent
sous les nuages et la pluie
au-dessus du terreau
au milieu de leurs objets
sous le ciel
et ils ne font pas grand-chose
car ils ne veulent pas passer leur temps à attendre
mais ils attendant
attendant

¹³⁶ Ivi, p. 75-6.

tout ce qu'ils font
c'est attendre

È un ritratto della condizione umana spietato, lucido e rassegnato, di straordinaria poeticità. Così come la cantilena della donna, all'inizio, aveva come evocato l'apparizione dell'uomo, così nel finale lo stesso meccanismo drammaturgico, che si ri-produce dopo la lunga battuta citata sopra, innesca la sua uscita definitiva dalla scena, con una variante altamente significativa: l'uomo si avvicina alla porta del corridoio, la apre, indugia un attimo e poi si rivolge alla donna:

LUI¹³⁷ *la regarde*

La vie n'est qu'attente
Elle fait oui de la tête
Qu'est-ce que qu'il faut attendre

ELLE *avec un rire*

Ça personne ne le sait
Idiot
C'est pou ça qu'on attend
Il se détourne d'elle. Silence
Et tu es un lien

Mentre l'uomo si appresta a passare da una dimensione all'altra, con l'ennesimo corto-circuito spiazzante di cui Fosse ha disseminato la sua scrittura scenica, la donna sembra avere un sussulto di dignità, e attraverso l'epiteto offensivo ridimensiona la figura dell'uomo. Aggiunge che anche lui, così come lei, è un "legame", e come in precedenza non è un esercizio semplice capire tra cosa l'uomo potrebbe essere un "legame". Fosse lo fa uscire dalla scena senza rispondere alla battuta della donna; si rivolge invece verso il corridoio, da cui

¹³⁷ Ivi, p. 76.

proviene la voce della ragazza, come se fossimo tornati alla situazione di chiusura della parte precedente.

LA FILLE¹³⁸ *dans le couloir*

Il faut que tu viennes maintenat

LUI *parlant en direction du couloir*

Il ne faut pas que tu me quittes

Il faut m'attendre

Je ne peux pas rester seul

Il faut m'attendre

L'uomo esce di scena chiudendosi la porta alle spalle, la donna resta sola, riprende la sua cantilena e l'ultima cosa che sentiamo è esattamente identica a quella che ha aperto il dramma, la sua risata. Ci rendiamo conto che il terreno drammaturgico che abbiamo percorso è sconosciuto e impervio, affascinante ma impegnativo. Leif Zern sostiene che potremmo anche non avere un'idea precisa di quanto abbiamo percepito, che la scrittura di Fosse sfiora lo spazio del sogno (sogno che diventa anche titolo nel dramma *Sogno d'autunno* e nel racconto *Olavs draumar – Les rêves d'Olav*): «Fosse non è mai stato lontano dalla tradizione moderna del gioco del sogno incominciata con il tardo Strindberg e con i simbolisti vicini a Lugné-Poe. [...] Potremmo credere che Fosse ha sempre mirato a una disgregazione del tempo e dello spazio che gli consenta di scrivere per un teatro che, per citare la celebre introduzione di Strindberg al *Sogno*, “imita la forma sconnessa ma apparentemente logica del sogno” »¹³⁹.

Sempre Zern, e io concordo appieno con lui, afferma che il protagonista di *Og aldri skal vi sikjast* è il tempo: « [...] l'attesa come fenomeno esistenziale. In fondo vivere non è altro che attendere, aggirarsi tra il passato e il futuro, in un indefinibile presente»¹⁴⁰.

¹³⁸ Ivi, p. 77.

¹³⁹ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit. pp. 28-9.

¹⁴⁰ Ivi, p. 32.

Rispetto alla complessa partitura testuale di *Qualcuno arriverà* e alle sofisticatissime dinamiche drammaturgiche di *Og aldri skal vi sikjast*, *Il nome* sembra un'opera più semplice e di immediata comprensione: nell'imminenza del parto una ragazza molto giovane torna nella casa in cui è nata a trovare i genitori e la sorella; la raggiunge il giovane padre del suo bambino. I due però si perdono in un labirinto di incomunicabilità e la ragazza si riavvicina a Bjarne, un suo vecchio amore.

Con *Il nome* Fosse porta per la prima volta sulla scena una delle situazioni che più ama rappresentare, figli e genitori che si rincontrano dopo tempo (a volte anche lunghi periodi) e che hanno difficoltà a ritrovare un terreno emotivo su cui condividere le esperienze vissute e la realtà presente. Un lettore, o uno spettatore "mediterraneo" rimane piuttosto colpito dall'atmosfera distaccata che permea questi incontri, e in questo davvero si può cogliere la distanza, anche antropologica e culturale, che ci separa dal profondo nord: per un genitore italiano, ad esempio, è letteralmente impensabile rivedere un figlio dopo anni e stringergli semplicemente la mano, come accade in *Sonen* e in *E la notte canta* ! Ne *Il nome* la famiglia è appena più calorosa nell'accogliere a casa la figlia ormai al termine della gravidanza, ma questa indifferenza la subirà il compagno di lei.

Il nome ha avuto una vasta eco europea grazie al fatto che un regista di primissimo piano con Thomas Ostermeier decide, nel 1999, di allestirlo a Berlino e poi di portarlo in giro per l'Europa. Leif Zern, nella sua veste di critico militante, ha occasione di assistere all'evento e si sofferma a lungo, nel suo libro, su questo spettacolo: «Non era affatto un cattivo spettacolo – al contrario, era acuto e con una lentezza finemente cesellata – ma proprio per questo fu piuttosto come una prova di forza con la drammaturgia di Fosse. I sei personaggi sembravano quasi da fumetto [...]. Il silenzio era più parodistico che inquietante. [...] Mentre lo sguardo di Ostermeier fu lucido sul non detto, sulla attenuazione dei conflitti e dei punti di svolta nella drammaturgia di Fosse, non

riuscì a non rispecchiare queste assenze con lo sguardo ironico tipico dei testi drammatici degli anni Novanta, come se qualcosa di brutto stesse accadendo, come se l'assenza di una violenza visibile nascondesse una violenza reale. Il sovradimensionamento dello spazio, l'atmosfera inguaribilmente deprimente, i vestiti e il mobilio volutamente di cattivo gusto: tutto mostrava una spaccatura di fondo nei confronti della scrittura di Fosse. [...] Quello che accade ne *Il nome* non si lascia afferrare con l'aiuto di uno stile o di un ambiente. Quello che mancava alla interpretazione di Ostermeier era piuttosto qualcosa di anonimo e di sfuggente, qualcosa al di là del bisogno del teatro di fare diagnosi sociali e di offrire spiegazioni psicologiche»¹⁴¹.

Ma cosa accade ne *Il nome*? Per prima cosa osserviamo che, nonostante il titolo dell'opera, tutti i personaggi, tranne uno, Bjarne, non hanno un nome, ma esattamente come in *Qualcuno arriverà* e *Og aldri skal vi sikjast* sono indicati attraverso la loro tipologia umana: Ragazza (sapremo solo dal dialogo che si chiama Beate), Ragazzo, Sorella, Madre, Padre. Il fatto che Bjarne si differenzi ne fa fin da subito un personaggio non apparentabile agli altri, un elemento di disturbo, il perturbatore di un equilibrio.

All'alzarsi delle luci la Ragazza, piuttosto giovane, è già in scena, sola, e si lamenta del fatto che il Ragazzo non l'abbia accompagnata a casa dei suoi genitori, nonostante il parto sia ormai molto prossimo. Quando il Ragazzo arriva, dice di aver avuto difficoltà a trovare la casa, evidenziando da subito un conflitto fuori/dentro che sarà costante per tutto il dramma. Chi viene da fuori, la Sorella che è stata con gli amici, la Madre che rientra dal negozio, il Padre che torna stanco dal lavoro, finendo con Bjarne, porta nella casa una sua dinamica di non-comunicabilità.

Il rapporto tra la coppia risulta fin dalle prime battute molto teso e lei, nonostante sia arrivata da poco, sente salire una sorta di oppressione e desidera lasciare la casa il prima possibile, mentre il Ragazzo si aggira curioso, osserva con interesse le vecchie foto, e la casa, così vicina al mare, ma protetta da una rupe, esercita un certo fascino sul di lui:

¹⁴¹ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., pp. 22-3.

RAGAZZO¹⁴²

Dev'essere stato bello quassù

È così spoglio

Tutte quelle rocce

L'erica

E il vento

E là dietro il mare aperto

Il primo membro della famiglia a raggiungere la coppia è la Sorella, che sembra piuttosto contenta di vedere la Ragazza: aveva saputo dalla Madre che era incinta, ma non immaginava che il parto fosse così vicino e soprattutto non si aspettava una sua visita a casa. Scopriremo nel giro di poche battute che la Madre non aveva avvertito nessuno dell'arrivo della Ragazza, e che addirittura il Padre è ancora all'oscuro della gravidanza. La circostanza che però ci colpisce di più è il fatto che la Sorella sembri non accorgersi della presenza del Ragazzo, mentre fa subito riferimento a Bjarne, con non celata malizia, e la circostanza crea tra le due ragazze una certa complicità. È la Ragazza a far notare alla Sorella che il Ragazzo è lì: i due si danno la mano, ma, circostanza che non può non apparire strana, non pronunciano i loro nomi, si limitano a quel gesto convenzionale.

Mentre la Sorella racconta alla Ragazza dell'insonnia del Padre e della sua taciturna stanchezza, che si contrappone alle loquaci stranezze della Madre, afflitta anche da lancinanti dolori al piede, l'anziana donna arriva, appoggiandosi alla stampella e trascinando le buste della spesa; si accorge del Ragazzo, ma si limita ad annuire impercettibilmente nella sua direzione e sembra interessata solo a raccontare gli ultimi pettegolezzi sentiti al negozio, tanto che la Ragazza, demoralizzata, la invita a presentarsi: anche in questo caso si tratterà di una veloce e silenziosa stretta di mano, poi l'anziana donna lascia la scena. Il

¹⁴² J. Fosse, *Il nome*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit. p. 5.

Ragazzo tira fuori un libro dalla borsa e si mette a leggere seduto su una poltrona, mentre le due ragazze hanno un battibecco e la Sorella, come la Madre, lascia la scena. La Ragazza riversa il suo malumore sul Ragazzo, che dà l'impressione di non essere troppo coinvolto dai discorsi della compagna, che a sua volta l'accusa di passare tutto il suo tempo a leggere, fregandosene di tutto, soprattutto di lei e del bambino. Ferita dalla sua indifferenza esce, ma il Ragazzo è subito raggiunto dalla Sorella, che condivide con lui la considerazione che la Ragazza ha un carattere difficile, e che l'ha sempre avuto... L'arrivo del Padre è descritto da Fosse in tutti i dettagli: *«Il Ragazzo abbassa lo sguardo sul libro. La porta del corridoio si apre ed entra il Padre, circa 50-60 anni, un aspetto sano e forte, ma appare stanco e chiuso. Il Ragazzo si alza, ma è come se il Padre non lo vedesse, annuisce alla Ragazza, prima di andarsi a sedere in poltrona, e di nuovo non si accorge del Ragazzo, quindi prende un giornale dal tavolo, lo guarda per un po', sospira, il Ragazzo si risiede sul divano, apre il libro»*¹⁴³.

Ogni figura scenica è distinta da una spiccata dinamica comportamentale e da un *oggetto* preciso. La Ragazza è insoddisfatta e insofferente, la vedremo intenerirsi solo quando entra in contatto profondo con la propria maternità, mentre il bimbo scalcia, ad esempio, o quando mostra al compagno dei vestitini da neonato. Non riesce a stabilire nessun vero contatto affettivo coi familiari e il frasario ricorrente, quando si rivolge al Ragazzo è: «Non te ne importa niente / Non mi stai mai a sentire quando ti parlo / Potresti dire qualcosa». Quello che la identifica non è un vero *oggetto*, è il suo ventre palpitante su cui posa le mani, che accarezza con insistenza e tenerezza. Quando Bjarne la raggiunge a casa, *flirterà* con lui in modo molto sfacciato, non solo assecondando le sue *avances*, ma dimostrando di esserne particolarmente lusingata, e tutto questo davanti al Ragazzo, con un atteggiamento che la apparenta alla moglie di Knut in *Naustet* e alla Lei di *Qualcuno arriverà*.

Il Ragazzo è il prototipo di tutte le figure apatiche e inerti che popolano i drammi di Fosse: scopriamo che non ha un lavoro e non lo cerca, nonostante stia per diventare padre:

¹⁴³ Ivi, p. 17.

SORELLA¹⁴⁴

Cosa vuoi fare nella vita

RAGAZZO

Niente

Breve risata.

Non reagirà alle *avances* che Bjarne farà alla Ragazza, né di fronte alla sostanziale indifferenza della famiglia di lei, nemmeno quando il Padre, in sua presenza, e volendo sapere delle cose sul suo conto, non gli si rivolge direttamente, ma lo “aggira”, dimostrando in più occasioni di non volere con lui nessun tipo di contatto (tra i due non intercorre nemmeno la formale stretta di mano); lo ha già incrociato in salotto un paio di volte quando chiede alla Sorella:

PADRE¹⁴⁵ *Si ferma e guarda il Ragazzo che sta leggendo*

E lui chi è

Il Ragazzo alza lo sguardo

SORELLA

È il ragazzo di Beate

Te l'avevo già detto prima

PADRE

Eh sì già

Ha già mangiato

SORELLA *al Ragazzo*

Hai mangiato

Il Ragazzo annuisce

¹⁴⁴ Ivi, P. 18.

¹⁴⁵ Ivi, p. 20.

PADRE

E così Beate è arrivata oggi
insieme a lui

Tutto quello che il Ragazzo riesce a fare è trincerarsi dietro ad un libro e leggere: questo libro, che è il suo *oggetto*, è quello che lui stesso definisce “un libro come un altro”, quindi non un feticcio culturale, che marchi una distanza intellettuale tra lui e gli altri, ma un semplice oggetto, un alibi.

Il Padre è una figura spossata: dal lavoro e dall'aridità della vita familiare, ci dà l'impressione di trascinare la sua esistenza da una stanza della casa all'altra, aggrappato ad un giornale, il suo *oggetto*, che sfoglia svogliatamente, appoggia, dimentica, riprende, legge distrattamente. È moderatamente felice del ritorno della figlia e per nulla colpito dal fatto che presto sarà nonno: la cosa che sembra preoccuparlo di più è l'ipotesi che i due ragazzi possano restare a lungo sotto il suo tetto. Le banconote che allunga di nascosto alla Ragazza sembrano quasi un tentativo moto sbrigativo di liquidare tutta la faccenda, nella speranza di tornare presto alla sua *routine*.

La Sorella della Ragazza manifesta comportamenti ancora infantili, non solo e non tanto per le caramelle (il suo *oggetto*), che sempre sgranocchia e che offre a tutti, ma per i suoi insistiti, ingenui e sinceri tentativi di far entrare in contatto le figure che la circondano. Parla più volte e a lungo col Ragazzo, anche se neppure lei gli chiederà mai come si chiama..., cercherà di riannodare il rapporto con la Sorella, anche scontrandosi con le sue insofferenze. Anche se, come tutti gli adolescenti, non risparmia critiche ai genitori, parlando con la Sorella e il Ragazzo, si offrirà di preparare da mangiare al posto della Madre, troppo stanca e dolorante e si mostra premurosa col Padre. Sarà lei a cercare Bjarne e a far sì che si incontri con la Ragazza ed è l'unica a nominare, in una sola circostanza, l'altra sorella, Anny, che da tempo, come Beate, vive fuori casa.

La Madre si identifica con la stampella che le serve per camminare: si lamenta costantemente per il dolore fisico che è costretta a sopportare e più in

generale adotta dei comportamenti eccentrici, al limite della patologia. Anche lei è moderatamente contenta di vedere la figlia, ma reitera per tutto il dramma la mancanza di interesse e di attenzione nei confronti del Ragazzo. Il fatto che due delle sue tre figlie vivano lontano e non rientrino a casa per lunghi periodi sembra non turbarla: anche lei, come il marito, sembra concentrare le sue energie per mantenere un equilibrio che sembra fondarsi e rafforzarsi sulle nevrosi dei singoli.

Bjarne, significativamente, ha un nome, ma non un *oggetto*, come il suo nome fosse l'*oggetto* : quando la coppia si confronta su come chiamare il bambino, il Ragazzo, che lo ha già più volte sentito nominare nei discorsi tra le due sorelle, e sa che lui e la Ragazza hanno avuto una storia, propone il suo come nome da dare al figlio... la Ragazza liquida la questione con un laconico:

RAGAZZA¹⁴⁶

Non scherzare

ma resta il fatto che Fosse in questo modo aggiunge profondità alla dinamica drammaturgica che prende le mosse proprio dal titolo della sua scrittura scenica, *Il nome* : “quel” nome, è quello da assegnare al bimbo che sta per nascere? È il nome del Ragazzo che nessuno chiede? Perché è così importante? O forse non lo è affatto? Fosse ha sempre ribadito che non usa nomi, o, come abbiamo visto e vedremo, usa sempre gli stessi e comunque mai cognomi: «Il nome riduce l'essere umano, lo spoglia della sua umanità per relegarlo in un ruolo sociale»¹⁴⁷. È il destino che accomuna tutti coloro che nascono, ma da questo spunto Fosse crea la premessa per mettere in bocca al Ragazzo delle battute che sono lo specchio di una parte fondamentale della sua poetica:

¹⁴⁶ Ivi, p. 33.

¹⁴⁷ A. Bandettini, «Jon Fosse “Non sono Ibsen io scrivo solo per amore”», *La Repubblica*, 6 settembre 2016, p. 27

RAGAZZO¹⁴⁸

Sai esiste un posto dove i bambini
prima di nascere vengono messi insieme
dove i bambini sono nella loro anima
Ma parlano tra di loro
a modo loro
nella loro lingua

[...]

E mille domande su dove finiranno
Perché non sono loro a decidere
Ma c'è chi ha deciso per loro
E bambino dopo bambino
viene deciso

Io devo andare in Norvegia
Dice un bambino

[...]

E un bambino che vorrebbe andare in Svezia
finisce in Finlandia

[...]

Un bambino che vorrebbe abitare in città
finisce in campagna

E solo quando è grande
può finalmente abitare in città
E tutti i bambini sono impazienti di sapere
come saranno i loro genitori

[...]

E nessuno ha molta voglia di nascere
Perché nascere non è semplice
È difficile

¹⁴⁸ J. Fosse, *Il nome*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit. pp. 36-7.

[...]

E dalla pancia il bambino lo sente sì
come sono i genitori

[...]

Sì, il bambino sente
se i genitori gli piacciono o no
se i genitori hanno una voce e un'anima
che a lui piace
oppure no.

Il personaggio più “inerte”, ma in questo caso credo anche più filosoficamente contemplativo, ci conduce in una dimensione altra, che però non si limita a chi deve ancora venire a provare le difficoltà della vita, come il suo bambino in arrivo: Fosse allarga la sua speculazione anche all'umanità che si è già individuata nel passato e a quella che esperisce il tempo presente:

RAGAZZO¹⁴⁹

Perché anche i non nati sono esseri umani
Proprio come lo sono i morti
Se uno è un essere umano
deve pensare che gli esseri umani
sono tutti i morti
e tutti i non nati
e tutti quelli che vivono ora.

Siamo parte di una umanità totale e senza tempo, ci muoviamo nella complessità del vivere coscienti di questa condizione, come all'interno di un flusso, ma forse, per ogni singolo individuo, questa soglia di consapevolezza varia, ed è per questo che ogni essere umano brilla di una propria unicità.

¹⁴⁹ Ivi, p. 38.

Nell'ultima scena il Ragazzo decide di lasciare la casa; non affronta il suo rivale, che è ancora sul divano con la Ragazza, ma non affronta neanche lei: le dice che va a letto e invece esce con la borsa e si avvia verso l'auto. La Ragazza si dice certa del suo ritorno, ma è interessante la sua battuta

RAGAZZA¹⁵⁰ *Ride*

E se se n'è andato sul serio
potrò chiamare mio figlio Bjarne

Adesso che potrebbero essere soli e indisturbati, anche Bjarne decide di andare via, come se volesse rifuggire da qualsiasi forma di responsabilità, come se rifiutasse anche solo l'idea che il bambino che sta per nascere potrebbe portare il suo nome. Quando cala il sipario la Ragazza è in piedi e guarda fuori nel buio, il suo bambino sta per emergere dall'ininterrotto flusso dell'umanità per il breve tempo della sua vita.

¹⁵⁰ Ivi, p. 58.

MELANCHOLIA I, 1995

MELANCHOLIA II, 1996

MELANCHOLIA – LARS DU HATTARVÁG, 2008

Nel 2009 esce nelle librerie italiane un volume di quasi 400 pagine, in copertina la riproduzione del dipinto di un paesaggio nordico, poetico e rarefatto¹⁵¹, il titolo e l'autore del volume sono in alto, a caratteri bianchi, discreti, come a non voler turbare l'armonia dei colori che riproducono acque, rocce, nuvole: Jon Fosse, *Melancholia*, traduzione di Cristina Falcinella. È la casa editrice Fandango a proporre sul mercato italiano, in un unico volume, quello che, a tutt'oggi, è il romanzo più conosciuto e apprezzato di Jon Fosse.

Alessandro Baricco nell'estate del 2012, sulle pagine de *La Repubblica*, inserendo il romanzo di Fosse nella lista dei migliori cinquanta libri che ha letto negli ultimi dieci anni, lo introduce con lucidità e sensibilità.

Di questo pittore norvegese, Lars Hertervig, non avevo mai saputo nulla, e tutt'ora non potrei dire di sapere veramente qualcosa, tranne che *sono stato nella sua angoscia* e questo perché Jon Fosse mi ci ha portato per mano. [...] Un giorno mi è capitato di aprire un libro, in francese, e all'inizio non volevo credere che fosse scritto in quel modo, poi mi sono lasciato andare – era come una marea – ed è così che sono entrato nella angoscia di Lars Hertervig, senza neanche chiedergli il permesso e sicuramente con una lucidità di cui lui non fu mai capace: tanto possono i libri. Non sarebbe successo nulla, comunque, se Jon Fosse (norvegese anche lui, molto noto come drammaturgo, meno come scrittore) non avesse scritto questo libro in un modo singolare, a tratti anche sfinente, ma in definitiva meraviglioso. Difficile dare un'idea, ma vi basti ad esempio sapere che la scrittura va avanti di due passi e indietro di uno, e così procede per pagine e pagine, spesso ripartendo da capo, in un gesto che assomiglia in tutto e per tutto a un pennello che passa e ripassa su una superficie liscia, fino a donarle un colore. Con un'andatura analoga, si sarà notato, si vive. Non sempre producendo, però, la poesia e il suono e la danza che Fosse ottiene dalle sue pagine, convertendo la feroce discesa nell'angoscia di un uomo in una festa musicale. [...] quando un

¹⁵¹ Si tratta del dipinto di Lars Hertervig, protagonista del libro, intitolato *Børgoya*, un olio su tela dipinto verso il 1867.

libro ti invita al ballo e lo fa con una simile solenne sicurezza, non è facile restare a fare tappezzeria e si balla. Pare, a proposito di Hertervig, che fosse maestro nel dipingere le nuvole: in altro modo potrei spiegare la bravura di Fosse, dicendo che la sua scrittura si muove come si muovono le nuvole dentro se stesse¹⁵².

In più di una circostanza, dovendo introdurre ad un pubblico di studenti o di spettatori la poetica di Fosse, mi sono avvalsa di queste parole di Baricco, perché credo che non ce ne possano essere di più adatte, esatte, poetiche, per provare a capire che cosa è *Melancholia*. In una di queste occasioni, nel 2015, al Teatro delle Passioni di Modena, dopo la rappresentazione di *Io sono il vento* con la regia di Lukas Hemleb, che vedeva sul palco i bravissimi Luca Lazzareschi e Giovanni Franzoni, ho letto al pubblico, che numeroso si era fermato, dopo lo spettacolo, per cercare di capire chi è Jon Fosse, le prime due pagine del romanzo:

DÜSSELDORF, POMERIGGIO, TARDO AUTUNNO 1853: sono sdraiato sul letto, indosso il mio abito di velluto color malva, il mio bellissimo abito, e non voglio incontrare Hans Gude. Non voglio sentire Hans Gude dire che non riesce a farsi piacere il quadro che sto dipingendo. Voglio stare a letto. Oggi non ce la faccio a vedere Hans Gude. Perché, pensa, se a Hans Gude non piace il quadro che sto dipingendo e lo ritiene di una bruttezza imbarazzante, se crede che io non sono proprio capace di dipingere, pensa se Hans Gude passandosi una mano sulla barba mi guarda dritto con quegli occhietti piccoli e mi dice che non so dipingere, che non c'è niente da fare per me all'Accademia delle Belle Arti di Düsseldorf, né in nessun'altra Accademia se è per questo, pensa se Hans Gude mi viene a dire che non diventerò mai un pittore. Non devo permettere ad Hans Gude di dirmi una cosa del genere. Devo solo restare a letto, ché oggi viene Hans Gude al nostro atelier, alla soffitta dove dipingiamo, ciascuno al suo posto in fila per bene, passerà da un quadro all'altro esprimendo il suo parere su ciascuno, anche il mio quadro vedrà e dirà qualcosa in proposito. Non voglio incontrare Hans Gude. Perché io so dipingere. Anche Gude sa dipingere. E pure Tidemann sa dipingere. Io so dipingere. Nessuno sa dipingere come me, solo Gude. E poi Tidemann. E oggi Gude guarderà il mio quadro ma io non sarò lì, me ne starò sul

¹⁵² A. Baricco, «I migliori cinquanta libri che ho letto negli ultimi dieci anni», *La Repubblica*, 12 agosto 2012, p. 52.

letto a guardare davanti a me, verso la finestra, io voglio unicamente stare a letto col mio abito di velluto color malva, il mio bellissimo abito, voglio solo ascoltare i suoni che provengono dalla strada. Non voglio andare all'atelier. Soltanto voglio stare a letto. Non voglio incontrare Hans Gude. Sono sdraiato a letto con le gambe incrociate, sdraiato a letto completamente vestito, con addosso io mio abito di velluto malva¹⁵³.

Ero non poco intimidita dal fatto di leggere in pubblico con a fianco due attori così bravi, quindi appena finito, ho alzato gli occhi dal libro e ho visto Giovanni Franzoni che mi fissava intensamente: ho pensato di aver fatto una magra figura, e invece era ancora preso dalle parole del romanzo, che non conosceva, e, da uomo di teatro, mi ha detto: «Intanto che leggevi io immaginavo un monologo, immaginavo di recitarlo, immaginavo mondi diversi dentro a Lars, un'unica voce che diventa tante voci e la sua mente come palcoscenico»¹⁵⁴.

E davvero la sensazione che ci cattura appena iniziamo la lettura di *Melancholia* è quella di essere catapultati al centro stesso della mente del protagonista, con un approccio così particolare che potremmo apparentarlo a quello della psichiatria fenomenologica: la cosa potrebbe apparire azzardata, se non Fosse che da più parti Jon Fosse viene definito, tra le altre cose, e molto verosimilmente, come un fenomenologo; Leif Zern, ad esempio, non ha dubbi: «L'immagine che ho tracciato di un mistico e di uno gnostico deve essere completata con un terzo elemento: il fenomenologo. Senza approfondire la storia moderna della fenomenologia – quella che comincia con Husserl – si può dire che è una filosofia che vuole descrivere ciò che è immediatamente dato e che si mostra alla coscienza prima di ogni teoria. Che Fosse sia entrato in questo mondo concettuale appare evidente nei suoi saggi e nei suoi drammi»¹⁵⁵. Mi permetto di aggiungere che in *Melancholia* questo dato mi sembra ancora più evidente, soprattutto se proviamo a leggere la nostra emozione di lettori alla luce

¹⁵³ J. Fosse, *Melancholia*, Fandango, Roma, 2009, pp. 9-10.

¹⁵⁴ L'incontro si è tenuto nel marzo del 2015: ringrazio Luca Lazzareschi e Giovanni Franzoni per la loro disponibilità e gentilezza, per avermi insegnato, una volta di più, che sono gli scambi ad arricchirci.

¹⁵⁵ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit. p. 100.

dell'approccio alla malattia mentale (che senza alcun dubbio affligge Lars fin dall'infanzia) teorizzato e sperimentato da illustri esponenti della psichiatria, in Italia, primo fra tutti, Eugenio Borgna¹⁵⁶.

Questa scuola di pensiero ritiene che l'indagine fenomenologica abbia il compito di rendere presenti ed evidenti di per sé gli stati d'animo che i malati sperimentano, astenendosi da tutte le teorie che trascendono la pura descrizione. In tal senso, nella psichiatria fenomenologica la conoscenza è possibile solo attraverso l'introspezione, intesa come capacità di analizzare e di sondare gli stati psichici soggettivi, e successivamente, per mezzo dell'immedesimazione, cioè della capacità di immergerci negli stati psichici degli altri-da-noi. Se non conosco, se non intuisco, se non partecipo emozionalmente della vita interiore dell'altro, non sarà possibile conoscere cosa realmente una persona prova e cosa induce una condizione di sofferenza, o di disperazione.

Jon Fosse non è evidentemente un clinico, ma a parer mio realizza con la sua sensibilità di artista, e con i mezzi della scrittura, quello che prevede l'approccio della psichiatria fenomenologia: per primo si immerge nella mente di Lars e ci permette, come lettori, di compiere lo stesso percorso, affascinante, difficile e a volte perfino disturbante, ma assolutamente unico. Non stupisce che Eugenio Borgna abbia pubblicato nel 1992 un libro intitolato *Malinconia* (che indaga il tema della depressione come patologia), ma mi sono fin da subito chiesta come mai Fosse, per il quale i titoli delle proprie opere sono sempre così significativi) avesse scelto proprio questa parola così evocativa e dolce per battezzare il suo romanzo. Troppo semplice ricondurlo unicamente nella direzione del volume di Borgna, fermandosi all'aspetto psico-patologico; ho immaginato che, per uno uomo con la formazione culturale di Fosse, potessero aver contribuito altre suggestioni: il suo indulgere così poetico sui simboli dell'angelo e del cane non possono non evocare la complessa simbologia che si

¹⁵⁶ Il Professor Borgna è nato a Borgomanero nel 1930. È stato libero docente alla Clinica delle malattie nervose e mentali dell'Università degli Studi di Milano e primario emerito di psichiatria dell'Ospedale Maggiore di Novara. È autore di numerosi saggi, nei quali alterna una produzione più specialistica a libri maggiormente divulgativi. Ancora oggi è molto attivo sia in ambito nazionale che internazionale. Lo ringrazio particolarmente per la sua disponibilità, per i consigli e l'incoraggiamento e considero un vero onore aver avuto la possibilità di confrontarmi con lui.

ricava, ad esempio dalla celebre incisione che Albrecht Dürer esegue nel 1514, *Melanconia I*. Senza scendere nei dettagli dell'indagine critica che da secoli appassiona gli esperti, si pensa che Dürer possa aver rappresentato un'anima che, abbandonando la sua immaginazione all'*humor melanconicus*, ne riceva in cambio cognizioni meravigliose nelle arti manuali: era l'idea che si aveva dell'artista, creativo, ma allo stesso tempo immerso nella depressione, profetico, visionario, ma contemporaneamente confinato nei propri limiti. Lars Hertervig non è un artista universalmente noto, ma nella natia Norvegia gode oggi di una particolare considerazione, e sono convinta che la descrizione dell'*artista* che emerge dalla bellissima incisione di Dürer non gli possa essere negata. Se questa famosissima opera sia la "fonte diretta" che ha ispirato a Fosse il titolo del romanzo non è dato sapere, ma per la sua formazione culturale credo di poter supporre che questi temi non possano essergli estranei.

Melancholia I si divide in tre parti distinte: nella prima ci vengono narrati i momenti successivi della giornata dell'autunno del 1853 nella quale Lars viene cacciato dalla casa di Düsseldorf in cui ha preso in affitto una stanza a causa delle attenzioni, in realtà molto innocenti, che riserva alla giovane figlia della padrona di casa, Helene. Con le sue due valigie Lars prosegue la sua discesa all'inferno facendo tappa in un locale frequentato da pittori, il Malkasten, dove è vittima di uno scherzo feroce, per poi tornare alla casa di Helene ed essere infine portato via dalla polizia. Nella seconda parte lo ritroviamo nel Manicomio di Gaustad, la mattina della Vigilia di Natale del 1856: anche in questo caso lo seguiamo per poche ore, il tempo del suo risveglio, dello scontro col guardiano e dell'ennesimo colloquio col Direttore dell'Istituto. Lo lasciamo definitivamente mentre scappa dal Manicomio, correndo in un viale coperto dalla neve. *Melancholia I* si chiude con un episodio contemporaneo: in una sera del tardo autunno del 1991, a Bergen, uno scrittore di trentacinque anni, Vidme, cammina nella pioggia per andare ad incontrare un prete della Chiesa Norvegese: ha deciso, dopo essere rimasto affascinato da un suo quadro, di scrivere la storia del pittore Hertervig, ma si dibatte in una crisi profonda, crisi di scrittura e allo stesso tempo crisi di

una fede che molto probabilmente non ha. Ma «ritiene di aver scoperto qualcosa di importante che gli cambierà la vita, ha capito che si è addentrato in qualcosa di importante attraverso la sua attività di scrittore, qualcosa con cui deve fare i conti se vuole continuare con la sua vita, e per questo Vidme cammina nella pioggia e nel vento pensando che già molti anni di lavoro come scrittore gli hanno man mano insegnato qualcosa di importante, qualcosa di cui pochi sono a conoscenza, lui ha visto qualcosa che non così tanti hanno visto, pensa Vidme, mentre cammina nella pioggia e nel vento [...] Vidme crede che il suo lavoro di scrittore lo abbia condotto nelle profondità più recondite di qualcosa che lui in momenti improvvisi, istanti felici di lucidità, è arrivato a considerare come un lampo di divino, ma sia il lampo sia il divino sono espressioni che a Vidme non possono piacere»¹⁵⁷. L'incontro non sarà risolutivo, ma sorprenderà il giovane scrittore, dietro al quale non sembra difficile riconoscere per molti aspetti lo stesso Fosse, anche perché il prete della Chiesa Norvegese non è un «uomo anziano, istruito, erudito, uno che è arrivato così a fondo nel dolore e nella saggezza da poter parlare al di fuori di tutte le verità consuete»¹⁵⁸ come Vidme avrebbe desiderato, ma una ragazza, giovane e bella, che riconosce in lui lo spirito di un religioso mistico.

Melancholia II ci riporta nel mondo di Lars Hertervig, anche se il personaggio di cui ci ritroviamo a condividere i pensieri non fa parte della biografia reale del pittore; tuttavia nessuna figura più di Oline ci sembra reale, dopo essere precipitati nelle spirali della mente di Lars. Fosse tesse con i consueti ricami di ripetizioni la storia di questa sorella maggiore che nel suo ultimo giorno di vita ci restituisce degli elementi fondamentali per capire il genio e la personalità disturbata di Hertervig e allo stesso tempo ci costringe a confrontarci con la spietatezza della vecchiaia che logora i corpi, confonde i pensieri e con l'ineluttabilità liberatrice della morte.

¹⁵⁷ J. Fosse, *Melancholia*, cit., pp. 251-2.

¹⁵⁸ Ivi, p. 267.

Dar conto del tessuto narrativo di questo romanzo è impresa praticamente impossibile, semplicemente bisognerebbe riscriverlo parola per parola! Si può tentare di restituire immagini di grande suggestione, come quando Fosse, attraverso gli occhi di Lars, descrive le persone, utilizzando pochissimi elementi, quasi esclusivamente il colore e la lunghezza dei capelli e il colore degli occhi e a volte il colore degli abiti indossati. Il viso diventa espressione e segno di tutta la persona: «Helene era là col suo vestito bianco. Con i capelli biondi che ondeggiavano anche se legati così stretti. [...] Ed Helene era là con i suoi occhi grandi e azzurri»¹⁵⁹. I visi stessi diventano “quadro” proprio per l’insistenza nella descrizione dei due elementi, dove i capelli hanno una funzione di “cornice”, che separa la persona dal contesto e la identifica nello spazio del racconto e gli occhi sono il catalizzatore della luce, quella interna delle emozioni e quella esterna che isola e sincronizza i colori con le parole.

La luce e il movimento sono nel romanzo, soprattutto nella parte che riguarda la vicenda umana del pittore, degli elementi così ripetuti da diventare quasi ossessivi, così come la presenza dei colori. Per fare solo un esempio, il bianco e il nero delle vesti immaginarie che vorticano attorno a Lars fino quasi a soffocarlo, nei momenti in cui è preda del suo delirio ossessivo: «E vedo il tuo vestito bianco trasformarsi in niente più che un qualcosa di bianco, qualcosa di bianco che comincia a muoversi e diventa il tuo vestito e poi il bianco viene verso di me, si avvicina bianco e poi, all’improvviso ecco qualcosa di nero in mezzo a tutto quel bianco e io vedo davanti a me una veste bianca e nera che si muove incontro a me e poi indietro»¹⁶⁰.

A volte invece la luce ha una valenza positiva e rigeneratrice, soprattutto se legata alla figura di Helene: «Capelli biondi ondegianti. Poi un sorriso sulle sue labbra. E i suoi occhi si aprivano verso di lui. E dai suoi occhi proveniva la luce più forte che avesse mai visto in vita sua. La luce dei suoi occhi. Non aveva proprio mai visto una luce così. Poi lui Lars da Hattarvågen, si è alzato. [...] e poi ha sentito come se la luce degli occhi di lei si posasse intorno a lui, come una

¹⁵⁹ Ivi, p. 10.

¹⁶⁰ Ivi., p. 24.

sensazione di calore, anzi no, non come calore! Non come un tepore, ma come una luce! [...] E dentro quella luce lui diveniva un'altra persona da quella che era, non era più Lars da Hattarvågen, era un altro, tutta la sua inquietudine, tutte le sue paure, tutto ciò che gli mancava e che sempre sentiva dentro di sé come un'ansia, tutti i suoi desideri erano come riempiti di luce dagli occhi di Helene Winckelmann»¹⁶¹.

A volte l'elemento "cornice" diventa una finestra che riquadra una realtà che si trasforma nella percezione surreale del protagonista: «Guardo la finestra e sulla collina dietro la finestra vedo i pioppi, una fila di pioppi, li vedo lì i pioppi, sul limitare della collina e se li guardo dal letto sembrano sospesi nell'aria i pioppi. E c'eri tu davanti alla finestra. [...] E i tuoi capelli, e i tuoi capelli come pioppi. E dietro di noi ci sono le nuvole azzurre»¹⁶². Per me questo è un quadro di Magritte, ma credo che la scrittura di Fosse permetta ad ognuno di far emergere un proprio immaginario di riferimento. Potrei fare altre decine di esempi, ma mi limiterò a due. Volti che evocano quelli dei dipinti di James Ensor, dagli occhi lucidi e rossi, nella discesa agli inferi di Lars al Malkasten: «Intorno a me ci sono molti volti, da entrambi i lati, sopra la mia spalla, intorno alle mie braccia, dappertutto è un volto e il volto mi guarda e io sto seduto»¹⁶³. E l'immaginario di Salvador Dalí legato alla figura quasi demoniaca dello zio di Helene: «E la testa del signor Winckelmann diventa sempre più grande, e poi gli occhi neri diventano grandi, tanto più grandi, e poi gli occhi neri gli scivolano fuori dalla testa e i suoi occhi iniziano a muoversi per la stanza, liberi, così, liberi si muovono i suoi occhi in giro per la stanza»¹⁶⁴.

Così come abbiamo ipotizzato per i personaggi de *Il nome*, credo che anche in *Melancholia* Fosse stabilisca un forte legame tra le persone che abitano la sua scrittura e un oggetto, a volte più di uno. Questo procedimento ricorda la consuetudine, nella pittura religiosa, di identificare, ad esempio, la figura di un martire o di santo con lo strumento del proprio supplizio. In *Melancholia* Lars è

¹⁶¹ Ivi, p. 14.

¹⁶² Ivi, pp. 30-31.

¹⁶³ Ivi, p. 88.

¹⁶⁴ Ivi, pp. 127-8.

inscindibile dalla sua pipa, strumento generatore di nuvole di fumo¹⁶⁵, e soprattutto dalle sue due valige, piccoli microcosmi che da una parte racchiudono il suo mondo, e dall'altra lo bilanciano e lo ancorano alla terra¹⁶⁶. Il guardiano del manicomio si identifica nel mazzo di chiavi che tintinna appeso alla sua cintura, Oline con il pesce dentro il cui occhio spento risplende quella luce tranquilla che l'accompagnerà nella morte.

E poi ci sono i passi, il rumore di passi che evoca ossessivamente spazi di passaggio e attese, il cui ritmo e intensità individua i personaggi. E gli sguardi, che non sono quasi mai diretti, ma insistentemente differiti: quelli di Lars, sono quasi sempre posati sugli oggetti, sono bassi, obliqui, perduti nella contemplazione di un immaginario deviante. E infine ci sono le porte... Sono innumerevoli le porte che in *Melancholia* vengono aperte, chiuse, tenute aperte; porte sulle quali si sosta, delle quali si afferra la maniglia, dietro cui si spia. È fin troppo banale sottolineare come questo elemento rappresenti il passaggio, la comunicazione tra dimensioni diverse.

Leif Zern, pur concentrandosi sulla drammaturgia fossiana, cita un passo fondamentale di *Melancholia* che ha diverse valenze teatrali: seduto a un tavolo del Malkasten, Lars ricorda di quando il padre lo condusse con sé a una riunione di Quaccheri sull'isola di Stakland: «E poi arriveremo a una casa piccola, la casa è stata costruita dai Quaccheri di Skjold, una casa per tutti non una chiesa, i Quaccheri non vogliono avere una chiesa, no, è una casa semplice impossibile più semplice di così, una stanza, una finestra e in mezzo alla stanza le sedie disposte a cerchio sul pavimento e quando arriviamo, quando entriamo nella stanza, devo solo andarmi a sedere su una sedia e stare seduto tranquillo e non dire niente, devo solo sedere e cercare di non pensare a niente e tutti i pensieri che vengono devo solo, non appena arrivano, fare del mio meglio per farli sparire, tutto ciò che mi dovesse preoccupare o tutto ciò che mi dovesse rallegrare, devo cercare di disperderlo, così che si trasformi solamente in piccoli resti di qualcosa che poi diventa niente, o quasi niente, perché così ci può essere

¹⁶⁵ Come ricorda anche Baricco, Lars era conosciuto come il pittore delle nuvole.

¹⁶⁶ E che per il mistero che racchiudono mi ricordano quelle di Tulse Luper, protagonista del film di Peter Greenaway del 2003 *Le valige di Tulse Luper*.

il silenzio dentro di me e dentro quel silenzio posso sentire la calma in un punto giù giù dentro me stesso e poi, se sono nella grazia, posso essere colmato da una luce fresca, non da calore, ma da una luce fresca così scintillante, così pesante e leggera al tempo stesso, così avvolgente, che mai prima ho visto una luce del genere»¹⁶⁷. Zern sottolinea come in questo ricordo ci sia la scenografia pressoché perfetta per molti dei drammi di Fosse (una casa, una stanza con una finestra, qualche sedia), ma c'è anche molto di più, c'è quello che Zern definisce "l'accordo fondamentale" del teatro di Fosse¹⁶⁸ e che nasce anche dall'attrazione che Fosse prova per la dottrina dei Quaccheri, legata alle sue radici familiari e, più in generale per il mistero della spiritualità. Vediamo infatti come, nella parte che ha Vidme come protagonista, la questione della fede per Fosse sia al centro di un percorso che è segnato da momenti di crisi e che, nella sua vita personale ha portato Fosse, come abbiamo visto, a diventare cattolico. Credo che questa tensione si possa leggere chiaramente nelle parole che chiudono *Melancholia I*: «E allora scriverà, ormai ha deciso che scriverà, e oggi si era seduto per cominciare la stesura, e invece poi ha telefonato a un prete del quartiere di Ásane dove vive, è andato a casa del prete, e una giovane donna, lei gli ha dato tè e vino, gli ha detto che se aveva bisogno di parlare con qualcuno poteva tranquillamente chiamarla e a Vidme non piace che gli dicano così e per questo ha deciso che non telefonerà mai più a Maria e non andrà mai più a trovarla e nemmeno telefonerà mai più a nessun prete, starà seduto qui e basta, nel suo ufficio, anno dopo anno siederà qui, resterà semplicemente qui a scrivere e adesso Dio deve avere pietà di lui, adesso Dio deve avere pietà, in modo che lui possa scrivere. Lo scrittore Vidme sta pensando, seduto. Adesso dio deve avere pietà, in modo che lui riesca a scrivere»¹⁶⁹.

La pietà di Dio è uno dei fili, forse il più poetico, che lega *Melancholia I* e *Melancholia II*: infinite volte la vecchia Oline invocherà la pietà di Dio perché la morte la colga e così cessino le sue sofferenze. Questa lunga narrazione, che giustamente l'editore italiano ha racchiuso in un unico volume, è così "ipnotica",

¹⁶⁷ J. Fosse, *Melancholia*, cit., p. 87.

¹⁶⁸ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit. p. 43.

¹⁶⁹ J. Fosse, *Melancholia*, cit., p. 281.

che anche una volta chiuso il libro, queste persone continuano a vivere dentro di noi; almeno, questo è quello che succede a me ogni volta che mi cimento col romanzo, che, nonostante sia magmatico, ridondante, ricolmo di immagini, suggestioni, paesaggi, pulsioni, paure, sono convinta che si possa racchiudere in questa frase: *nella mente di Lars, nel cuore di Vidme, nel corpo di Oline*.

L'ultimo giorno della vita di Oline, sul fiordo di Stavanger, Fosse lo inventa nell'autunno del 1902, anno in cui realmente muore Lars. Tutto il racconto è disseminato di simboli: l'impervio e lungo percorso in salita, per esempio, che dal mare si arrampica fino alla sua povera casa, e che Oline compie per più volte con indicibile fatica, è una sorta di calvario; o il pesce che porta appeso al suo bastone, regalo del pescatore Bard, che avrebbe dovuto essere la sua misera cena, diventa simbologia cristologia, che si rivela appieno nelle ultime frasi del romanzo: «Oline sta guardando dentro gli occhi del pesce, gli occhi neri, rigidi, e gli occhi del pesce la guardano dentro all'improvviso si sente come se lei stesse fosse questi occhi di pesce, lei non è quella che viene guardata dentro, dagli occhi del pesce, è invece lei stessa gli occhi del pesce, questo prova Oline, e guarda dentro gli occhi neri e rigidi del pesce ed è tranquilla e gli occhi del pesce sono tranquilli e dentro questi occhi rigide c'è qualcos'altro [...] e Oline nota che il suo respiro è calmo [...] e all'improvviso si sente così infinitamente rilassata e così infinitamente tranquilla e poi vede che gli occhi del pesce si aprono e vede la luce che proviene dagli occhi del pesce»¹⁷⁰.

Potremmo soffermarci sul disegno di Lars che Oline da sempre tiene con sé, e che raffigura un cavallo, rappresentazione del super-io, sulla caverna, "platonica" in cui i due fratelli bambini si nascondevano, o su altri possibili simboli, ma probabilmente l'aspetto più coinvolgente è rappresentato dalla capacità di Fosse di descrivere la malattia dell'anziana donna, la Sindrome di Alzheimer, che priva la mente del bene inestimabile della memoria e, nel caso di Oline, va ad aggravare le sofferenze del suo corpo, devastato dalla vecchiaia e da una vita fatta di fatica e stenti: «Oh, se solo non sentisse tutto questo male alle gambe! Quando sta seduta non le fa così tanto male, invece quando cammina il

¹⁷⁰ Ivi, p. 391.

dolore non finisce mai. E fa così fatica a respirare, e la memoria, ricorda sempre meno cose, non solo si è dimenticata i nomi dei fiori sul davanzale, no, tutto se n'è andato da qualche parte che lei non sa, ma poi riemerge, senza motivo, perfino ricordi del passato lontano, dell'infanzia, della giovinezza, riemergono continuamente»¹⁷¹. La figura di Oline è così poetica, avvinta al dolore del suo corpo fino a quando la morte la libererà, che Trygve Hagen, nel suo cortometraggio *Melancholia* del 2002, concentra tutta la narrazione su di lei.

Ma *Melancholia* esercita il suo fascino anche e soprattutto sugli uomini di teatro: nell'intervista che mi rilasciatoo nel 2012, e che riporto in appendice, Valter Malosti confessa che gli piacerebbe molto lavorare sul romanzo, anche se portarlo sulla scena è una sfida non semplice. Sfida che è stata raccolta dal francese Claude Régy nel 2001, in uno spettacolo per il teatro La Colline di Parigi, che la critica ha accolto in maniera controversa.

Nel 2002 anche una cordata di teatri norvegesi porta *Melancholia* sul palcoscenico, creando però uno spettacolo che mescola diversi linguaggi: la recitazione e la danza si armonizzano con la musica e le luci, che tracciano sulla scena gli spazi che evocano i luoghi della vita di Lars.

Tra il 2004 e il 2005 in Norvegia viene prodotto anche uno spettacolo radiofonico dal titolo *Hertervig*, ma fino ad oggi lo spettacolo più importante tratto dal romanzo è quello a cui Fosse inizia a lavorare nel 2002, quando riduce la prima parte di *Melancholia I* per permettere al musicista austriaco Georg Friedrich Haas di trasformarla in un'opera musicale contemporanea. Al debutto sul prestigioso palcoscenico dell'Opéra National de Paris, il 9 giugno 2008, tra il pubblico c'era, e non per caso, Pierre Boulez.

Si tratta certamente di un'operazione di nicchia, che non verrà replicata su altri palcoscenici, ma riscuote ottime critiche e un discreto consenso dal pubblico parigino¹⁷², anche grazie alla realizzazione scenica del giovane regista

¹⁷¹ Ivi, p. 294-5.

¹⁷² Mi sembra significativo questo commento messo in rete il 25 giugno 2008 da Vincent su un blog culturale francese il giorno dopo aver assistito alla rappresentazione di *Melancholia*: «La musique contemporaine, je n'ai pas les clés pour la comprendre, elle m'est étrangère et j'ai du mal à l'apprécier. Hier soir, je suis allé voir Melancholia à l'Opéra Garnier, pour me faire une idée sur ce qu'est un opéra contemporain. Melancholia, c'est une création mondiale, avec,

francese Stanislas Nordey, che riduce tutto all'essenziale, a un'opposizione, anche cromatica, molto netta tra il pittore e ciò che lo circonda.

Le "libertà" che il regista si prende rispetto alle indicazioni del libretto di Fosse vengono compensate dalla coerenza che lo spettacolo sviluppa principalmente in relazione con la musica di Haas. Non ho nessuna competenza musicologica, ma sono riuscita ad avere la registrazione audio dell'opera e l'ho ascoltata molte volte. Sapevo che Haas è un maestro della composizione contemporanea e del contrappunto, che il suo stile è percorso dall'uso insistito della micropolifonia e dei microintervalli, ma non ero preparata all'emozione che mi avrebbero suscitato le sue strutture armoniche. Ho percepito il disagio di Lars Hertervig come sensazione fisica e non psicologica: il fatto che l'opera fosse cantata in lingua tedesca aumentava in maniera sensibile questa sensazione di essere estranei al racconto ma ben dentro al nucleo emozionale della musica. Nell'adattamento per l'opera Fosse introduce l'elemento fondamentale del Coro (con una valenza quasi "tragica"), che oltre a permettere di "contrappuntare" la voce di Lars, accentua fortemente l'aspetto di critica sociale che nel romanzo resta sullo sfondo: Haas riesce ad esaltare al massimo questo elemento originale, portatore di un oscuro presentimento: «Chez Haas, les sentiments négatifs, confinant au désespoir, sont sublimés: gardés, chassés, peut-être même vaincus ainsi. En cela, on peut penser que la musique de Haas contient une utopie inexprimée, car même lorsque l'inexorabilité des trajectoires musicales est poussée à son paroxysme, il semble toujours possible d'y faire entrer autre chose, d'y introduire d'autres vibrations puisque la musique est en réalité un monde de vibrations. Le secret qui se cache derrière sa surface sonore est lié à la technique de composition, qui serait négligeable si elle n'était pas aussi importante pour cette surface sonore immédiatement perceptible. Même si l'on

m'apprend le programme, une musique microtonale. Je suis allé voir cet opéra sans m'attendre à quoi que ce soit. Et une fois dépassé cette musique faite de sons plus que de notes, et le décor des plus austères, je me suis laissé porter et j'ai ressenti la mélancolie — la tristesse, l'oppression et la peur — de Lars du Hattarvåg, ce peintre norvégien dont Melancholia raconte une partie de la vie. [...] Pris indépendamment, je n'aurai aimé ni la musique, ni le livret, ni la mise en scène, ni le décor. Mais tous réunis, ils formaient un ensemble réussi. Ma culture musicale est très orientée, et jusque là, je n'aurai pas osé écouter un tel opéra. À la fin de la représentation, j'avais changé d'avis. Ce n'est certes toujours pas ce que j'écouterai par plaisir chez moi, mais ça ne m'est plus inaccessible, et je peux l'aimer».

<http://paperblog.fr/834378/melancholia/>

n'a pas besoin de connaître la technique sous-tendant ces choses pour les percevoir par les sens, leur fascination n'est pas moins fonde sur des structures spécifiques»¹⁷³.

Se Haas perviene a questo risultato credo che una buona parte del merito vada ascritta alle qualità intrinseche del libretto ricavato da Fosse dalla materia pulsante del romanzo: nel 2002 la sua esperienza di scrittura drammaturgica è ormai consolidata a Fosse di enucleare con estrema maestria le dinamiche dialettiche che meglio si adatteranno alla partitura di Haas.

Quello che è immediatamente evidente in questo passaggio di “forma” tra romanzo e libretto è la sostanziale diversità della musicalità della materia del testo: «Et moi / ce Lars du Hattarvåg / j'étais là simplement / *bref silence* / et puis on aurait dit que la lumière de ses yeux / venait m'envelopper / comme une chaleur / non pas comme une chaleur / non pas comme une chaleur / masi comme une lumière / oui la lumière des ses yeux venait m'envelopper / comme une lumière / et dans cette lumière je devenais un autre / je n'étais plus Lars du Hattarvåg / j'étais un autre / toute mon angoisse / toute les pores de ma peau / tout ce qui me manquait et qui avait toujours été en moi / tout ce qui me faisait défaut / tout semblait emplir de la lumière des yeux d'Hélène Winckelmann»¹⁷⁴.

Per cogliere appieno questo aspetto, l'esercizio migliore è leggere ad alta voce una pagina del romanzo e una del libretto (magari cantarla, avendone le capacità!), e questa caratteristica addirittura si accentua nella lingua tedesca in cui lo spettacolo è stato realizzato, come mi ha confermato il Maestro Emilio Pomarico, che dello spettacolo è stato Direttore, e che è stato tanto disponibile da rispondere ad alcune mie domande, nel corso di uno scambio di mail intercorso nel dicembre 2016¹⁷⁵.

¹⁷³ D. Ender, «Le potentiel utopique du désespoir. Quelques réflexions sur le travail de composition de Georg Friedrich Haas», *Melancholia. Création Mondiale commande de l'Opéra National de Paris*, Publication de l'Opéra National de Paris, Parigi, 2008, pp. 42-3.

¹⁷⁴ J. Fosse, «Melancholia. Lars du Hattarvåg. Livret d'après la première partie de *Melancholia I*», *Melancholia. Création Mondiale commande de l'Opéra National de Paris*, cit., p. 80.

¹⁷⁵ Ringrazio infinitamente il Maestro Pomarico per il tempo che mi ha dedicato, per il suo incoraggiamento e la sua cortesia. Emilio Pomarico è nato in Argentina nel 1953, ma è di origini italiane. È considerato uno dei maggiori esperti di musica contemporanea ed è apprezzatissimo sia come direttore d'orchestra e che come compositore.

D. Gentile M^o, prima di tutto mi piacerebbe sapere il suo ricordo personale di quell'esperienza e il suo giudizio sulla riuscita della produzione.

R. È il ricordo di un avvenimento “importante”, per l'importanza della committenza (Opéra de Paris nel momento della sua illuminata guida da parte di Gerard Mortier); per la caratura di livello internazionale sia del librettista che del compositore; per la scelta degli interpreti, tra i quali spicca la straordinaria bravura di Otto Katzamaier nei panni del protagonista Lars Hertervig (una prova la cui eccezionalità sento il dovere di continuare a sottolineare). Senza dimenticare quella degli altri magnifici cantanti e, soprattutto, dei musicisti del Klangforum Wien, la cui presenza nella buca d'orchestra è stata uno dei motivi fondanti il grande successo di pubblico e di critica di cui questa opera - contemporanea, non dimentichiamolo - ha incontestabilmente goduto. Nella seconda metà del XX secolo è il concetto stesso di melodramma che viene messo in violenta discussione. Quasi nessuno fra i grandi maestri della cosiddetta nuova musica ha scelto di misurarsi con una forma creativa considerata morta e sepolta. Coloro che ne hanno tentato l'esperimento, lo hanno fatto piuttosto per negare l'essenza stessa del melodramma, la sua linearità narrativa così come ereditata dai fasti del XIX secolo, cercando invece nuove vie che di fatto tenessero conto dei rivolgimenti inauditi che due guerre mondiali avevano prodotto sul tessuto sociale e del concetto stesso di quale creatività artistica fosse ancora possibile dopo i campi di sterminio (non solo) nazisti. È quindi da considerarsi eccezionale il successo immediato che questo lavoro ha conosciuto fin dalla sera della sua prima rappresentazione all'Opéra Garnier di Parigi nel giugno del 2008.

D. Non so se lei avesse avuto modo di conoscere, prima di quell'occasione, le opere di Fosse, ma che idea si è fatto di lui come autore?

R. Quella di una voce altamente originale nel novero della letteratura internazionale, ma, nel contempo, profondamente radicata nella tradizione del

tono così particolare e condiviso tra molti degli autori più autorevoli provenienti dell'area dell'Europa del Nord. Tono che è espressione indubitabile di appartenenza geografica e ambientale, con tutto il suo portato di sospensione emotiva, del sentimento di immutabilità, di ineluttabilità, connotati così profondi della particolare psicologia degli affetti degli abitanti delle grandi regioni fredde del pianeta. Letteratura che ho cominciato a leggere, conoscere ed apprezzare in gioventù, quando cioè le case editrici italiane hanno cominciato a pubblicarla con assiduità, provvedendoci delle prime, buone traduzioni moderne (penso in questo senso all'ottimo lavoro svolto dalla piccola ma straordinaria Iperborea nel corso degli anni '70/'80).

D. Ad un orecchio così esperto come il suo non può essere sfuggita la musicalità delle sue parole, le piccole variazioni nelle ripetizioni (meravigliose quando le si ascolta nella lingua neo-norvegese in cui Fosse scrive), il ritmo che esse creano: considerando la traduzione tedesca su cui si è basato Haas, pensa che la sua musica sia riuscita a veicolare al pubblico il tormento del protagonista Lars ?

R. Credo pressoché impossibile per noi europei cogliere le sfumature di una lingua così particolare come il norvegese. E non solo letterariamente, bensì soprattutto nelle connotazioni psicologiche, così particolari in una lingua che è contemporaneamente immagine e veicolo di scambio. Penso sia meno difficile però rendere alcune di quelle sfumature in lingua tedesca rispetto a quelle neolatine. Da cui il fascino che ha motivato la scelta di G. F. Haas, che l'ha scelta quale soggetto di una opera lirica. Il tormento del pittore Lars Hertervig, il suo spaesamento, il suo innamoramento, la sua follia, la povertà degli ultimi decenni della sua esistenza, il suo non essere riconosciuto come genio dell'arte figurativa norvegese che solamente parecchi anni dopo la scomparsa, parlano della condizione umana, dei drammi di questa condizione, al di sopra di ogni idea di appartenenza culturale e di carattere nazionale. E, dal successo così spontaneo ed emotivamente forte del pubblico sia francese, norvegese che austriaco (al momento, non mi risulta alcuna altra ripresa

dell'opera di Haas dopo la creazione parigina del 2008), credo proprio che la molto particolare musica di Haas sia proprio riuscita nell'intento di veicolare con successo l'essenza di quel tormento.

D. Dalle foto che ho potuto vedere, il regista Stanislas Nordey ha puntato molto su forti opposizioni cromatiche e sull'essenzialità: ritiene quelle scelte artisticamente efficaci?

R. Senz'ombra di dubbio. Nel condurre la drammaturgia visiva e i movimenti dell'azione in scena con sensibilità e parsimonia, segno di grande e preziosa competenza, Stanislas Nordey ha fornito una grandissima prova di messa in scena d'opera. Soprattutto se considerata poi dal molto specifico punto di vista del realizzatore ultimo e cioè del direttore d'orchestra. Non è infatti per nulla evidente a chi non sia un addetto ai lavori, quanta comprensione del fenomeno musicale sia necessaria da parte del direttore di scena affinché il suo lavoro non entri in contraddizione, quando non addirittura in “controtempo”, con le specifiche e potenti necessità spazio-temporali dettate dalla musica. Quella comprensione esaltata in maniera ancor più drammatica quando si consideri che l'articolarsi di una musica il cui linguaggio ha per di più poco in comune con quella tradizione musicale genericamente detta “classica”.

D. L'elemento del Coro è assente nel romanzo, ma ritengo che sia una creazione straordinaria, che "contrappunta" (termine che azzardo!) la voce di Lars e accentua fortemente l'aspetto di critica sociale che nel romanzo resta sullo sfondo: lei concorda con questa mia impressione?

R. Se il punto di vista della fedeltà alla propria estetica musicale è energicamente asserito dal compositore, senza concessione alcuna verso una qualsiasi forma di eclettismo, il quale avrebbe certamente reso più accessibile il suo lavoro a un pubblico d'opera di repertorio - Georg F. Haas amplifica anzi a dismisura alcune delle specificità proprie al suo linguaggio musicale - , le concessioni a una certa

idea di teatro in musica, ancora direttamente inerenti ai canoni del melodramma ottocentesco, sono invece conservate e usate in forma drammaturgicamente funzionale a una più immediata fruizione della musica (che non è certamente inappropriato definire “nuova” all'ascolto). L'utilizzo del coro, la spettacolarità della sua funzione catartica fa sì che la forza dell'azione scenica renda immediatamente percepibile la forza espressiva di questo nuovo linguaggio musicale, rendendolo quindi, di fatto, necessario. È il fenomeno del godimento estetico che qui, sposandone le motivazioni, rende la specificità di questa “nuova” musica una necessità. Chiudendo così il cerchio dell'accadere di quell'altro fenomeno particolare, ben più complesso e difficile se non proprio inconsueto nel campo della creazione teatrale-musicale contemporanea, che comunemente chiamiamo “comprensione”. Il successo di pubblico per quest'opera moderna è andato al di là delle più ottimistiche aspettative. Segno che l'alchimia tra nuovo e comprensibile è riuscita in maniera spettacolare sia allo scrittore Fosse che al compositore Haas. Una vera e piena riuscita degna di futura memoria.

Nel 2000 Fosse pubblica un romanzo breve, *Morgon og kveld, Matin et soir*, che godrà di un discreto successo e sarà quasi subito tradotto in molti paesi (non in Italia, purtroppo). Olai e Marta stanno per avere un bambino: se sarà maschio si chiamerà Johannes, dice il padre, che aspetta fuori dalla stanza e immagina come possa essere per il piccolo il suo arrivo nel mondo, questo suo primo contatto con la terra che lo custodirà per tutta la durata della sua vita. Dopo questa primissima parte, molto breve, Fosse ci porta in quello che fin da subito supponiamo essere l'ultimo giorno della vita di Johannes. In realtà, scopriremo alla fine che l'uomo è morto nella notte, e questa ultima giornata gli è necessaria per riuscire ad abbandonare definitivamente la vita.

Dal *mattino* alla *sera* di un essere umano, Fosse inventa per il vecchio Johannes delle immagini poetiche e struggenti, così come aveva fatto per la Oline di *Melancholia*. L'uomo si alza dal letto e ripete tutti i piccoli gesti di ogni giorno, ma nota che qualcosa sta cambiando, non sente più i suoi soliti dolori, ad

esempio, e non soffre più così tanto il freddo. Ha sempre nostalgia della moglie Erna, scomparsa da tempo, ma le cose che lo circondano gli sembrano come avvolte da una luce diversa, quasi dorata. Tutto è come sempre e tutto è diverso... Quando scende alla sua rimessa per le barche non si stupisce di incontrare il suo amico di una intera vita, Peter, che lo invita a salire sulla sua barca: gli sembra di ricordare che Peter è morto, ma quel piccolo battello di legno è così reale, che Johannes parte col vecchio amico.

Sarà un vero e proprio viaggio nei ricordi, perché i due uomini rivivranno eventi passati che hanno segnato profondamente le loro vite: Johannes tornerà al giorno in cui ha incontrato per la prima volta la sua Erna, che ha così tanta voglia di raggiungere, ovunque si trovi. Quando l'amico Peter lo riconduce sulla riva, Johannes sta per tornare a casa, ma sulla strada incrocia la figlia, Signe, che preoccupata per il fatto che il padre non ha risposto al telefono per tutto il giorno, sta camminando veloce per andare a controllare che tutto sia a posto. È ormai molto buio, ma Johannes non capisce perché la figlia non lo veda e non senta la sua voce: «Et voilà que Signe s'arrête un instant devat lui et jamais Johannes n'a vu une telle angoisse dans les yeux de Signe, ses yeux sont noirs d'angoisse, se dit Johannes et elle ne le voit pas, elle se dirige tout droit vers lui et elle marche et elle marche droit vers lui. Signe, Signe, tu ne me vois pas? Crie Johannes et Signe se dirige tout droi vers lui puis elle pénètre dans son corps et Signe vient de le traverser et il à senti sa chaleur, mais elle est passe à travers lui, vraiment à travers lui, se dit Johannes, et Signe se dit que ça alors, eh bien ça alors, quelque chose venait droit vers elle, ça elle l'a bien vu et elle a essayé de se ranger sur le côté, de l'esquiver, mais il n'y avait rien à faire, ça venait droit vers elle et puis, et puis elle n'a pu que poursuivre son chemin et elle a traversé la chose et c'était si froid, mais pas douloureux, froid seulement et pitoyable»¹⁷⁶.

Padre e figlia, morto e viva, si incontrano e si compenetrano: lui avverte il calore di lei e lei non riesce a dare una spiegazione razionale a questa sensazione, a questo qualcosa che l'ha attraversata, che non ha potuto in nessun modo evitare, e che le ha lasciato dentro un sentimento di umana pietà.

¹⁷⁶ J. Fosse, *Matin et Soir*, Circé, Belval, 2003, pp. 103-4.

Quando raggiunge la casa, Signe scopre che il padre è morto nel suo letto, molto probabilmente nel sonno, serenamente, dice il dottore. Johannes è tornato alla sua rimessa sul mare: Peter sta tornando a prenderlo con la sua barca, gli spiega che è successo quella mattina presto, che è morto, ma che aveva bisogno di un po' di tempo per "disabituarsi" a vivere. Ora però devono iniziare il loro viaggio: «Où allons-nous partir? dit Johannes – Là tu poses encore des questions comme si tu étais toujours en vie, dit Peter – Nous allons nulle part alors? dit Johannes – Oui, l'endroit où nous allons, c'est nulle part [...] C'est douloureux? dit Johannes – Il n'y a pas de corps là où nous allons, alors la douleur n'existe pas, dit Peter [...] On y est bien? dit Johannes – Ce n'est ni bien ni mal, mais grand et paisible et un peu frémissant et lumineux, pour le dire avec des mots qui ne disent pas grand-chose [...] Maintenant tu dois seulement regarder le ciel et écouter les vagues»¹⁷⁷.

Guardando il cielo e ascoltando il suono delle onde, Johannes rietra dolcemente nel flusso dell'eternità: *Matin et Soir* è disseminato di immagini molto cinematografiche, ma, naturalmente, non poteva non sedurre soprattutto uomini di teatro e musicisti. Nel 2015 Hildegurn Riise ne trae un monologo che va in scena a Oslo con le musiche originali di Benedicte Maurseth, ma lo spettacolo a tutt'oggi più importante vede di nuovo la collaborazione tra Fosse e Georg Friedrich Haas.

Morgen und Abend debutta alla prestigiosa Royal Opera House di Londra nella stagione 2015-16. La particolarità della creazione sta soprattutto nel fatto che il libretto adattato da Fosse prevede una prima parte recitata, in lingua inglese, e una seconda parte cantata, in lingua tedesca. Anche in questo caso, non essendo stato commercializzato né un dvd né un cd dell'opera, è da YouTube che possiamo farci un'idea della musica di Haas, mentre le uniche immagini disponibili sono quelle che si trovano nel sito web del teatro e suggeriscono una messa in scena essenziale e molto suggestiva, che ricorda il registro espressivo usato per allestire *Melancholia* a Parigi.

¹⁷⁷ Ivi, pp. 119-21.

Il regista in questo caso è Graham Vick, supportato dal Direttore artistico David Lan. Dai numerosi materiali consultabili sul sito si possono ricavare informazioni molto interessanti: in una video intervista, ad esempio, Vick dichiara che Johannes non lascia la vita, piuttosto raggiunge la morte. È come guardare dall'altra parte del tunnel, dal punto di vista della luce in fondo, non dal nostro che lo percorriamo.¹⁷⁸

La musica di Haas rispetta quelle che abbiamo già visto essere le sue caratteristiche distintive, soprattutto per quanto concerne la microtonalità, ma la novità sostanziale dello spettacolo è rappresentata dalla parte iniziale recitata in inglese da Klaus Maria Brandauer, che, in alcuni tratti, interloquisce anche coi cantanti, in una suggestiva commistione di lingue e linguaggi.

A proposito del testo di Fosse, Brandauer ha dichiarato di averlo trovato incredibilmente pieno d'amore per gli esseri umani.

¹⁷⁸ I video e tutti gli altri materiali, in lingua inglese, si trovano al link www.roh.org.uk › *Productions*. La traduzione dall'inglese è a mia cura.

GITARMANNEN, 1997

THE GUITAR MAN

BARNET, 1997

L'ENFANT

MOG OR BARN, 1997

MOTHER AND CHILD

Il 1997 è un anno particolarmente significativo per la produzione teatrale di Fosse. Questi tre testi sembrano quasi concatenati, nonostante in apparenza percorrano diverse strade drammaturgiche, vedremo perché.

Gitar mannen è un lungo monologo; Fosse specifica: A Man with a guitar¹⁷⁹, e nella prima didascalia ce lo descrive come un uomo di mezza età, che indossa un vecchio cappotto, cammina lento, quasi ondeggiando, ha i capelli spettinati, porta dei mezzi guanti di lana grigia e tiene con sé la custodia di una chitarra. Si trova nella metropolitana di una città, perché è inverno e fuori fa particolarmente freddo. Tutti i giorni gli sembrano uguali:

Everything goes the same way
Day out and day in
I stand there in my subway
and play my guitar
sing my songs
the same songs over and over again¹⁸⁰

Le innumerevoli persone che arrivano in città, o si allontanano dalla città, gli si avvicinano, lo oltrepassano e lui canta per loro ogni giorno. Qualcuno abbassa la testa, come se provasse vergogna: ma si vergognano di se stessi o di lui che canta infreddolito giorno dopo giorno? Pochi gli danno del denaro, soprattutto, dice,

¹⁷⁹ J. Fosse, *Plays One. Someone is going to come – The name – The guitar man – The child*, Oberon Books, London, 2011, p. 155.

¹⁸⁰ Ivi, p. 157.

quando il tempo è cattivo, e adesso gli sembra di aver perduto il piacere della musica, il piacere di cantare.

Fosse imbastisce il monologo con ripetizioni molto insistite e ritmiche, che anticipano le parti in cui il personaggio davvero canta sulla scena; dalle battute scopriamo che l'uomo è straniero, arrivato in una città del nord per amore di una donna, e rimasto dopo la nascita di un figlio. Nella vita non ha mai fatto altro che suonare la chitarra, e crede di non essere nemmeno tanto bravo. Quando mette insieme abbastanza monetine si sposta dalla metro al bancone di un bar, davanti a lui un bicchiere di birra, per poi tornare a cantare. L'attore chiamato a interpretare questo monologo deve certamente avere molta duttilità, perché le parti recitate e quelle cantate scivolano una nell'altra con una dolcezza che a poco a poco fa affiorare la spiritualità che pervade il testo.

Everything turns out the way it turns out

And everything has its time

as he says

the wise man

in the Bible [...]

There is

a time for everything

A time for being together

A time for being alone

A time for living

A time for giving up¹⁸¹

Nelle parti cantate spesso l'uomo racconta di sé e della sua storia, ma quando il canto si posa, si dice stanco, un uomo molto stanco, che non possiede nulla, che canta per chi lo vuole ascoltare e anche per chi non vuole:

I'm no more than you see

¹⁸¹ Ivi, p. 167.

I'm just what you can see

I'm just slow movements

I'm just wind and rain

I'm just deep despair

[...]

I'm an old-fashioned song

A song I've never sung

I'm in my own despair

and I sing my song where I go

[...]

But everything has its time

as it says in the Bible

in the Book of Ecclesiastes

in the Bible

Everything has its time

A man

And a piece of music¹⁸²

Un uomo disperato, ma che è convinto che ogni cosa abbia il proprio “tempo” su questa terra; che ricorda con nostalgia i giorni in cui viveva con la donna in una piccola casa: lei amava dipingere, ma non riusciva a vendere nessun quadro e così si mise ad insegnare. L'uomo sa solo suonare la chitarra, non ha un lavoro, quindi è lui a stare spesso a casa col loro bambino, mentre lei esce tutti i giorni per guadagnare uno stipendio che non basta mai. Hanno in comune il fatto che entrambi, come artisti, hanno fallito, perché il successo arride solo a pochi...

Il tono della voce dell'uomo si abbassa, diventa confidenziale quando confessa:

And I think my son

¹⁸² Ivi, pp. 170-1.

has starter to feel embarrassed
over having me as his father
Think of having a father who just stands there
in his subway
and plays
in his guitar
[...]
And now my son's so much
ashamed of me
[...]
I'm a failed man¹⁸³

Un uomo fallito di cui il figlio ormai si vergogna, che cerca una via d'uscita e chiede aiuto a Dio:

And God
he'll help me
all righth [...]
Now I put my humble trust
in God in heaven [...]
I know a fortress
in heaven's kingdom
as grand as the shining sun
Folks there aren't poor or rich¹⁸⁴

L'uomo dice di pregare molto e di credere di essere nella grazia di Dio; ha viaggiato, percorso paesi, cercato l'amicizia degli uomini e l'amore di una donna e di un figlio, rifugio e riposo, ma ora è stanco e desidera solo un po' di pace nel

¹⁸³ Ivi, p. 175.

¹⁸⁴ Ivi, p. 176.

suo cuore e una vita sopportabile, magari in un posto-altro, dove non ci sia più bisogno del denaro.

I was a man with a guitar
who froze and sang
in his long-drawn
night [...]
I'm travelling now
to another place
where you don't need money anymore¹⁸⁵

La parte più struggente del monologo è la preghiera che, cantando, l'uomo innalza direttamente a Dio:

I pray to you God
come take my hand
and take me to your border [...]
Let me stay there
so heavy and free
in your great movement
Let me stay there
the way I once was
a nothing filled with something¹⁸⁶

La pesantezza contrapposta alla leggerezza, il vuoto che si riempie, “misticamente” di qualcosa di divino e, ancora,

Let me become
an unknown sing
the others have to figure out

¹⁸⁵ Ivi, p. 178.

¹⁸⁶ Ivi, p. 179.

Let me become
a star-song
that the angels can sing
Let me rest this time
and let me meet again
my friend
that dog I lost¹⁸⁷

Vorrebbe diventare un canto sconosciuto, ma comprensibile a tutti e tornano in questi versi i simboli dell'angelo e del cane, così cari a Fosse, e la nostalgia per le cose perdute. Con un gesto che ha ripetuto per tutto il monologo, l'uomo infila una mano in tasca e fa tintinnare le poche monete che ha raccolto durante la giornata, quel tanto che basta per qualcosa da mangiare e un paio di bicchieri di birra; si sente un fallito, ma crede che saranno quelli come lui a ereditare il Regno dei Cieli, o forse no.

Resta nel cuore questo personaggio a suo modo "al limite", ai margini della società, ai margini della famiglia che si era creato, probabilmente ai margini della sua stessa esistenza, perché il uso canto-preghiera sembra davvero un anelito ad un pace non terrena.

Una particolarità di *Barnet* è rappresentata dal fatto che Fosse assegna dei nomi ai suoi personaggi: Fredrik e Agnès sono due persone disperatamente sole che si incontrano per caso in una sera di pioggia, sotto la pensilina di un autobus e legano le proprie vite. Quando Agnès si accorge di aspettare un bambino i due decidono di traslocare dal loro piccolo appartamento, soprattutto per sfuggire alla presenza costante e molesta di Arvid, che con la donna ha avuto una breve relazione. Andranno in una vecchia casa isolata sul mare, una delle tante che disseminano le scritture di Fosse, ma la loro bambina, purtroppo, non riuscirà a sopravvivere ad un parto troppo prematuro.

¹⁸⁷ *Ibidem.*

Leif Zern dedica molte riflessioni interessanti a questo testo, anche perché è stato il primo che ha visto rappresentato sulla scena: «Lo spettacolo era delicato, ma non capivo bene *che cosa* avevo visto. Il testo non aveva niente in comune con la drammaturgia contemporanea: risplendeva di una particolare quiete, per non dire tenerezza»¹⁸⁸. Questa “luce” che risulta così pervasiva, tanto che Zern usa il termine “risplendere”, è data, anche plasticamente, in chiusura di dramma, dalla didascalia di Fosse: «*Agnès et Fredrik s’en vont vers la droite, et pendant qu’ils s’éloignent la lumière monte progressivement*»¹⁸⁹. Invece del comune buio che avvolge il palcoscenico alla fine di una rappresentazione, in questo caso la luce aumenta, con una valenza che non può non essere spirituale. Anche perché, la sera del loro primo incontro, Agnès e Fredrik, entrambi trentenni, entrambi molto soli, fanno una cosa molto particolare, entrano in una chiesa. Quando Agnes entra in scena, Fredrik si trova già sotto la pensilina della fermata del bus ed ha avuto modo di scambiare parecchie battute con Arvid, cinquantenne, l’aria spaesata e sospesa: sembra che per vivere raccolga vuoti di bottiglia che poi rivende (come il personaggio che dà il titolo a uno dei primissimi romanzi di Fosse, *Flaskesamlaren*, che possiamo tradurre “Il raccoglitore di bottiglie”); improvvisamente Arvid chiede a Fredrik:

ARVID¹⁹⁰ *brusquement*

Tu crois en Dieu

FREDRIK

Et voilà une question

ARVID

Pardon

FREDRIK

¹⁸⁸ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 9.

¹⁸⁹ J. Fosse, *L’enfant*, L’Arche, Paris, 1998, p. 191.

¹⁹⁰ Ivi, p. 100.

Non je ne crois ni ne crois pas

Immediatamente dopo queste brevi battute Fosse fa entrare in scena Agnès, il cui arrivo suscita l'interesse di Fredrik e il turbamento di Arvid. La giovane donna confessa subito all'uomo la sua solitudine e il disperato desiderio di contatto con altri esseri umani:

AGNÈS ¹⁹¹

Je me promène en demandant du feu aux gens

Je sors

Je vais dans le centre-ville

et je demandé u feu aux gens

Souvent

je passe la journée entière chez moi

ou alors je vais dans le centre-ville

Quand je ne supporte plus d'être seule

Je vais dans le centre-ville

et alors

Elle rit brièvement

Oui ça m'arrive de demander du feu aux gens

Elle rit encore brièvement

C'est comme ça

Oui

I due scoprono di amare entrambi la pioggia e l'oscurità, e di detestare l'estate, quando fa troppo caldo per starsene nascosti in casa e per le strade ci sono troppe, davvero troppe persone, e così allegre. Vedendo crescere l'intimità dei due di battuta in battuta, Arvid inizia a fare domande che mettono Agnès in imbarazzo e la donna chiede a Fredrik di andare via, tanto più che ha smesso di piovere; si allontanano dalla pensilina della fermata del bus tenendosi per mano,

¹⁹¹ Ivi, p. 102.

poi si abbracciano e quando si sciolgono sembrano accorgersi per la prima volta della presenza di una chiesa.

FREDRIK¹⁹²

Tu as déjà remarqué cette église

AGNÈS

Jamais

FREDRIK

Moi non plus [...]

Tu veux qu'on y entre

AGNÈS *étonnée*

Qu'on y entre

Pourquoi

FREDRIK

Pourquoi pas

AGNÈS

Ce n'est pas sûrement ouvert

On ne peut pas y entrer comme ça

FREDRIK

Mais si

AGNÈS

On n'as rien à y faire

¹⁹² Ivi, p. 110.

FREDRIK

Tu as peut-être raison

AGNÈS *vivement, avec enthousiasme*

Si

On peut y entrer *Silence*

Maintenant que nos deux on s'est mis ensemble *elle rit*

on peut bien entrer dans une église

Ce serait Presque comme un mariage

ça

La chiesa è inaspettatamente aperta, e Fosse fa terminare la prima parte del dramma proprio sulla porta dell'edificio religioso che si chiude dietro la coppia. Più avanti, quando Agnès si trova all'ospedale, sia il medico che l'infermiera si rivolgeranno all'uno e all'altra dando per scontato che sono una coppia sposata, ma di questo nel testo non c'è alcuna evidenza; il fatto che non smentiscano avvalora l'ipotesi che per la coppia, in quella sera buia e fredda, si è stretto alla presenza di Dio un vincolo che non ha necessariamente bisogno di diventare un contratto sociale.

Nella seconda parte li ritroviamo in un piccolo appartamento, non distante dal luogo in cui si sono conosciuti, e la gravidanza di lei è già visibile. Fredrik guarda ossessivamente fuori dalla finestra, da dove si vede la pensilina della fermata del bus: Arvid è quasi sempre lì e fissa con insistenza le loro finestre. A volte arriva perfino a suonare il loro campanello; Agnès ha confessato al compagno che i due hanno avuto una brevissima storia, vinti dalle rispettive solitudini, ma Fredrik sembra non riuscire a liberarsi da un sorta di gelosia rassegnata, e accoglie con piacere l'idea della donna di lasciare la città per cercare una casa vecchia casa sul mare; comunicano questa intenzione anche alla madre di lei, che arriva in visita portando fiori e regali.

Fosse ripropone più volte nelle sue scritture la situazione in cui genitori vanno a visitare i figli, e viceversa. Quasi sempre si tratta di incontri segnati da una mancanza profonda di intimità, se non di scontri aperti. In questo caso abbiamo una donna di circa sessant'anni, molto felice all'idea di diventare nonna, e che ha cresciuto da sola, non sappiamo il perché, la propria figlia. Il suo entusiasmo sembra infastidire Agnès, che apprezza solo il fatto che la madre abbia portato loro delle provviste alimentari. Fosse fa compiere alla futura nonna un gesto molto significativo; in momenti successivi va a disporre sul davanzale di una finestra due bottiglie, in cui, in mancanza di vasi, ha sistemato i fiori che ha comprato, e in mezzo, un candeliere di vetro con una candela accesa, anche questo un suo regalo, proprio come ad allestire un altare...

Nella terza parte siamo nella stanza di un ospedale: la coppia ha effettivamente traslocato da qualche tempo in una vecchia casa sul mare, ma nella notte ad Agnès si sono troppo prematuramente rotte le acque ed è stata trasportata in ospedale in ambulanza. Mentre la donna è sottoposta agli accertamenti del caso, Fredrik aspetta nella stanza e ha un dialogo molto bello e intenso con un'infermiera, che diventa quasi una sorta di confessione, quando si accorge che la donna porta al collo un crocefisso, che spesso, quasi inconsapevolmente, stringe tra le mani: le racconta della sua solitudine e dell'incontro inaspettato con Agnès:

FREDRIK¹⁹³

On est entrés dans une église

Dans une église vide

On y est entrés

Et on s'est assis sous l'escalier

qui menait à la tribune

On était assis là dans le noir et dans le froid

et on écoutait la pluie

et on se serrait

dans nos bras

¹⁹³ Ivi, p. 154.

l'un et l'autre

Le parla della necessità che hanno sentito di lasciare la città e stare sul mare, e la donna confessa di essere nata in luogo simile e di nutrirla una profonda nostalgia.

L'INFIRMIÈRE¹⁹⁴

Oui il faut avoir vue sur la mer
si on veut se sentir bien

FREDRIK

Oui ça fait du bien de voir l'eau [...]

L'INFIRMIÈRE

La mer et l'eau
L'eau vive
Comme on dit

FREDRIK *interrogeant*

C'est dans la Bible ça

L'INFIRMIÈRE

Sûrement

FREDRIK

Vous croyez en Dieu

L'INFIRMIÈRE

Comment dire *bref silence*

¹⁹⁴ Ivi, pp. 158-60.

C'est un peu brutal
comme question *Elle rit brièvement. Silence*
Mais il doit bien y avoir
Quelque chose [...]
Je suppose que oui
Mais vous non

FREDRIK *haussant les épaules, soudain saisi de tristesse*

Jusqu'à maintenant non *Découragé*
J'ai eu une vie si misérable
[...]
Alors je ne croyais pas en Dieu
Pas du tout [...]

L'INFIRMIÈRE

Vous avez commencé à croire en Dieu

FREDRIK

Je suppose que oui

L'INFIRMIÈRE

Oui *bref silence*
Il est passé quelque chose de précis

FREDRIK

Oui *c'était hésitant*
Moi et Agnès [...]
Je vous ai déjà dit que nous
Étions entrés dans une église
juste après notre rencontre
Tout a été différent
en quelque sorte
Ce n'est facile à dire

Di fronte a queste parole l'infermiera commenta che di solito accade il contrario, che le persone si avvicinano a Dio quando le cose vanno male, non quando iniziano ad intravedere nella propria vita uno spiraglio di felicità. Ma arriva la notizia che la situazione di Agnès è grave e la possibilità che il bambino muoia è molto concreta; reagendo al linguaggio del medico che usa sempre la parola “feto”, Fredrik afferma che per lui quella creatura è un bambino,

FREDRIK¹⁹⁵

Mais il a des mains
un visage
des cheveux
L'infirmière fait oui de la tête
Des pied set des orteils
Elle fait oui de la tête
Et il respire
Elle fait encore oui de la tête
Il respire
L'infirmière soupire
Et il a un cœur qui bat
Une bouche et des yeux

Quando Agnès arriva nella camera, stanca e provata, Fredrik la consola teneramente, ma alle prime luci dell'alba la donna è costretta ad un parto prematuro, perché la sua vita è messa in pericolo da una infezione che i farmaci non riescono ad arrestare. In preda alla disperazione chiede al compagno di avvertire la madre e, al suo rientro a casa, di far sparire tutte le cose che avevano preparato insieme in vista dell'arrivo del bambino, vestitini, giocattoli, un lavoro a maglia...

¹⁹⁵ Ivi, p. 164-5.

L'ultima breve parte del dramma ci riporta, come un cerchio che si chiude, sullo stesso luogo di apertura: è una mattina chiara e fredda, Agnès e Fredrik, escono dalla chiesa che aveva suggellato il loro primo incontro, hanno appena fatto il funerale alla loro creatura, che, scopriamo, era una bambina. Sono di nuovo solo loro due, ma non la dimenticheranno mai:

FREDRIK¹⁹⁶

Je me souviendrai toujours de son visage
De ses mains
C'est un enfant que presque personne n'a vu
Nous
Ceux de l'hôpital
Une petite fille qui est née et qui est morte
C'est tout
Il n'y a rien de plus
Et moi je l'ai vue
Et toi
Et nous nous souviendrons d'elle
Je me souviendrai toujours d'elle
Ses mains
Son visage [...]
Je m'en souviendrai jusqu'à ma propre mort
longtemps après ma mort
je m'en souviendrai
Elle vivra en moi
Grâce à moi elle vivra

Questa bambina non ha fatto nemmeno in tempo ad arrivare dal luogo indefinibile dove Fosse immagina stiano tutti i bambini prima di nascere, come abbiamo visto ne *Il nome*, che si ritrova nel luogo dove riposano tutte le persone

¹⁹⁶ Ivi, p. 188-9.

morte, ma qualcosa di lei resterà comunque, nella memoria di chi l'ha amata ancora prima che vedesse la luce. Prima di lasciare la scena, la coppia, sempre con un andamento circolare, incontra Arvid, che domanda loro dove abitino adesso. La domanda resta senza risposta e l'uomo se ne va sconsolato, dopo aver dichiarato di non aver trovato nemmeno una sola bottiglia vuota. È particolare l'insistenza di Fosse su quello che può apparire un dettaglio: nelle didascalie, soprattutto nella lunga parte iniziale, questi oggetti vengono nominati in maniera quasi ossessiva; io sono convinta che la bottiglia vuota è il simulacro di qualcosa di trasparente che deve essere riempito, come un'anima può essere colmata della fede in Dio.

Mog or barn è uno dei drammi più spietati e lucidi di Fosse: una donna, che potremmo definire “in carriera”, riceve la visita del figlio, che ha di fatto abbandonato anni addietro per ottenere la sua emancipazione dalla famiglia e dall'ambiente rurale di cui è originaria. Siamo in un salotto, i personaggi in scena sono solo due, The Mother e The Boy e all'inizio lui è piuttosto imbarazzato, soprattutto perché i due si vedono molto raramente. Lei ha battute lunghissime, racconta al figlio la sua vita a Oslo, il lavoro, i viaggi all'estero, mentre lui risponde praticamente a monosillabi, ma capiamo comunque che si è appena laureato, con buoni voti.

La novità sostanziale di questa dinamica scenica sta nell'atteggiamento della donna, che potremmo definire “provocante”, nei confronti del figlio: gli dice chiaramente che è contenta che sia un maschio e che non sopporta le donne, soprattutto sul lavoro, dove la competizione al femminile è molto accesa. Rispolvera dei ricordi: il tempo in cui il ragazzo era piccolo e vivevano tutti assieme sul fiordo, il mare, le barche, la pesca, ma immediatamente puntualizza che non avrebbe mai potuto restare seppellita lì, che per lei fare l'università, trovare un buon lavoro, era la cosa più importante.

THE MOTHER¹⁹⁷

But I had to
get an education
That's what I wanted
And there was nothing wrong
With that
The Boy shakes his head
No
What would have become of me
if I hadn't
got myself an education
But I did it
That's what I did
And I made something of myself

Il ragazzo le risponde che i nonni che lo hanno cresciuto, insieme al padre, sono stati molto buoni con lui, ma certo lei è diventata “qualcuno”. Immediatamente l'atteggiamento seduttivo della donna diventa più esplicito:

THE MOTHER¹⁹⁸

I've kept my looks
She poses for him
Dont'you think I look good
She laughs
I'm still quite good-looking
Don't you think
They aren't many women my age
who look as good
as I do

¹⁹⁷ J. Fosse, *Plays Three. Mother and child – Sleep my baby sleep – Afternoon – Beautiful – Death Variations*, Oberon Books, London, 2011, p. 21-2.

¹⁹⁸ Ivi, p. 23.

Il figlio tuttavia sembra non raccogliere queste provocazioni e riporta il discorso sulla sua terra di origine, sulla natura delle persone nate sulla costa occidentale della Norvegia, sul funerale della nonna e la sostanziale freddezza della madre, anche in quella circostanza, e sul fatto che la donna nemmeno ricorda che lui ha studiato letteratura e filosofia... La madre puntualizza che poco si intende di Shakespeare e Beckett, che a lei si addicono le letture più burocratiche che comporta il suo lavoro di manager della pubblica amministrazione, ma i nomi di quegli autori Fosse non li mette lì per caso. Tra non molto la dinamica tra i due prenderà una piega che può ricordare molto da vicino l'attrazione che lega Amleto e Gertrude, e beckettiano è in qualche misura non solo lo spazio chiuso della stanza dove i due si trovano, ma soprattutto lo spazio claustrofobico delle rispettive nevrosi.

Quando la madre chiede improvvisamente al figlio se odia le donne, e, davanti al suo imbarazzo, si mette a ridere e gli chiede esplicitamente se ha mai avuto una ragazza, il figlio dice di no, che non ne ha mai trovata una che gli piacesse; la donna, scherzosamente, ma non troppo, gli chiede se è gay, e il ragazzo dà una risposta assolutamente spiazzante:

THE BOY¹⁹⁹

Rather a sadist

“Piuttosto un sadico”! E la madre inizia allora un dialogo che potremmo definire piuttosto morboso:

THE MOTHER²⁰⁰ *As if shocked*

A sexual sadist *short pause*

That sounds exciting

Tell me

tell me

¹⁹⁹ Ivi, p. 35.

²⁰⁰ *Ibidem.*

THE BOY *Flippantly*

You're my mother

THE MOTHER

Exactly

and that's why you

can tell me everything

Il ragazzo è passato dall'esprimersi a monosillabi e brevi frasi fin quasi a superare la madre in questa dinamica di provocazione, ma entrambi sentono il bisogno di rallentare e il discorso si posa sul padre del ragazzo: scopriamo che l'uomo ha da tempo una nuova compagna che gli ha dato altri figli, ma di nuovo, quasi ineluttabilmente, la donna, ricordando i tempi della sua unione con lui, sposta il discorso sull'educazione oscurantista delle zone rurali, che consentono agli uomini di sfogare i propri appetiti sessuali, mentre le donne non dovrebbero neanche sapere cos'è l'eccitazione. Rende esplicito il suo risentimento nei confronti della propria madre, la nonna del ragazzo, che lo ha cresciuto quando lei se ne è andata:

THE MOTHER²⁰¹

You sound like my mother

My grassroot mother

With minimal education

but with fire in her eyes

and a big faith

in herself

and in her Lord Jesus Christ

²⁰¹ Ivi, p. 43.

e il ragazzo ne difende la memoria e rimprovera alla madre di essere venuta contro voglia persino al suo funerale. Per alleggerire l'atmosfera la donna cerca di cambiare discorso, ma nel giro di poche battute riprende a provocare, addirittura fisicamente, il giovane:

THE MOTHER²⁰² *suddendly*

I too have breasts

She sticks out her breasts

Big breasts

pretty big

even

great breasts

e subito dopo si alza, lo abbraccia e afferma:

THE MOTHER²⁰³

It was good of you

to come and see me

We live

We are what we are

Man woman

Mother son

THE BOY

Mother and child

La risposta del ragazzo raggela la madre, perchè c'è una grande distanza fra quelle due parole tanto simili, "son" e "child". Che lo si accetti o meno, tra di loro c'è un legame di sangue, che ora non si può recidere, ma che avrebbe

²⁰² Ivi, p. 47.

²⁰³ Ivi, p. 49.

davvero potuto non esserci: dopo questa battuta così importante, il ragazzo trova il coraggio di porre alla madre la domanda che è il vero scopo della sua visita. Vuole che la donna gli confermi quello che ha sempre sentito dire dalla nonna e dal padre, e cioè che lei avrebbe voluto abortire non appena si accorse di aspettare un bambino.

È la donna ora ad essere turbata, tanto che il figlio le chiede scusa e le dice che non la odia per questo, ma in qualche modo odia tutte le donne. La coscienza del fatto che avrebbe potuto non esistere fa di lui un essere umano in balia di una cupa disperazione di fondo e dichiara alla madre che ha intenzione di uccidersi. La confessione li avvicina, la madre tenta di consolare il figlio e lo fa riflettere sul fatto che essi sono in realtà più simili di quanto non sembrerebbe in apparenza, entrambi esseri in lotta con la propria madre. La donna, sollecitata dalle domande del figlio, ricorda gli scontri avuti con lei, che non le perdonava il suo essere atea, o addirittura pagana, ma il ragazzo ribadisce che gli anni che ha trascorso con la nonna, che pregava sempre per lui e gli leggeva i testi sacri, restano gli anni più belli della sua vita, che si è sentito amato, e non sopporta la persistente ostilità della madre nei suoi confronti.

La donna si sente improvvisamente stanca, come se davvero avesse ripreso a lottare con la propria madre attraverso il figlio, quasi gelosa dell'amore che li legava; infatti i due si scambiano battute ostili e il ragazzo critica pesantemente le scelte fatte dalla donna; poi però le offre una sigaretta, i due fumano assieme e si stabilisce una tregua, durante la quale madre e figlio cercano di parlare del più e del meno, discorsi che vorrebbero essere comuni, e che finiscono sulla letteratura e sull'arte. Il ragazzo chiede alla madre:

THE BOY²⁰⁴

But what does art mean to you

THE MOTHER

Shall I tell you

²⁰⁴ Ivi, p. 72-3.

THE BOY

Yes do

THE MOTHER

The glass Menagerie

THE BOY *A little surprised*

The glass Menagerie

THE MOTHER

Yes *A little happier*

I've read it many times [...]

THE BOY

Why do you like *The glass Menagerie*

so much

THE MOTHER

I don't know

Every time I see it

I always feel like crying

sentimental

that I am

Il ragazzo confessa che anche lui ama molto quell'opera di Tennessee Williams e la madre inizia a zoppicare per la stanza, come il personaggio di Laura, ma lui la ferma quando si accorge che la madre sta per recitare le battute della *pièce*, e vorrebbe coinvolgerlo nella "recita", si rifiuta, dice che non potrebbe sopportarlo. La donna insiste, cerca persino di fargli muovere alcuni passi di danza, continua a muoversi zoppicando come Laura, ma non riesce a trattenerlo e lui lascia la casa dicendole semplicemente:

THE BOY²⁰⁵ *Answer from the door*

I came to visit you.

La critica si è interrogata sul perchè Fosse abbia introdotto in maniera così vistosa all'interno di questo dramma l'opera di Tennessee Williams: il discorso è indubbiamente abbastanza complesso, ma forse la ragione principale potrebbe essere che si tratta di un'opera in cui si susseguono gli abbandoni.

In *Mog or barn* il discorso religioso è di forte opposizione e la fede dei genitori è vista anche e soprattutto come un ostacolo alla scalata sociale; viene quindi rifiutata dalla donna, che vorrebbe rifiutare anche la maternità e, che alla fine si rifiuterà di continuare ad allevare il figlio e lo abbandonerà. Il rifiuto, quindi, che si oppone al sentimento di accettazione che pervade le due opere precedenti: il chitarrista accetta il suo destino di uomo fallito e spera nel Regno dei Cieli, così come Agnès e Fredrik accettano la presenza di Dio nelle loro vite, e riescono a sopportare anche la morte della loro bambina.

Non a caso, credo, Fosse lega in questi drammi il tema della fede in Dio con quello dei figli, che sono il mezzo attraverso il quale l'umanità può sperare di perpetuare la propria eternità: figli che rinnegano i genitori, come quello di *Gitar mannen*, figli desiderati che muoiono ancor prima di iniziare la propria vita e sopravvivono in una memoria d'amore, come in *Barnet*, figli non desiderati, che comunque nascono e vengono poi rinnegati. È evidente la capacità di Fosse di scandagliare complesse tematiche emotive, e allo stesso tempo creare giochi drammaturgici di altissimo livello: il risultato sono testi che emozionano tanto il lettore che lo spettatore, e che mettono alla prova gli uomini di teatro.

A questo proposito, Leif Zern mette in luce, da grande critico teatrale qual è, quello che ritiene essere il pericolo maggiore a cui registi e interpreti possono andare incontro, nel mettere in scena la parola poetica di Fosse: «Prima o poi si

²⁰⁵ Ivi, p. 78.

deve affrontare una questione filosofica: scegliere fra spiegare o *lasciare che sia come è*²⁰⁶.

²⁰⁶ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p. 95.

Il 1997, drammaturgicamente parlando, si chiude con un testo breve ed estremamente compatto nella sua dinamica: *Sonen, Le Fils*. Tutta l'azione si svolge nel salone di una casa, una delle poche ancora abitate in un paese ormai fantasma, dove vivono due coniugi di mezza età. I vecchi sono morti, i giovani sono andati via in cerca di lavoro. L'unica altra abitazione in cui, nel buio del lungo inverno, si vedono le luci accese, è quella del vicino, un uomo anziano, dedito all'alcool e rimasto da poco vedovo. La coppia si rammarica di questo progressivo isolamento e del fatto che il loro unico figlio non si fa vivo ormai da più di sei mesi.

Quando il vicino rientra in auto dopo avere fatto rifornimento di alcool in città, come d'abitudine, i due vedono dalla finestra che è in compagnia di un ragazzo, che sembra in tutto e per tutto loro figlio. In effetti, poco dopo il ragazzo, che dalla stazione aveva chiesto un passaggio al vicino incontrato per caso, sale in casa dei genitori, che lo accolgono, entrambi, con una stretta di mano... Una freddezza che, in questa circostanza, è anche un po' giustificata, perché i due sono convinti che il figlio abbia passato l'ultimo periodo in prigione. È stato il loro vecchio vicino a riportare la notizia, di ritorno da uno dei suoi viaggi di rifornimento, ma quando i genitori chiedono al ragazzo se la cosa sia vera, il giovane nega tutto, molto risentito. Afferma che ha passato gli ultimi mesi in giro a suonare la chitarra e a cantare, e aggiunge che ha addirittura scritto lui stesso delle canzoni. Quando il vecchio vicino raggiunge i tre, il ragazzo lo affronta, dandogli del bugiardo, incurante delle condizioni di salute dell'uomo, che, nell'agitazione della discussione sembra quasi sopraffatto da una crisi respiratoria.

I genitori reagiscono in maniera diversa: la madre si estrania dalla situazione e si affanna a preparare da mangiare, anche se nessuno ha fame; il padre cerca di calmare gli animi, ma senza troppa convinzione, tanto che non

riesce ad impedire che il figlio, al colmo della rabbia, spinga violentemente il vecchio, che, cadendo, batte la testa e muore sul colpo.

La mattina seguente, quasi come se nulla fosse successo, il ragazzo saluta i genitori e lascia il paese con un'auto pubblica. Nell'accomiatarsi, ribadisce di non essere stato in prigione; il padre non riesce a guardarlo negli occhi, ma sembra accettare la sua versione. La madre si limita a dire che spera di averlo a casa almeno per le feste di Natale. Partito il figlio, i due coniugi riflettono tristemente sul fatto che, morto il vicino, la loro resta l'unica casa abitata del paese, l'unica luce in tutto quel buio.

Il titolo del testo, in questo caso, credo che sia volutamente fuorviante; il ragazzo è "solo" il catalizzatore di una dinamica che si è innescata molto tempo addietro: il suo ritorno, e la conseguente morte dell'anziano vicino dei suoi genitori, non sono che l'ennesimo passo verso la progressiva e inesorabile morte di un piccolo centro rurale, tema evidentemente molto caro a Fosse, che molto spesso fa trasparire nei suoi scritti questa problematica che, in questo caso, io farei assurgere a protagonista del testo.

Altro tema rilevante è il distacco tra figli e genitori, che abbiamo già visto ne *Il nome* e che ritroviamo anche tra gli spunti di riflessione di un bellissimo dramma del 1998, *Natta sing sine sonar, E la notte canta*.

Sempre come ne *Il nome*, Fosse "battezza" solo l'elemento che abbiamo definito perturbante, in questo caso Sebastian, che scopriremo essere l'amante della Ragazza; gli altri personaggi sono il Ragazzo, il Padre e la Madre. Il Ragazzo e la Ragazza stanno insieme da tempo e hanno appena avuto un bambino. Lui è in una fase di totale involuzione e apatia. I suoi lavori di scrittura vengono costantemente respinti dagli editori e ormai non esce nemmeno di casa, passa tutto il suo tempo sul divano a leggere. Neanche la breve visita dei genitori, venuti apposta per vedere la prima volta il nipote, lo scuote. Anzi. La Ragazza, esasperata, passa una serata fuori con un'amica, forse. In realtà ha da tempo un amante e al suo ritorno a casa, dove il Ragazzo l'ha attesa prendendosi cura del piccolo, ha un lungo e penoso confronto col Ragazzo. Decide di lasciarlo, esce di nuovo e torna col suo amante, Sebastian, per portare via il

bambino e le sue cose, ma alla fine non si deciderà a farlo. All'improvviso un colpo di pistola ci annuncia che il Ragazzo si è sparato.

Sono diverse le figure di Fosse che decidono di abbandonare la vita, ma nelle altre scritture per la scena decidono di farlo congiungendosi con il mare: dolcemente (la Figlia in *Variazioni di morte* che semplicemente si abbandona alle onde), con struggente caparbia (Asle in *Un giorno d'estate*), quasi accidentalmente (l'Uno in *Io sono il vento*). In *E la notte canta* questa determinazione è dirompente, e come preannunciata dall'orologio sulla parete (altro elemento che troviamo per la prima volta): nella prima scena segna le tre meno un quarto, nella seconda le cinque e mezza, nella terza le due e mezza di notte e nell'ultima circa le quattro del mattino. Quindi poco più di dodici ore, durante le quali si decide il destino di quattro persone.

La dimensione temporale è qui restituita in una accezione particolarmente realistica, e Fosse raddoppia questo micro-indizio drammatico (l'orologio), assegnando alla consueta finestra (da cui il Ragazzo prima, e la Ragazza poi, guardano fuori con insistenza) anche la funzione di segnalare la progressione cronologica degli avvenimenti, con la restituzione della luce: nella prima scena la finestra «illumina», nella seconda fa trapelare una «semioscurità», nella terza fuori di essa è «buio» e nell'ultima è «più chiaro».

Siamo avvertiti che sta per succedere qualcosa, ma siamo anche portati a pensare che questo qualcosa riguardi la figura della Ragazza, che, come la Beate de *Il nome*, si trova a dover fare i conti con un compagno affetto da una forma patologica di inerzia. Il suo fallimento come scrittore lo induce a un progressivo e inesorabile abbandono del mondo. Non esce più, nemmeno per andare al negozio sotto casa, e la visita dei genitori non fa che amplificare il suo scollamento con la dimensione affettiva dell'esistenza. Ed è infatti la Ragazza che mette in atto delle strategie di sopravvivenza e decide di uscire: non importa se all'inizio siamo portati a credere che sia con un'amica, siamo certamente solidali col suo bisogno di trovare fuori da quella casa la possibilità di riannodare i contatti con il flusso del divenire umano.

LA RAGAZZA²⁰⁷

Ma vero che lo capisci
anche tu
anche se tu vuoi restare chiuso qui
tutto il giorno
anche se non vuoi mai uscire
io invece posso farlo vero che posso
Non ce la faccio a restare chiusa qui tutto il tempo
Tu non parli quasi mai

Ma ci sono due gesti, uno che raddoppia l'altro, così come per il ritmarsi del tempo, che ci avvertono che quell'uscita è molto di più del semplice incontro con un'amica: «*Lei si è truccata pesantemente la bocca di rosso, si alza, si aggira per la stanza con lo specchio in mano, stringe le labbra allungandole, si mette ancora del rossetto. Si volta verso di lui e stringe le labbra allungandole, rivolta verso di lui. [...] Si mette ancora un po' di rossetto. Va verso la finestra, rimane lì a guardare fuori, sposta il peso del sedere su un fianco*»²⁰⁸. Dalla finestra ha visto arrivare Sebastian, scopriremo in seguito, ma Fosse ci mette nella condizione di indovinare la natura del suo incontro dalla tensione erotica che si produce proprio da quei gesti, soprattutto da quel gesto la cui valenza abbiamo già sottolineato in *Qualcuno arriverà*.

Al suo rientro assistiamo a qualcosa che potrebbe sembrare un retaggio del dramma borghese: non una vera scena di gelosia, ma comunque una richiesta insistita di spiegazioni, anche un tentativo, da parte del Ragazzo, di fare cadere la compagna in una serie di contraddizioni rivelatrici. Il confronto si risolve con la nuova uscita della Ragazza, in piena notte. Non ci sono pause, non ci sono silenzi, il ritmo delle battute diventa quasi serrato: tutto ci deve indurre a intuire che un meccanismo sta per scattare.

²⁰⁷ J. Fosse, *E la notte canta*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., p. 131.

²⁰⁸ Ivi, p. 134.

Quando alle prime luci dell'alba la Ragazza torna a casa accompagnata da Sebastian per portare via con sé il figlio e le proprie cose, di nuovo, siamo portati a credere che lo snodo drammatico sia nell'abbandono di lei. C'è un ulteriore confronto e la piena confessione del tradimento da parte della giovane; i due uomini sono in presenza uno dell'altro, scambiano poche battute di una banalità lancinante, poi Fosse inserisce una lunga pausa: un commiato, il Ragazzo esce di scena.

L'autore a questo punto ci mette in presenza di un altro segno: «*La Ragazza va verso l'armadio [...] tira fuori una piccola ciotola di rame dal cassetto, rimane ferma a guardarla piuttosto a lungo, la rimette nel cassetto*»²⁰⁹; segno che ancora una volta Fosse raddoppia, perché la stessa ciotola viene ripresa e posta dalla Ragazza più volte, rifrangendo la sua valenza poetica in altri oggetti, semplici, quasi banali: un album di fotografie, una tovaglia. Sono gli oggetti, che assumono qui un significato simile a quello che Fosse riconosce loro in *Og aldri skal vi sikjast*, che innescano la crisi della Ragazza e che ci avvertono che la direzione drammatica dell'intreccio sta per portarci in un altro luogo dell'anima. Lei dichiara più volte il suo amore a Sebastian, ma non riesce ad andare via con lui.

LA RAGAZZA²¹⁰

È così strano
tutto
come se le cose mi attirassero
Ride
È così strano andarsene
in questo modo così
[...]
Abbiamo sai
vissuto a lungo insieme

²⁰⁹ Ivi, p. 164.

²¹⁰ Ivi, pp. 170-3.

lui e io
Abbiamo avuto un bambino
Insieme
Sì
Lo capisci vero
Abbiamo delle cose
insieme
non sono tante no
ma qualcuna sì
Forse sarebbe più semplice
se avessimo tante cose
ma avendone solo qualcuna no
qualche foto
tazza
biancheria
cose molto semplici
è tutto quello che abbiamo
[...]
Tutto è così difficile
È successo così all'improvviso
Succede sempre qualcosa
[...]
Non mi piace quando succede qualcosa
Vorrei che tutto fosse tranquillo
solo quello che manca
che uno si aspetta
che uno conosce
dovrebbe succedere
Ma invece succede sempre qualcosa di inaspettato
Sempre

E qualcosa di inaspettato succede, perché nel silenzio della notte che sta per finire si sente uno sparo. Raggelante la battuta della Ragazza, dopo che si è affacciata alla porta della camera in cui il Ragazzo si è appena sparato:

LA RAGAZZA²¹¹

La sua testa, quasi più niente

Il Ragazzo, ancora più del suo “omonimo” de *Il nome*, è totalmente schiavo della sua inerzia e incapace di immaginare una vita diversa, che vada oltre la delusione di non riuscire ad avverare il suo sogno di diventare scrittore. Il suo isolamento lo apparenta quasi al Belacqua protagonista dei racconti di Beckett *More Pricks than Kicks*, prigioniero compiaciuto nei propri pensieri e di un’insistita in-azione. Adora il suo bambino, e probabilmente ama ancora la Ragazza, ma piuttosto di provare a ricominciare a vivere, decide di morire; non lotta, abdica. Questa morte violenta è forse l’unica vera azione della sua vita.

Nel 2003 il regista tedesco Romuald Karmakar presenta in concorso alla 54esima edizione del Festival del Cinema di Berlino il lungometraggio *Die Nacht singt ihre Lieder*, tratto dal testo teatrale di Fosse; la sceneggiatura, abbastanza fedele al testo teatrale (tranne che per il finale), è davvero ben costruita e supportata da un montaggio che non solo rispetta, ma addirittura esalta il ritmo originale fossiano.

I volti di Anne Ratte-Polle e di Frank Giering sono perfetti, esaltati spesso da primissimi piani; perfetti anche gli spazi dell’appartamento cittadino occupato dalla coppia, un luogo magari modesto, ma che trasmette i tratti della personalità della Ragazza, la sua voglia di aprirsi al mondo. La sceneggiatura riempie con le immagini i vuoti della scrittura drammatica; accompagna la Ragazza per le strade della città tedesca, probabilmente Berlino: possiamo vederla mentre prende un caffè da sola al tavolo di un bar, mentre parla e ride al cellulare, mentre torna a casa e la sua espressione cambia, perché l’oppressione la vince.

²¹¹ Ivi, p. 179.

Mentre comunica al compagno che sta di nuovo per uscire, stavolta non da sola, ma con un'amica, Marte, non la vediamo indulgere nel gesto di mettere più volte il rossetto, come nel testo teatrale; il regista sceglie di mostrare l'attrice che, in bagno, si toglie la camicia per sostituirla con un top elegante, ma prima di rivestirsi resta per alcuni minuti a seno nudo, parlando col Ragazzo. Questa esibizione della propria femminilità, un po' troppo ostentata per essere scambiata con la normale intimità che accomuna una coppia che vive insieme da lungo tempo, non sembra però turbare in alcun modo il compagno, che rimane poi sveglio ad aspettare il ritorno di lei.

Il film fa quello che il teatro non può fare, può creare un racconto anche solo coi dettagli: in un bellissimo montaggio alternato, vediamo degli sprazzi della lunga serata di lei (locali, discoteche, gente che balla e che beve, un'automobile che la riaccompagna, ma di cui non vediamo il conducente), contrapposta all'attesa di lui (libri, il biberon del bambino, la carrozzina da cullare, la finestra da cui spia il suo arrivo). Nella parte iniziale, quando i genitori del Ragazzo vengono in visita, molto brevemente, per conoscere il nipote, le inquadrature danno molto risalto alla fredda stretta di mano tra padre e figlio e davvero non può non colpire l'atteggiamento dell'uomo che si sprofonda in una poltrona, senza nemmeno togliersi cappello e cappotto e non trova nessun buon argomento di conversazione...

Particolare è la scelta che regista e sceneggiatore fanno per il finale: il Ragazzo non si spara, ma si getta dalla finestra. Sentiamo il tonfo, poi vediamo la finestra aperta. La Ragazza si affaccia e si accorge atterrita di quanto è appena accaduto; sul selciato bagnato da una notte di pioggia c'è il corpo del Ragazzo e in piedi accanto a lui Sebastian, che aveva appena lasciato l'appartamento, dopo che la Ragazza aveva, come nel testo teatrale, deciso di non andare via. Sebastian alza lo sguardo verso la finestra e incrocia quello disperato della Ragazza, che immediatamente ritorna in casa.

Ci resta un dubbio: qual è il *canto della notte*?

EIN SOMMARS DAG, 1998
UN JOUR EN ETÉ
DET ER ALES, 2004
ALISS BY THE FIRE
DET ER ALES - LEI È ALES, 2016

Nella già più volte citata intervista a *La Repubblica*, Fosse conferma che spesso le sue scritture sono fortemente intrecciate, e che questo procedimento si può percorrere in entrambe le direzioni; a volte dal romanzo si arriva al teatro, come abbiamo visto per *Naustet* e *Vakkert*, a volte accade il contrario: «*Inverno* è più o meno la stessa storia di *Bly og vatn* (*Piombo e acqua*, mai tradotto)»²¹². Ma per *Det er Ales - Lei è Ales*, il cammino è ancora più complesso: «Spesso inizio un racconto ispirandomi a un lavoro teatrale già scritto. Prima di *Det er Ales - Lei è Ales*, c'era il romanzo *Det er Ales - Aliss at the Fire*, tratto da un testo teatrale, *Giorno d'estate*. [...] Altre volte qualcuno adatta i racconti per la scena, e io lascio fare [...] per me *Det er Ales - Aliss at the Fire* è un romanzo, ma sono felice se funziona sulla scena nell'adattamento di Maria Sand»²¹³.

In questo caso, quindi, si parte dal teatro per tornare al teatro, ed è significativo che l'ultimo passaggio sfugga in qualche modo al controllo dell'autore, perché quando si consegna un'opera al pubblico è un po' come lasciarla andare, libera di essere interpretata, vissuta, compresa e anche rielaborata. I germi di teatralità, protetti dal fertile terreno del romanzo di Fosse, hanno dato dei frutti che uomini e donne di teatro hanno riconosciuto e raccolto.

Ma il dramma teatrale da cui occorre partire, forse non a caso, si differenzia da quelli che lo hanno preceduto, perché Fosse introduce qui per la prima volta una originale dinamica drammaturgica, che poi ritroveremo.

In *Ein sommars dag*, l'azione si svolge, una volta di più, in una vecchia casa che si affaccia su un fiordo; una donna anziana guarda fuori da una finestra,

²¹² A. Bandettini, «Jon Fosse "Non sono Ibsen io scrivo solo per amore"», cit., p. 27.

²¹³ *Ibidem*.

come in attesa, in un giorno d'estate. Un'amica le fa compagnia. Lo stesso spazio scenico viene occupato da altre figure: la stessa donna, ma nella sua età giovanile, sta parlando con il marito, Asle, che vuole come al solito lasciarla sola per uscire in barca, nonostante il tempo sia pessimo, come sempre accade in autunno. Asle prenderà comunque la barca e non tornerà più. L'amica di oggi è la stessa che quel giorno è stata testimone dell'angoscia della donna, delle ricerche senza speranza e che, nel chiaro giorno d'estate, ancora una volta la invita a desistere dall'attesa infinita.

Credo *Ein sommars dag* sia uno dei testi più poetici e struggenti di Fosse. Come accennato, per la prima volta l'autore mette in scena la stessa figura in età diverse della propria vita, caratterizzandole per genere: La Femme Âgée, L'Amie Âgée, La Jeune Femme, La Jeune Amie, Asle, L'Homme; quest'ultimo è il marito dell'amica, e non ha bisogno di ulteriori specifiche, perché lo vediamo in scena solo in relazione al giorno della scomparsa di Asle, quando contribuirà fattivamente alle ricerche.

Nelle rappresentazioni medievali una stessa figura, necessariamente identica, veniva riprodotta in spazi pittorici che si succedevano in una ideale narrazione, dando così l'idea del trascorrere del tempo. Fosse mette in atto un procedimento "uguale e contrario": nella sua scrittura scenica lo spazio è apparentemente sempre lo stesso (in realtà abbiamo già visto come anche questa dimensione sia permeabile e comunicante), ma è la figura che si scinde in entità diverse, significanti un momento preciso e importante della propria vita, e spesso queste entità coabitano lo spazio del palcoscenico. In questo modo è come se il tempo abdicasse da una progressione *lineare* per contrarsi ed espandersi. Possiamo dire che Fosse introduce la relatività a teatro... Sicuramente, e soprattutto con questa *pièce*, ci introduce in un mistero pieno di luce.

La donna e Asle si sono trasferiti in una vecchia casa che si affaccia sul mare per stare il più possibile soli, perché il loro amore basti a se stesso. Sembrano la coppia di *Qualcuno arriverà*: ma progressivamente Asle sente

sempre più pressante il bisogno di andare fuori, di stare in mare; lascia la donna sempre più spesso da sola, e non sa spiegarle perché.

LA FEMME AGÉE²¹⁴

Je ne comprends pas ce que lui

est arrivé

ce jour d'automne

[...]

j'ai beau réfléchi

jamais je n'ai compris ce qui s'est passé

Bref silence

Je pourrais peut-être dire que ça me tourmente

Mais ce serait peut-être faux de dire que ça me tourmente

ce serait plutôt

Non je ne sais pas

C'est plutôt quelque chose qui a été là

pendant toute ma vie

comme une question

comme un appel

Car nous avons trouvé notre chemin l'un vers l'autre

et puis

de façon aussi soudaine et inattendue que nous avons trouvé

[notre chemin l'un vers l'autre

nous avons été séparés l'un de l'autre

Mais c'est ça la vie

Asle è irresistibilmente attratto dal mare, dal potenziale di eternità che il moto incessante delle onde risveglia in lui.

²¹⁴ J. Fosse, *Un jour en été*, L'Arche, Paris, 2000, p. 90.

ASLE²¹⁵

[...] c'est si calme ici
C'est si tranquille
que je perds ma tranquillité
à rester ici
pour ainsi dire
Il rit brièvement
Non je ne sais pas
[...]
Mais je deviens si inquiet
ou je sais pas quoi
Non je ne sais pas

LA FEMME AGÉE²¹⁶

Je n'ai jamais compris
ce qu'il y avait de si beau
à rester là-bas sur la mer
sur un petit bateau
Rester pendant des heures
[...]
Qu'est-ce que ça peut avoir
de si extraordinaire
[...]
Et comme doit être
terriblement ennuyeux
[...]

ASLE

[...]
Ça me plaît parce que

²¹⁵ Ivi, pp. 92-4.

²¹⁶ Ivi, pp. 100-2.

Non je ne sais pas

[...]

Oui ça doit être les vagues

peut-être

Je crois

[...]

Ça doit me plaire de rester là

Et sentir frapper et frapper

les vagues

sans doute

et ça doit me plaire

de sentir tanguer le bateau

de haut en bas

Il rit. Bref silence

Et ça me plait de regarder la mer

Et ça me plait de penser

que le fond est si incroyablement loin

Tu sais que ce fjord est très profond

Il est parmi les fjords les plus profonds

du pays

ce fjord

Je suis assis dans mon petit bateau

Et les vagues frappent

Et la terre est loin

Et le bateau est petit

Une frêle coque

c'est tout ce qui me sépare de toute cette mer

qui me sépare de ces immenses profondeurs

Et le bateau tange de haut en bas

de haut en bas

et le vent m'ébouriffe les cheveux

et je suis seul

È altamente significativo che, alla sollecitazione della donna di mettere almeno il giubbotto di salvataggio, Asle risponda, ridendo: «Non arrête / Alors je pourrais aussi bien rester / à terre»²¹⁷, e che dopo essere uscito torni un istante sulla scena per darle un bacio. La donna si mette allora alla finestra e quando lo vede scendere verso il mare la apre e lo saluta ancora, raccomandandogli di non fare tardi. Questa finestra è una delle poche che vediamo aprirsi in tutte le scritture di Fosse, proprio perché in questo caso la dinamica dentro / fuori (la voce di Asle la sentiamo per l'ultima volta venire dall'esterno, fuori scena) dà conto di una dimensione che compartecipa del *mistero*: sono arcane le ragioni che spingono Asle in mare, altrettanto quelle che faranno della vita della donna un'interrotta attesa di qualcuno che non potrà tornare. E la donna lo presentisce immediatamente, («Et soudain j'ai été saisie d'inquiétude / una inquiétude inexplicable m'a saisie»²¹⁸).

Più volte in quella sera spalancherà la finestra, si lascerà invadere dalla pioggia e dal vento, nella speranza di essere iniziata al mistero che ha portato via il suo amore. E per tutta la vita, da quella finestra, aspetterà, un segno, che non arriverà. Perché il senso della sua vita sta proprio nell'attendere, come quello della vita di Asle stava nel lasciarsi catturare dalla musica delle onde.

L'amica è la testimone, non solo dell'avvenimento tragico, delle ricerche affannose che subito scattano quella sera d'autunno (anche con l'aiuto del marito di lei, una di quelle straordinarie figure "minori" a cui spesso Fosse delega il compito di mettere in atto comportamenti normali e ironici, agganci concreti alla quotidianità), ma, soprattutto, dell'attesa della donna, della sua *durata*, come se la sua presenza, il suo sguardo, il suo affetto avessero il potere di renderci questa attitudine palpabile, nella sua ineluttabile necessità e nel suo enigma.

²¹⁷ Ivi, p. 105.

²¹⁸ Ivi, p. 110.

[...]

et je sentais que je devenais de plus en plus vide

elle pose les mains contre son ventre

que je devenais vide

comme la pluie et l'obscurité

comme le vent et les arbres

comme la mer là-bas

Désormais je n'étais plus inquiète

Désormais j'étais une grande quietude vide

Désormais j'étais une obscurité

une obscurité noire

Désormais je n'étais rien

Et en meme temps je sentais que

Oui qu'en quelque sorte je brillais

Tout au fond de moi

dans cette obscurité vide

je sentais que l'obscurité vide brillait

doucement

sans rien signifier

sans rien vouloir dire

l'obscurité brillait à l'intérieur de moi

[...]

et je sentais que l'obscurité était mon visage

[...]

et je sentais que rien ne me séparait de l'obscurité

et puis

la jeune femme ouvre la fenêtre

j'ai ouvert la fenêtre

[...]

²¹⁹ Ivi, pp. 139-40.

Et je pouvais entendre les vagues
entendre frapper les vagues
les vagues frappaient et frappaient
et je sentais comme les vagues
frappaient à travers la pluie et l'obscurité
qui étaient moi maintenant
qui allaient être moi
qui seraient moi pour toujours
Désormais je serais dans cette brillante obscurité
[...]

In alcune delle pagine più interessanti del suo libro, Leif Zern riconduce questo passo di *Un jour en été* all'appartenenza di Fosse alla "via negativa della mistica"²²⁰, quella che vede in Meister Eckart, il maggiore tra i mistici medievali, l'esponente più influente. Per Zern, Fosse si avvicina al pensiero di Eckart nella misura in cui questo procedimento di svuotamento dell'io che, seguendo percorsi diversi, compiono sia l'uomo che la donna, diventa la condizione necessaria per percepire Dio: Fosse non configura una dimensione emotiva per cui si tratta del Dio cristianamente inteso, ma è indubbio che come mai prima ci troviamo di fronte a un respiro di spiritualità molto profondo.

Resta anche il mistero di un titolo che ci inganna: siamo portati a pensare che il giorno a cui si riferisce sia quello della scomparsa di Asle, ma proprio perché in realtà appare chiaro fin dalle prime battute che il fatto accade in autunno, ci chiediamo ancora a maggior ragione perché Fosse nomini nel titolo l'estate. L'autunno è di gran lunga la stagione che egli esplora con maggior familiarità: io credo che sia dovuto al fatto che il suo fare poetico si trova in armonia col momento che per la natura corrisponde alla morte apparente e alla rinascita racchiusa in essa, che evoca quindi con maggior forza la ciclicità della vita.

²²⁰ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., pp. 73-6.

“Un giorno d’estate”, *Sogno d’autunno, Inverno...* sembra che la primavera non venga presa in considerazione da Fosse, ma in realtà la ritroviamo, e forse non per caso, nel titolo di un racconto per ragazzi del 2010, *Kvar vår det same* (“Lo stesso ad ogni primavera”), perché è senza dubbio la stagione che più evoca il rigoglio della crescita, e l’infanzia è la primavera della nostra vita.

Io credo che l’estate di questo titolo sia fortemente associata al concetto di luce, a quella luce particolare che si può vedere solo nei paesi del Nord, una luce che nei mesi estivi non scompare mai, diventando di notte proprio quel “buio luminoso” che pervade la donna dopo la scomparsa di Asle. È come se il *giorno d’estate* diventasse una condizione esistenziale senza tempo e senza spazio, sospesa nella natura e nell’anima delle persone.

Tanto spirituale e rarefatto è il *mood* che permea *Ein sommars dag*, quanto denso e conturbante è quello che contraddistingue il romanzo *Aliss at the fire*; la situazione di partenza è di fatto la stessa, una donna, Signe, guarda fuori dalla finestra e aspetta il rientro del marito Asle, che incurante del tempo avverso è come sempre fuori casa. Come sempre in Fosse, la prosa del romanzo è di non semplice lettura, perché la punteggiatura è pressoché assente (come d’altronde nei testi teatrali), e anche i capoversi sono cosa rara, ma nelle parti in cui i personaggi dialogano tra loro, Fosse introduce un ulteriore elemento di complessità, esplicitando e raddoppiando ossessivamente il soggetto della battuta, come una sorta di presa di distanza²²¹:

There’s not much to look at out there, Signe says

No nothing, Asle says

and he smiles at her

No just darkness, Signe says

Just darkness yes, Asle says

²²¹ J. Fosse, *Aliss at the fire*, Dalkey Archive Press, Champaign, 2010, p. 6.

Then what are you looking at, Signe says

I don't know I'm looking at, Asle says

Stanno parlando tra di loro, ma è come se si osservassero “da fuori”, da un'altra dimensione. L'adattamento teatrale di Maria Sand, manterrà nelle battute dei personaggi questo raddoppiamento, restituendo allo spettatore in maniera molto efficace la sensazione straniante che si avverte leggendo il romanzo, e utilizzando una recitazione molto attenta a veicolare questa doppia percezione: quando l'attore porge la prima parte della battuta guarda dritto il suo interlocutore scenico, ma quando pronuncia “Signe says” o “Asle says”, si volta e guarda il pubblico.

Nelle pagine del romanzo la Signe, ormai matura, compartecipa lo spazio con se stessa giovane, come abbiamo visto accadere anche nel testo teatrale, ma Fosse aggiunge un elemento ulteriore: le due donne, quando ripercorrono gli avvenimenti legati al giorno della scomparsa di Asle, vedono come una sorta di “terza” Signe che agisce nello spazio quanto rievocato dalle loro parole.

Esattamente allo stesso modo, Fosse restituisce alla vita i personaggi che Asle e Signe vedono quel fatidico giorno emergere da un profondo passato, come se fossero lì assieme a loro. Nel dialogo citato sopra, Asle sta guardando l'oscurità fuori dalla finestra: non c'è nulla da vedere e l'uomo non sa dire la ragione che lo attrae irresistibilmente fuori, ma, dopo aver discusso con la moglie per l'ennesima volta, esce. Promette che non prenderà la barca, farà solo una passeggiata, perché il tempo è troppo brutto e fa troppo freddo. Lungo il cammino è attratto da un fuoco, un fuoco che cambia colore, a tratti diventa più grande, sembra addirittura spostarsi, ma quando prende le dimensioni di un grande falò sul mare, Asle vede chiaramente che accanto a quel fuoco c'è una giovane donna, e vicino a lei un bambino di circa due anni. La donna sta arrostando sul fuoco una testa di pecora, infilata in un lungo bastone, ma basta un secondo di distrazione e il piccolo finisce nelle acque gelide del fiordo. La madre si getta in acqua, lo recupera e corre disperatamente verso la casa. Le pagine in cui Fosse descrive questa dinamica sono assolutamente

cinematografiche; la giovane donna col bimbo stretto al petto passa davanti ad Asle, che ci descrive il suo affanno, ma quando entra in casa è Signe a raccontarci quel che avviene: toglie al bimbo i vestiti bagnati, lo sistema davanti alla stufa accesa e lo scalda col suo corpo fino a quando non si riprende.

Sia Asle che Signe sanno bene che quella è Ales (in inglese Aliss), la trisnonna di Asle, e il bimbo sopravvissuto è Kristoffer, il suo bisnonno. Kristoffer, una volta cresciuto, sposerà Britte, e avrà due figli: Olav e Asle; Olav era il nonno del nostro protagonista, Asle, che porta infatti il nome del fratello dell'uomo, che nel giorno del suo settimo compleanno muore in mare, così come aveva rischiato di fare il padre. Le *vittime* di questa attrazione fatale per la profondità delle acque hanno, significativamente, età diverse: Kristoffer, a due anni, possiamo ritenerlo quasi inconsapevole, e l'intervento della madre lo salva. L'Asle fratello del nonno Olav, figlio di Kristoffer, non resiste alla tentazione di provare subito in mare la piccola barca che il padre gli ha regalato per il suo compleanno, nonostante il tempo sia brutto e le acque agitate (era novembre). La madre si getta in acqua e recupera il suo corpo, ma è troppo tardi e il piccolo muore tra le braccia della nonna Aliss. Il nostro Asle è pienamente consapevole di questa ineluttabilità, e proprio perché non sa spiegarla vi si abbandona completamente. Ama la moglie, ma questo sentimento è più forte, è qualcosa di quasi mitico, che lega le generazioni della sua famiglia; visto che lui e Signe non hanno figli, la morte di Asle è come la chiusura di un cerchio: dopo la passeggiata l'uomo rientra in casa e Signe ne è felice, ma quando il tempo peggiora Asle decide di andare a verificare che la sua barca sia ormeggiata saldamente. È allora che prende il mare, e in mezzo alle acque di nuovo vede un fuoco e vuole raggiungerlo. Non tornerà più e la sua barca, vuota, il giorno seguente viene trovata contro le rocce della riva del fiordo.

La natura permea completamente il romanzo, a partire dall'importanza che Fosse assegna ai quattro elementi: l'*acqua* del mare; la *terra* che ci concretizza nelle montagne del fiordo, nere d'inverno, di un verde brillante e meraviglioso d'estate; l'*aria* che si manifesta nel vento gelido e, naturalmente, il *fuoco*, che dà il titolo al romanzo, forza primordiale e visionaria. Sembra quasi di trovarci dalle

parti di Borges, nei pressi di un *realismo magico nordico*, affermazione che forse può apparire meno azzardata se leggiamo le pagine che descrivono il rientro a casa si Asle, dopo la passeggiata in cui ha avuto la visione di Aliss: «*He walks into the hall and the old walls there settle into place all around him, the same way they always have, he thinks, it's always like that, wheter he notice it and thinks about it or not the walls are there, and it is as if silent voices are speaking from them, as if a big tongue is there in the walls and this tongue is saying something that can never be said with words, he knows it, he thinks, and what it's saying is something behind the words that are usually said, something in the wall's tongue, he thinks, and he stands there and look at the walls [...] he puts his hand flat on the wall, and it seems like the wall is telling him something*»²²².

Muri che hanno un'anima, come dice Fosse quando parla dell'essenza della poesia: e, in effetti, la vecchia casa è protagonista e testimone dei destini che hanno che hanno coinvolto le diverse generazioni della famiglia che l'ha abitata. Nel bell'adattamento fatto da Maria Sand, questo dato emerge con chiarezza nelle ultime battute del testo, in cui rivediamo l'uomo e la donna all'inizio della loro storia d'amore:

SIGNE GIOVANE²²³

Allora è questa la casa di cui ho sentito tanto parlare

ASLE

Sì è questa

SIGNE GIOVANE

È proprio un bel Casale Antico

ASLE

Sì

È qui proprio qui che sono cresciuto

²²² J. Fosse, *Aliss at the fire*, cit., p.51

²²³ J. Fosse., *Lei è Ales*, copione dell'adattamento teatrale di Maria Sand, nella traduzione di Kristian Bjørnsen e Giulia Brunello, 2016, pp. 46-7.

SIGNE GIOVANE

Ma sembra così pericolante

Sembra quasi che possa crollare in qualsiasi momento

ASLE

Tranquilla non sta per crollare

è lì ferma in piedi da così tanto tempo

e si regge su sé stessa, si regge sempre su sé stessa

non crollerà mai

SIGNE GIOVANE

Ma tutte le case prima o poi crollano

ASLE

Questa no

SIGNE GIOVANE

Ora mi prendi in giro

ASLE

Non ti prendo in giro

SIGNE GIOVANE

Dici che non crolla?

ASLE

Proprio così, si regge e si regge sempre su sé stessa

SIGNE GIOVANE

Ma mi sembra così pesante sul tetto

ASLE

Ma lei non se ne accorge di tutto quel peso

SIGNE GIOVANE

Ora mi prendi in giro di nuovo

ASLE

Non ti prendo in giro

SIGNE GIOVANE

Allora sei sicuro che il peso non le dia fastidio?

ASLE

Sono proprio sicuro

Lo spettacolo che il nostro viaggiatore ha avuto la fortuna di vedere a Viterbo, ha poi calcato il palcoscenico del Piccolo Teatro di Milano, il 15 e il 16 settembre 2016 e il 28 gennaio 2017 sarà a Oslo, sulle scene del prestigioso Norske Teatret, perché il progetto prevede che sia recitato, in entrambi i paesi, e sia nella versione italiana che in quella in *nynorsk*.

Per il pubblico italiano è stata un'occasione preziosa per apprezzare la musicalità straordinaria di questa lingua, e per entrare in contatto con un autore che qui ancora non gode della notorietà che merita.

I due principali interpreti dello spettacolo, Maria Sand e Gianluca Iumiento, che sono anche, rispettivamente, adattatrice del testo e regista, hanno condiviso con me la loro esperienza fossiana, e hanno risposto alle mie domande con grande disponibilità e competenza²²⁴.

D. Come avete conosciuto Fosse?

²²⁴ Ringrazio Maria e Gianluca per la loro disponibilità e gentilezza. Queste dichiarazioni sono state raccolte attraverso uno scambio di mail, successive alla rappresentazione viterbese.

R. Maria Sand è norvegese e io vivo in Norvegia dal 2009; vivendo qui e lavorando nel teatro è impossibile non imbattersi nel lavoro di Jon Fosse. Come insegnante all'accademia (KHiO - www.khio.no) e direttore del corso di recitazione ho avuto il piacere di lavorare più volte con i testi di Fosse, che spesso vengono usati nelle produzioni dell'accademia. I testi di Fosse sono aperti e possono essere risolti in mille modi diversi, senza mai diventare banali, e questa è spesso una grossa risorsa quando si parla di giovani attori in processo di maturazione e sperimentazione. Inoltre Fosse scrive in dialetto ed in lingua *Nynorsk*, che è una standardizzazione dei dialetti occidentali della Norvegia, priva di influenze dal danese. All'accademia di Oslo, e in generale nel teatro norvegese, non esiste una dizione standard e quindi lo studio dei dialetti e l'abilità di lavorare in tutte e due le lingue ufficiali norvegesi, partendo dal proprio dialetto, è una condizione necessaria per trovare lavoro nei teatri istituzionali. Come regista è invece la prima volta che ho la fortuna di mettere in scena il lavoro di Fosse. Per quanto riguarda Maria Sand invece, lei ha iniziato proprio il suo percorso al Det Norske Teatret nel 2008, subito dopo aver finito gli studi al centro sperimentale di cinematografia, con una produzione di Fosse *La Morte a Tebe - Døden i Teben* una riscrittura della trilogia di Antigone e Edipo di Sofocle. Maria recitava nella prima mondiale del testo, nella parte di Ismene. Uno spettacolo molto bello, ancora oggi ricordato come uno dei più belli della storia del Det Norske Teatret, che ha sicuramente aperto a Maria le porte del mondo di Fosse, non solo come scrittore di drammi contemporanei, ma come autore a tutto tondo e quindi anche di romanzi, traduzioni e riscritture storiche. Parlando nello specifico di *Det er Ales*, noi siamo venuti in contatto con l'opera per merito di Gian Maria Cervo che, dopo una conversazione con Fosse sulla possibilità della trasposizione di questo romanzo, mi ha contattato e mi ha chiesto se ero interessato a mettere in scena il romanzo insieme a Maria. Io e Maria Sand abbiamo una lunga amicizia con Cervo, visto che entrambi abbiamo mosso i nostri primi passi durante gli anni del centro sperimentale proprio all'interno del suo festival, ed in seguito abbiamo mantenuto sempre un contatto sia professionale che di amicizia con lui.

D. Con che "metodo" lo avete approcciato e quali sono state le difficoltà che avete incontrato?

R. Devo ammettere che dopo una prima lettura ero scettico all'idea di mettere in scena il testo che è una tirata senza sosta, un monologo a più voci, un flusso di coscienza senza inizio nè fine. Poi dopo un'attenta lettura ho iniziato ad immaginare il percorso scenico che l'opera poteva avere, ma da subito ho capito che ci voleva un grande scrittore che ne capisse di teatro e di dialoghi per poter trovare la giusta forma a questa opera, senza stravolgerla o toglierle il peso letterario o l'originalità di linguaggio che ha nel romanzo. Per questo ho pensato subito a Maria Sand e ne ho parlato sia con Gian Maria che con il teatro di Oslo. Maria è anche autrice, scrive per il teatro e scrive romanzi con la casa editrice Oktober, che mette insieme tutte le voci più originali della scrittura norvegese. Maria ed io abbiamo da subito trovato sintonia sul tema da trasporre in scena, che è questa specie di psicodramma collettivo del popolo norvegese. Come se questa opera, attraverso questi due personaggi, parlasse di tutti i norvegesi e di un conflitto archetipico che essi si portano dentro dalla nascita, e cioè il conflitto fra natura e cultura. Natura come dionisiaco, come trasformazione, come movimento cosmico, come divenire, e cultura come apollineo, come conservazione, come tendenza all'inerzia, all'equilibrio, come forza statica di controllo. Questo senso di colpa che i norvegesi hanno rispetto all'essersi staccati dalla condizione animale per creare la cultura, l'urbanizzazione, la civiltà, questo aver perso la sottomissione alla forza della natura, che in Norvegia, specialmente all'ovest e al nord è enorme, impressionante ed incombente. Questa colpa che crea spesso l'azione di lasciare tutto, di isolarsi, di trasferirsi in questi luoghi isolati per sopravvivere, per sentire la voce dell'infinito da vicino. Una volta trovata la sintonia sui temi, Maria ha proposto di mantenere i dialoghi distaccati in terza persona e questa idea mi è piaciuta molto, anche come premessa per la recitazione. Come se l'unico modo per capire sé stessi sia proprio quello di mettere sé stessi in scena, e spesso di guardarsi da fuori. Come se il dolore che non può essere sconfitto, possa essere affrontato solo con una distanza, una

dissociazione fra il dentro ed il fuori. Fra lo spazio della tragedia e lo spazio del dolore. Così ha Maria iniziato a lavorare e costruire questo triangolo dove la voce di Signe si sdoppia tra l'*adesso* della “vecchia” ed il *prima* della “giovane”. Come se, rivivendo questo momento all'infinito, potesse esserci la speranza di un finale diverso, che una volta, anche solo una sola volta, la storia potesse cambiare, e Asle ritornare su da quel sentiero verso quella casa, immutabile, che si affaccia sul fiordo.

D. Come avete costruito lo spettacolo? Siete partiti dal testo, dalle parole, o da altre suggestioni?

R. Io cerco di pensare sempre in modo olistico, quindi il conflitto natura e cultura per me deve manifestarsi in ogni azione scenica ed in ogni piano di regia. Da lì ho costruito questo spazio con elementi della cultura industriale, come i neon, il ventilatore, le pedane, i microfoni, le insegne dei gabinetti (usate per creare l'albero genealogico), per esempio; quindi questi luoghi, ed elementi archetipici sono diventati veri e propri spazi in scena, rompendo così con un approccio realistico (che in Norvegia è dominante quando si parla di Fosse), ma lavorando sul significato dello spostamento in relazione al racconto. Cosa cambia di me quando mi muovo da questo punto all'altro? Come un luogo determina le mie azioni? Che rapporti di forza si creano tra i luoghi? Chi sono quando parlo da questo luogo? O quando osservo la vicenda da questo luogo? Quindi una natura scenica costruita con elementi della cultura. All'inizio dello spettacolo la natura, l'uomo nudo, accende i neon, quindi crea questo universo in cui l'azione si svolge. In seguito la natura (l'uomo nudo) si veste di cultura (sempre più vestiti, maglioni...) fino ad annegare di cultura nel fiordo... Con gli attori abbiamo lavorato sulla divisione tra l'attore che svolge compiti scenici, che cerca di capire l'opera e i suoi segreti, il personaggio che cerca di capire i motivi degli altri personaggi e che cerca di cambiare il suo destino inevitabile, ed i personaggi che diventano altri personaggi nel tentativo di trovare l'origine del dolore e della tragedia, che come si scopre alla fine sconfina i limiti del libero arbitrio, ed è un fato inevitabile e già scritto e quindi immutabile. Abbiamo creato una serie di

esercizi anche ispirati alle costellazioni familiari per capire chi diceva cosa e da dove, e così abbiamo scoperto come una meccanica segreta del testo che guida l'azione in una spirale, dove prima è l'attore che si avvicina alla storia e cerca di entrare nel personaggio, e poi è rapito in una centrifuga di scelte inevitabili e dolorose. Abbiamo giocato, con la distanza e con l'immedesimazione, abbiamo cercato la spontaneità nell'incoerenza e nel dialogo con il pubblico. E abbiamo provato a cambiare costantemente il significato degli oggetti scenici, mettendo in scena quella trasformazione che è tipica della natura e che alla fine travolge anche la cultura e le sue manifestazioni. Così il tavolo diventa bara, la barca diventa modellino, le torce diventano questo fuoco divino, il *tapisroulant* diventa il sentiero, e così via... fino a che quasi tutto viene distrutto e perde il suo valore ritornando semplicemente oggetto; in un certo senso lo spettacolo potrebbe reiniziare all'infinito, con l'uomo che si spoglia di nuovo, ritorna natura, rimette apposto gli oggetti e le donne che ripartono nella loro seduta di psicodramma.

D. Come vi sembra che abbia reagito il pubblico italiano?

R. Mi sembra che il pubblico italiano abbia reagito molto bene, in generale; ho avuto molte conversazioni interessanti con persone che non conoscevo, dopo lo spettacolo, e tutte avevano osservazioni abbastanza acute e precise sul testo, sulla sua struttura, su ciò che lo rende tragico e su ciò che lo rende giocoso e ironico nella regia e nell'interpretazione dei personaggi. Mi sembra che sia Franco Cordelli sul *Corriere* che Adele Labbate su *Recensito* abbiano ben colto molti dei significati dell'opera e delle intenzioni di regia. Mi ha anche fatto piacere che molti abbiano apprezzato un uso di un italiano sporco, non ossessionato con le rigidità della dizione, cosa molto fedele a Fosse, che scrive nel dialetto di Bergen, e fedele al teatro norvegese, dove Fosse viene recitato in dialetto.

La prima cosa che colpisce di questo che è uno dei testi in assoluto più rappresentati e amati di Fosse, è che egli stesso, dopo il titolo, apponga il termine *Commedia*. In più occasioni l'autore ha in effetti dichiarato che nelle sue opere va ricercato anche un sottile filo di ironia, e in *Sogno d'autunno* questo aspetto risulta più evidente che in altri testi, soprattutto per il peso che assumono nella dinamica drammaturgica personaggi come quello della Madre.

Siamo in un cimitero. Un uomo sta piangendo seduto su una panchina; arriva una donna, i due si riconoscono, si salutano sorpresi. Scopriamo che in passato sono stati amanti, ma non riusciamo a capire da quanto tempo non si vedano e cosa ne è stato della loro storia. La donna sembra arrivata lì per caso, o forse guidata dal presentimento che avrebbe rivisto l'uomo, mentre lui sta aspettando che inizi il funerale della sua nonna paterna, ma quando sopraggiungono la madre e il padre di lui i piani temporali si accavallano. Tutta la vita dell'uomo si contrae nella durata della *Commedia*, e nell'ultima sequenza la madre, la prima moglie e la donna, che scopriamo essere diventata la sua seconda moglie lasciano il cimitero dopo aver assistito al suo funerale.

Ho avuto la fortuna di vedere *Sogno d'autunno* in scena per due volte, ad opera di due registi molto diversi, una celebrità, il compianto Patrice Chéreau, e un giovane emergente, Alessandro Machià. Questo mi ha molto aiutato nella comprensione di un testo complesso e suggestivo, forse quello che più di ogni altro avvolge il tempo a spirale e ripensa la vita e la morte.

Anche in questo caso i personaggi hanno una identificazione tipologica, Uomo, Donna, Madre, Padre, ma stavolta l'elemento perturbatore è femmine, GRY, la prima moglie dell'uomo.

Il primo dato ineludibile è che siamo in un cimitero, quindi alla presenza di *morti*. Siamo nel tardo autunno, è piovuto da poco e l'uomo in scena ha appena pianto, è avvolto nel dolore. E poi c'è il *sogno* del titolo: cosa ci

suggerisce? Che quello che stiamo per vedere non è reale? Forse. Che la “vita è sogno”?

L'uomo e la donna che si incontrano al cimitero sono stati amanti in passato, sono stati attratti l'un l'altro e di nuovo, fatalmente, si attraggono: tra di loro si innescherà anche una tensione erotica *necessaria*, in cui la passione si sublima nella percezione della reciproca mancanza.

UOMO²²⁵

Sinceramente

Mi sei mancata

spesso

io

[...]

Mentre me ne stavo a guardare quella lapide

prima che tu arrivassi

[...]

allora ho pensato a te

È molto strano

Me ne stavo lì e mi mancavi

Con un certo entusiasmo

Non ci siamo visti

per tanto tempo

ed ecco che ci incontriamo

nell'oscurità dell'autunno

in un cimitero

e proprio subito dopo

che ti ho pensato

e ho sentito la tua mancanza

[...]

²²⁵ J. Fosse, *Sogno d'autunno*, in Jon Fosse. *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, cit., pp. 194-5.

Spesso
la sera
quando sono nel mio letto
sul divano
sento che tu sei con me
[...]
È come se mi fossi distesa accanto
e io ti stringo a me
È la verità
Spesso mi sono domandato
se anche tu hai la sensazione
di essermi accanto
ecco
Lei annuisce
Anche tu

L'uomo e la donna si guardano spesso imbarazzati, si sfiorano, stanno seduti vicini sulla panchina, ancora una volta luogo *intermedio* che diventa *intimo*, leggono assieme le iscrizioni sulle lapidi dei defunti²²⁶, innescando quello che diventerà un meccanismo compartecipativo tra la loro dimensione di vivi e quella di chi li ha preceduti: si entra dentro un *flusso*, come ci è già capitato più volte nelle scritture di Fosse, quello del divenire umano, che in questo testo costringe la dimensione spirituale nell'ordinarietà dei comportamenti degli uomini.

DONNA²²⁷

[...]
Forse è per questo

²²⁶ L'uomo, in più occasioni, inventerà delle "biografie" per le persone i cui nomi compaiono sulle lapidi, immaginando il momento del loro concepimento: Fosse in questo modo fa coagulare la tensione erotica innestandola in quello che più avanti ho definito "flusso" del divenire umano che permea tutta questa "commedia", che mi azzardo a ribattezzare "Comédie humaine"...

²²⁷ Ivi, pp. 190-2.

che ci sono le lapidi
forse
perché così possiamo andare intorno e leggere
quel che c'è scritto sopra
e pensare a chi sarà stato
il morto

UOMO

Io credo che ci siano
perché Dio
si ricordi di chi è lì sepolto
[...]

DONNA

Ecco, tutti quei morti
Tutta quell'enorme quantità di gente
Morta
[...]
Ecco, tutte le volte che sono in una città
e mi trovo in un posto alto e guardo la città
ecco
allora osservo le case una per una
e penso che delle persone che in quel momento sono nelle case
che in quel momento abitano lì
lavorano lì
tra non poi tanti anni
non ne sarà rimasta neanche una
tra non molto saranno tutti morti
e altra gente sarà lì
in quelle case
per le strade

Pian piano tutti vengono sostituiti
con altri
[...]
ma la città è lì
le case sono lì

UOMO

Sì
È per questo
credo
che le vecchie case
mi piacciono tanto
si prendono cura si chi è stato
e non è più
in un certo senso

L'uomo dirà più avanti di aver passato tutta la vita a traslocare da una vecchia casa all'altra; il tono generale di questo discorso ricorda da vicino quello del Ragazzo de *Il nome*, ne sembra quasi una naturale conseguenza: le case sono *garanti* del passaggio terreno degli uomini, che, come dice la donna, vengono "sostituiti", ma lasciano tra le mura delle case traccia del loro percorso di viventi. Ogni singolo uomo è in ogni momento della sua vita in anticipo rispetto a quella che sarà la sua dimensione definitiva nell'eternità: e non è un caso, a parer mio, che le due coppie uomo / donna e madre / padre, dicano a più riprese di essere arrivate in anticipo per il funerale della nonna, come se la vita stessa non fosse altro che un'attesa di qualcosa che la comprenderà, restituendole il *senso* che, mentre la viviamo, non fa che sfuggirci.

L'arrivo della madre e del padre dell'uomo sembra calare l'azione in un presente reale: tutti e quattro si trovano lì per il funerale della nonna paterna dell'uomo, ma dalle parole della madre scopriamo che la donna e l'uomo vivono insieme da tempo, e il suo divorzio dalla prima moglie Gry è stato per i genitori

una grande sofferenza. Apprendiamo che il loro figlio, Gaute, è un ragazzo problematico, che ha sofferto molto della separazione dei genitori.

Gry compare, inizialmente, prima del funerale della nonna per annunciare che Gaute è in ospedale, sta molto male: non sapremo mai cosa gli sia successo. E ancora nel finale, quando dirà che il figlio è morto.

GRY²²⁸

Gaute è morto

DONNA *all'uomo*

Tutto è accaduto tanto tempo fa

e noi non possiamo stare qui

Dobbiamo andare

L'uomo si alza

UOMO *a Gry*

Gaute è morto tanto tempo fa

GRY

Niente è tanto tempo fa

UOMO *disperato*

Tanto tempo fa

anni e anni

fa

GRY

Niente è tanto tempo fa

La progressione drammatica è scandita da una serie di morti: quella della nonna paterna, quella di Gaute, quella del padre dell'uomo, anch'essa enunciata

²²⁸ Ivi, p. 267.

nelle battute finali e infine quella dell'uomo stesso. Il padre è una figura di "racordo": Fosse gli assegna poche battute, quasi a controbilanciare l'aggressività verbale della madre: annuncia più volte che ormai è giunta l'ora del funerale della nonna, cerca di calmare l'ansia della moglie, nota con dispiacere che il figlio indossa gli abiti quotidiani, che non si è "vestito" per il funerale come se la formalità fosse un dato necessario a dare un ordine alla vita, come se potesse aiutarci a fermarne alcuni momenti, in vista dell'ineluttabilità della nostra fine; dirà proprio il padre, laconicamente: «Moriremo tutti»²²⁹, e la madre risponderà «[...] tutto scompare, così / svanisce nel nulla / E niente è stabile / tutto è in movimento / come le nuvole / una vita è un cielo percorso da nuvole / prima che scenda l'oscurità»²³⁰. E molto importanti, secondo me, sono i movimenti che il padre compie nello spazio del cimitero. Le sue entrate / uscite, il suo sostare davanti alle lapidi, disegnano una geometria molto precisa, che ha il compito di inquadrare la vita nella sua quotidianità.

La madre di *Sogno d'autunno* è molto diversa dalle altre madri di Fosse: determinata, volitiva, sarcastica, ostile sia alla seconda moglie che al figlio stesso, rei di aver infranto le regole, di aver interrotto un percorso che potremmo definire lineare; crea con il marito la coppia di forze in reciproca opposizione che libera l'energia della materia drammaturgica, ma rappresenta allo stesso tempo anche l'elemento vincente, l'impronta della sempre evidente "linea di forza femminile" che abbiamo imparato a riconoscere fin dagli esordi di Fosse.

Nella didascalia finale la troviamo infatti nella posizione centrale: «*Madre avanza lentamente sul vialetto di qualche passo. Gry si alza, raggiunge la madre e la prende sotto braccio. Si girano, guardano la donna e la madre le tende la mano. La donna si alza, prende la madre sotto braccio e, tenendosi a braccetto, le tre donne escono lentamente*»²³¹.

Impossibile non pensare alle Tre Parche...

²²⁹ Ivi, p. 215.

²³⁰ *Ibidem*.

²³¹ Ivi, p. 270.

La messinscena di Chéreau, che ho visto al Piccolo di Milano l'8 aprile del 2011, è una cosa molto diversa, forse un po' lontana dal testo di Fosse: è stato uno spettacolo splendido, recitato con una straordinaria perizia e partecipazione, ma ritengo che ci fosse molto Chéreau e poco Fosse... Riporto le mie osservazioni, scritte di getto quella sera, che resta ancora molto viva nella mia memoria.

RÊVE D'AUTOMME

Regia	Patrice Chéreau
Scene	Richard Peduzzi
Luci	Dominique Bruguière
Ideazione del suono	Éric Neveux
L'Uomo	Pascal Greggory
La Donna	Valeria Bruni-Tedeschi
La Madre	Bulle Ogier
Il Padre	Bernard Verley
Gry	Marie Bunel
e	Michelle Marquais
	Alexandre Styrker

Intanto non c'è nessun cimitero... Siamo al Louvre, che, come diceva Marinetti, in fondo è un grande cimitero. Quadri alle pareti dipinte di rosso.

L'azione inizia con una donna anziana che entra in scena sola e scalza, con in mano un mazzo di fiori. Ha un atteggiamento sofferente e rassegnato. Legge le targhe-lapidi che sono sulle pareti. Rimarrà quasi sempre in scena a interagire coi vari personaggi. È la nonna morta, la prima licenza che si prende Chéreau, perché nel testo la sua figura è solo evocata. Siamo avvolti da una melodia spagnola, struggente.

Arrivano l'uomo e la donna, lui si trascina un *trolley* e si mette a dormire per terra, ai piedi di una panca. Si toglie le scarpe e, mettendoci sopra il cappotto

ripiegato, le usa come cuscino, ci appoggia sopra la testa stendendosi sulla panca. I piedi nudi li posa su un foglio di carta. Lei, la donna, spia i suoi movimenti e quando si mette a dormire si stende contro di lui, lo accarezza, lo tocca, quasi un approccio sessuale. Lui ha un trasalimento e così inizia il loro dialogo.

La variazione dei toni diventa elemento fondamentale, che esalta e amplifica il registro ripetitivo di Fosse. Accenti disperati, rassegnati, ironici, taglienti, accorati. Gli scambi di battute spesso diventano molto violenti.

Il dialogo tra l'uomo e la donna culmina con una scena bellissima, forse la più bella ed emozionante di tutta la *pièce*. Gli attori si voltano le spalle, lei allunga dietro una mano, ma lui non la prende, resta immobile. In sottofondo una canzone dal testo inglese, molto dolce. Quando lei si arrende e fa ricadere la mano, lui la afferra prima che la mano arresti il suo movimento lungo il fianco di lei, la stringe, la bacia, si mette in bocca alcune dita. Sempre senza guardarlo, dandogli la schiena, lei muove la mano fino a carezzargli la testa e lui si china per toccarle la caviglia, la accarezza e poi risale fin sotto il suo vestito. Quando arriva in alto lei ha un trasalimento e la musica improvvisamente si interrompe.

Gry è presente in scena fin quasi dall'inizio del dialogo tra l'uomo e la donna, altra importante licenza rispetto all'ortodossia del testo.

Quando arrivano i genitori di lui, per prima cosa la madre dà uno schiaffo all'uomo, e anche questa aggressività in Fosse non è presente. Il suo atteggiamento è violento e petulante; il padre è invece ironico e paziente. A un certo punto tira fuori un panino e ne mangia un po'. È divertente e quasi caricaturale la dinamica tra la madre e la donna, che per sfuggirle inciampa, mentre la madre la insegue: il tono della *Commedia* quindi non manca.

A circa metà della rappresentazione arriva in scena anche il figlio, Gaute, che nel testo di Fosse è solo evocato, così come la nonna. È scalzo, e avrà sempre un'aria terribilmente sofferente. Compirà azioni simboliche, ma parteciperà anche ad alcune azioni sceniche.

Mentre l'uomo e la donna hanno un altro approccio sessuale molto esplicito, il padre di lui muore in scena, togliendosi le scarpe. Colpisce molto il

pubblico il momento in cui l'uomo è a quattro zampe e la donna lo cavalca e poi lo benda, quasi una citazione del mito di Aristotele e Fillide.

Quando l'uomo esce di scena con la donna è quasi piegato in due, sembra un vecchio, si abbatte quasi sul palcoscenico. E sempre prima di uscire, lui rifiuta l'ennesimo approccio sessuale di lei.

Al suo rientro in scena, così come la prima volta, la madre ha un gesto violento nei confronti del figlio. Questa tensione culmina nello scontro fisico tra Gry e la donna, che si scontrano, si spingono e tutte le figure in scena sono coinvolte in questo scontro.

Siamo all'epilogo: l'uomo si toglie di nuovo le scarpe, come all'inizio, e muore (nel testo di Fosse lascia semplicemente la scena). Fino alla fine terrà il braccio piegato, con l'avambraccio e la mano tesi verso l'alto, non in una posa rigida, ma morbida, come di richiesta o di preghiera.

Finale: tutti i personaggi sono in scena, siamo di nuovo avvolti dalla canzone col testo inglese. Il fantasma della nonna copre il volto di tre cadaveri: il padre, l'uomo e Gaute con un fazzoletto bianco, la linea paterna che si è estinta, a iniziare da lei.

Le tre donne sono al centro, sedute vicine su tre sedie. Quando la nonna le chiama (forse la licenza più vistosa rispetto al testo di Fosse), si alzano ed escono.

Per quanto sia suggestiva ed evocativa l'ambientazione al Louvre, credo che il rischio che si corre allontanandosi dalle indicazioni dell'autore lo chiarisca molto bene proprio lo stesso Fosse: «Dans mes premières pièces, j'avais besoin de ces balises scéniques pour poser mon univers. Cela ne signifie pas spécialement que je veux qu'elles soient respectées à la lettre. Mais pour rendre ma musique audible, c'était nécessaire. Disons que, lorsqu'on met en scène une pièce comme *Rêve d'automne* dont l'action se passe dans un cimetière, il y a des gros risques que cela sonne faux»²³². Lo spettacolo di Chéreau non suonava falso,

²³² S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, cit., p. 94.

ma forse un po' dissonante, rispetto alla poetica fossiana; almeno, questa è stata la mia impressione.

Tuttavia, non ho trovato eccessiva la tensione erotica che si sviluppava sulla scena, e che nelle opere fossiane è sempre restituita con segni minimi, coi consueti indizi misteriosi: anche in questo caso, nel testo la donna compie nel cimitero il gesto che abbiamo più volte visto di spostare il peso su una gamba e certamente sprigiona più eros con quel piccolo movimento che non quando si spoglia e invita sfacciatamente l'uomo a prenderla, lì nel cimitero. La loro attrazione, palpabile fin dalle prime battute, nel testo di Fosse quasi si azzera quando viene esplicitata con le parole, per poi riaffiorare in altri piccoli gesti: le mani che si sfiorano, gli abbracci, le attese dentro gli sguardi. L'eros è una cifra molto presente nella poetica di Chéreau e forse anche per questo, e soprattutto per merito di attori straordinari, nello spettacolo visto a Milano non imbarazza. Dopo questa produzione, Chéreau, sempre nel 2011, porta sul palcoscenico dello Young Vic di Londra un altro testo di Fosse, *Io sono il vento*. È la sua ultima regia teatrale: nel 2013 il geniale e profondo regista, sceneggiatore e attore francese muore; il fatto che nei suoi ultimi anni egli si sia così avvicinato all'opera di Fosse, in particolare ad un testo così legato all'accettazione della morte, come *Io sono il vento*, diffonde sulle opere dell'autore norvegese una luce, se possibile, ancora più misteriosamente spirituale.

Completamente diverso lo sguardo di Alessandro Machià, che da *innamorato* di Fosse qual è, lo rispetta con una devozione creativa straordinaria. Il suo *Sogno d'autunno*, dopo aver debuttato a Palermo e aver fatto tappa a Roma, è stato presentato nell'ambito del Festival Intercity al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino il 27 e il 28 ottobre 2012.

SOGNO D'ATUNNO

Idea scenica e regia	Alessandro Machià
Scenografie	Domenico Canino
Luci	Giovanna Bellini

Suono Gianfranco Tortora

L'Uomo Francesco Acquaroli

La Donna Viola Graziosi

La Madre Daniela Piperno

Il Padre Massimo Lello

Gry Elisa Amore

Nella lunga intervista che Alessandro Machià mi ha rilasciato, e che si trova nell'ultima parte di questo lavoro, il giovane regista racconta con un entusiasmo straordinario il suo approccio al testo di Fosse e, più in generale, alla poetica dell'autore. Come per l'altro spettacolo riporto quelle che sono state le mie emozioni come spettatrice.

Quando ho parlato con Alessandro alla fine dello spettacolo, la prima cosa che gli ho detto è stata: «Puro Fosse!!!»... Perché davvero nel suo spettacolo, così rispettoso, rigoroso, eppure così personale, la poetica fossiana affiorava ad ogni battuta, e, soprattutto, ad ogni silenzio.

Evocativa la scenografia, nella sua essenzialità, e seppure riadattata per uno spazio scenico più piccolo rispetto a quello per cui era nata, conteneva e restituiva i movimenti delle figure con una precisione morbida, che portava lo spettatore a posare sulla scena sguardi via via sempre più avvinti al ritmo musicale racchiuso dalle parole.

La panchina è sostituita da una tomba, scelta significativa, con impresso un cognome altrettanto significativo: quel «Rebours» di huysmaniana memoria che ci suggerisce che il percorso che sta per compiersi sulla scena non sarà, come ho già avuto modo di sottolineare, lineare.

Non solo nello spettacolo di Machià il testo dell'autore è rispettato alla lettera, non solo le didascalie sono interpretate con sensibilità creativa: quello che mi ha fatto *sentire* Fosse sta principalmente nel lavoro straordinario che il regista ha fatto con gli attori, mettendoli nella condizione di restituire le parole di

Fosse con una tale “esattezza” che non solo io, ma tutte le persone presenti quella sera sono state avvinte dal primo all’ultimo minuto.

C’era l’ineluttabilità del dolore, l’ironia che comunque la vita ci riserva anche nelle situazioni più tragiche, la rabbia, il desiderio, la rassegnazione. C’era il tono giusto, c’era quel qualcosa di magico che Fosse dice che a volte si produce a teatro. Quella sera l’angelo ha sicuramente attraversato il palcoscenico.

È sempre un privilegio poter parlare con gli attori, dopo uno spettacolo; magari sono stanchi, ma brillano di una particolare luce. Francesco Acquaroli, oggi molto noto al pubblico televisivo per aver affiancato Marco Giallini nella *fiction* Rai *Rocco Schiavone*, è stato interprete fossiano in due spettacoli, mentre per la simpaticissima Daniela Piperno, molto attiva anche al cinema, questa era la sua prima volta con Fosse... Queste le loro parole²³³

Francesco Acquaroli, in *Sogno d’autunno* è l’Uomo.

Anche io Fosse lo adoro, lo amo, e ho avuto la fortuna e l’onore di conoscerlo quando abbiamo fatto questo testo “assurdo” che è *Io sono il vento* con un regista norvegese, Runar Hodne: io all’inizio non capivo, poi ho avuto questa felice intuizione e ho chiesto al regista: «Senti, mi racconti com’è la Norvegia?», perché secondo me bisognava passare da lì; e lui ha cominciato a raccontare e devo dire che mi ha aiutato molto a capire questo mondo assolutamente esotico, molto lontano da noi. Lui mi ha fatto vedere sulla cartina e mi ha detto: «Vedi, la distanza che c’è tra Firenze e Oslo è la stessa che c’è tra Oslo e il nord della Norvegia, però ci sono solo quattro milioni di abitanti, la gran parte concentrata ad Oslo. E quando tu vai fuori, dove ci sono queste case di villeggiatura, e la casa più vicina è a cento chilometri, e tu sei lì, e c’è il vento...». E poi mi ha parlato tanto di questa nebbia che viene dal mare, la *seafog* che quando la vedi che arriva devi fiondarti dentro casa, perché quando arriva a terra è

²³³ Ringrazio moltissimo Francesco Acquaroli e Daniela Piperno, per la loro disponibilità e anche per la travolgente simpatia. Ho raccolto le loro dichiarazioni il 28 ottobre 2012, presso il Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino.

talmente densa che tu non vedi più niente e rischi di finire male nei fiordi, quindi devi restare fermo. Tutte dimensioni che ti portano a immaginare l'uomo davanti a questo nulla, a questo mare e capisci perché c'è questo tema del suicidio così forte. E capisci il suo modo di concepire il tempo...

Il tempo di Fosse è del tutto a-cronologico, è un tempo accartocciato, a me viene in mente un foglio di carta accartocciato e buttato lì. Non è facile sulla scena... Ma questa sera c'era una grande attenzione, non si sentiva un colpo di tosse, non capita quasi mai, quindi al di là del fatto che possa essere piaciuto o meno, perché ci sono persone che non riescono ad "entrarci", in tutti i casi c'è qualcosa che attrae in Fosse, qualcosa che lavora sotto ed è bene lasciarlo lavorare sotto. Per me le reiterazioni di Fosse sono indice di una estrema incertezza, che non riguarda soltanto il linguaggio: anche quello che c'è sotto è del tutto incerto. Io lo dicevo sempre ad Alessandro Machia: Fosse è proprio l'autore dell'indefinito. La nostra capacità di pensiero è totalmente inadeguata, perché noi dobbiamo per forza "definire" qualcosa, il nostro pensiero funziona così. Ma per ciò che sta attorno a quel che riusciamo a definire, non è sufficiente questo modo che abbiamo di pensare: a me sembra che Fosse sia l'autore di questo, che sia questo il suo campo di ricerca, la nostra totale inadeguatezza...

Io immagino questo norvegese, che sta in mezzo a questa natura potentissima, e che si sente totalmente schiacciato.

Daniela Piperno, in *Sogno d'autunno* è la Madre.

All'inizio per me Fosse è stato quasi come un cruciverba, mi sono trovata dentro una cosa che mi ha innervosito...

Io ho lavorato molto su Beckett e quindi sentivo che c'era una "provenienza", ma sentivo anche che mancava un'infinita, le parole erano più chiuse, meno evocative. All'inizio ho avuto un approccio come onirico, e infatti non mi tornava, non mi tornava il testo: la difficoltà è stata proprio scioglierlo in un senso, in una direzione sola. Poi ho capito che anche lui ha qualcosa di

infinito, che va trattato con una sospensione che permette di cadere in una cosa o in un'altra.

Ora ci sono entrata concretamente, tutto mi è chiaro, e credo che anche lui, come Beckett, chieda una lettura concreta, quella concretezza che arriva all'enigma, in qualche modo. Questo è il giro che ho fatto io per arrivare a capirlo e a godermelo.

Una volta che capisci il racconto, cosa che non è semplice, devi percorrerlo tante volte un suo testo perché ti appaia il racconto. Allora capisci che la reiterazione è necessaria e ha senso, non è una maniera; ogni volta suona diverso, ogni volta procede nel raccontare qualcosa; e questo lo scopri ficcandotici dentro in maniera ossessiva, come la sua scrittura e capisci che ogni volta intende qualcosa di diverso.

Le prime volte, dicevo, mi innervosiva in maniera spaventosa, ho dovuto trovare dei sistemi di immagine per "agganciarmi", e ogni volta dire una cosa che non era la stessa, ma era la stessa... Ho avuto molte difficoltà, ma ora provo piacere proprio perché questo racconto l'ho dovuto scoprire, perché non è immediato, come probabilmente tutta la drammaturgia contemporanea.

SHORT PLAYS

Nel 1999 compare il primo di una serie di testi che, per comodità, chiamerò *short plays*, *Sov du vesle barnet mitt – Dors mon petit enfant*. Fino al 2011 Fosse ne scriverà in tutto sette, creando così un piccolo *corpus* a sé stante all'interno della sua produzione teatrale.

Oltre al fatto che si tratta di testi molto brevi, una delle loro caratteristiche è senza dubbio quella di sapere evocare, se non addirittura citare, la prosa breve di Beckett, che amava e praticava le forme brevi e brevissime della scrittura, tanto che alcuni critici sono convinti che proprio in questi lavori ci siano i suoi capolavori più riusciti.

Il primo testo fossiano con queste caratteristiche, *Dors mon petit enfant*, in effetti sembra in tutto e per tutto un omaggio all'autore irlandese. Le battute di Personnage 1, Personnage 2 e Personnage 3 non vengono collocate in nessun tipo di contesto spaziale, non sappiamo nemmeno se sono maschi o femmine, e, a dire il vero, poco importa. Per tutta la durata del testo pronunciano le stesse frasi o frasi molto simili: quando una ripetizione un po' insistita da parte di Fosse sembra riuscire a caratterizzarli in qualche modo, l'autore rimescola subito le parole, e di nuovo i tre tornano ad essere indistinti, come il luogo in cui si trovano.

Queste sono alcune delle battute che ricorrono nel testo, alternandosi tra i personaggi e intervallate sovente da lunghe pause:²³⁴ «Où sommes-nous – Je n'en sais rien – tu dois bien savoir quelque chose – Moi non plus je ne sais pas où nous sommes – Quel intérêt de savoir où nous sommes – Toi tu es déjà venu ici – j'ai toujours été ici – même quand je n'étais pas ici j'étais ici – Je suis à ma place – Ça me paraît familier et en même temps pas familier du tout – Ça ressemble un peu à mes enfants – Ça ne ressemble à rien – Faut-il rester ici pour toujours – Je vais tout simplement m'en aller – Et je ne reviendrai jamais – Mais il n'y a pas de portes ici – Et je ne vois aucune fenêtre – Je suis ici tout simplement et vous êtes ici – Et je ne sais pas depuis combien de temps je suis ici – Je ne comprends pas

²³⁴ J. Fosse, *Dors mon petit enfant*, L'Arche, Paris, 2000, pp. 163-174.

comment je suis arrivé ici – Pour toujours nous serons ici – Toujours n'existe pas – Être n'existe pas – Ici est l'endroit où j'ai toujours voulu être – Nous sommes bien ici – Nous sommes à notre palce – Nous sommes dans notre bonheur – Nous sommes libres – Nous sommes nulle part – C'est impossible – tout est quelque part – ici aussi est quelque part – nous venons d'arriver – et nous sommes ici depuis tousjours – Tout est loin – et tout est proche – Tous nos êtres chers sont avec nous – et aucun des nos êtres chers n'est avec nous – nous sommes maintenant nos êtres chers – et nos êtres chers sont nous – Maintenant nous sommes amour – maintenant nous sommes là où se trouve l'amour et le grand repos – Maintenant les pensées c'est fini – Maintenant les mots c'est fini – Maintenant le temps est venu d'un amour que personne ne peut comprendre».

Siamo davvero in un luogo che non solo non ha, “beckettianamente”, un'uscita, ma probabilmente nemmeno un'entrata, anche se tutto ci porta ad immaginare che i tre personaggi si trovino in una sorta di aldilà *post mortem*. La semplice lettura del testo può dare l'impressione di non trovarci di fronte ad una scrittura teatrale, ma per ricredersi basta guardare su YouTube lo spettacolo creato da Denis Marleau nel 2012: una scena vuota, uno sfondo chiaro e uniforme e al centro, sospesi come nel vuoto, tre pupazzi col volto dei tre attori, seduti su quella che sembra un'asse di legno scuro. Il trucco nasconde completamente i capelli e i volti sono resi ancora più impersonali dalle luci. La recitazione è ritmica ed ipnotica, ogni singola parola pronunciata si ammantava di un alone di mistero e il risultato è un spettacolo altamente suggestivo e assolutamente “teatrale” nella sua artificiosità.

Se non optiamo per un'interpretazione di tipo strettamente religioso, possiamo quanto meno ipotizzare che i tre personaggi si trovino immersi in quel flusso ininterrotto che abbraccia tutta l'umanità, e se ho scelto di citare molte delle battute del breve testo è perché *Dors mon petit enfant* sembra anticipare i non-luoghi che caratterizzano l'ultima produzione teatrale di Fosse.

Anche per questo testo è affascinante provare a dare una spiegazione al titolo... Quando si cerca di far addormentare un bambino, soprattutto se è molto

piccolo, è normale sussurrargli, “Dormi piccolo mio...”: ma dove va l’anima dei bambini mentre loro dormono?

Di tutt’altro tenore è *Medan lyset gar ne dog alt blir svart – Maenwhile the lights go down and every things becomes black*, che Fosse scrive nel 2001; questo brevissimo atto unico a quattro voci è stato presentato all’interno di uno spettacolo teatrale che rappresentava i Dieci Comandamenti; quello che corrisponde al testo fossiano è il sesto, e racconta in una manciata di battute una dinamica che ormai sappiamo essere cara all’autore: un uomo sposato lascia moglie e figlio per vivere appieno il suo amore con una donna più giovane, ma i dubbi della ragazza rischiano di vanificare il suo tentativo di cambiare vita. Siamo dalle parti del “non commettere atti impuri” e “non desiderare la donna d’altri”, ma in realtà questa piccola storia è molto laica nella sua linearità, e andrebbe sicuramente considerata assieme alle altre nove che componevano lo spettacolo.

Leve hemmeleg – Vivre dans le secret, del 2005 è in realtà un piccolo monologo senza indicazioni per quanto riguarda l’interpretazione: si potrebbe definire un’esortazione all’essere umano a *vivre dans le secret*, a celare al mondo il mistero della propria anima, perchè il fatto stesso di mostrarci agli altri ci espone alla sofferenza.

Der borte – Over there, del 2006 invece prevede due veri personaggi, The Man e The Woman: l’uomo è morto, ma indugia a lasciare la compagna di una vita e i luoghi che ha vissuto ed amato. Fosse immagina un’ultima lunga passeggiata dei due, fino alla cima di una montagna, sulla sommità della quale però solo lui sarà in grado di vedere una luce che tutto trasfigura.

Juletresong – Christmas tree song, del 2010, è una sorta di lunga filastrocca che un uomo recita trascinando un grosso albero di Natale. Ritmata da versi brevissimi, quasi come se fosse il testo di una canzone, questo brevissimo testo

riesce però a fare riflettere sulla solitudine che molte persone soffrono proprio durante le feste natalizie.

In *Freedom – Freedom*, del 2011 ci sono in scena due donne e un uomo, che riflettono sul concetto di libertà, per arrivare alla conclusione che la libertà può diventare la peggiore delle prigioni.

L'ultimo *short play*, sempre del 2011, è anche quello più atipico, rispetto alle tematiche fossiane: *Ein raud sommarfugls vengjer – A red butterfly's wings* è una sorta di apologo politico recitato da 1, 2 e 3. Fosse non dice nulla di più, solo che 1, 2 e 3 stanno distanziati tra di loro e parlano guardando dritti davanti a se. Il testo, dopo aver criticato i meccanismi economici del mercato e alcuni aspetti della politica norvegese, si chiude con quattro perentorie esortazioni: «Long live anarchy – Long live socialism – Long live life – Live life»²³⁵.

Lo sguardo che abbiamo posato su questi testi, di solito non adeguatamente considerati dalla critica, rivela che Fosse è in grado di creare un racconto anche utilizzando strutture minime, anzi, semplicemente eliminando le sovrastrutture. Questi brevi testi teatrali sono come delle istantanee: il palcoscenico di illumina per alcuni momenti e succede qualcosa, le parole ci dicono qualcosa. Basta sapersi mettere in ascolto.

²³⁵ J. Fosse, *Plays five. Suzannah – Living secretly – The dead dogs – A red butterfly's wings – Warm – Telemakos – Sleep*, Oberon Books, London, 2011, p. 188.

PERCORSI TEATRALI

L'analisi delle prime opere teatrali di Fosse, e di quelli che abbiamo definito *short plays*, mette in rilievo le novità sostanziali che l'autore norvegese apporta sulla scena drammaturgica europea e mondiale.

Il grande numero di lingue in cui viene tradotto, e la quantità davvero impressionante di rappresentazioni dei suoi testi, sono segnali inequivocabili che questa fortuna riposa su basi molto solide: Fosse ha costruito dinamiche sceniche originali e innovative, che hanno affascinato i maggiori registi teatrali, e i temi che affronta sono consoni alla nostra sensibilità di spettatori.

All'interno dei numerosi testi che scrive per il teatro tra il 2000 e il 2014 possiamo individuare delle linee emotive che legano alcune opere tra loro in maniera più evidente. Volendo identificarle, una la chiamerei certamente "Inverni".

Mi ispiro al titolo di uno dei drammi più rappresentati di Fosse, *Inverno*, per parlare dell'"inverno" dei sentimenti che sembra pervadere molti drammi, soprattutto negli anni che vanno dal 2000 al 2006, periodo che lo vede comunque molto attivo soprattutto nell'ambito della traduzione e adattamento di testi di altri autori; il fatto che i nomi di questi autori siano, fra gli altri, Fassbinder, Noren, Pinter, Bernhardt, Kane, Motton, forse spiega in parte questo particolare *mood*, che, pur nella singolarità di ogni dramma, sembra essere un comune terreno emotivo.

In *Besonk, Visites*, del 2000, ritroviamo una delle figure apatiche e inerti che Fosse sa restituire con estrema lucidità, ma declinata al femminile, una giovane ragazza. La madre la rimprovera per il suo atteggiamento di crescente distacco dalla realtà che la circonda: ha lasciato la scuola, non cerca un lavoro, non frequenta nessuno e passa le sue giornate dormendo e ascoltando musica. Solo qualche rara passeggiata interrompe questa *routine*. Confiderà al fratello, che da tempo non vive più in famiglia, che il compagno della madre (che è stata abbandonata tempo prima dal marito) le ha fatto delle esplicite *avances* sessuali. Quando il fratello decide di smascherare l'uomo, la madre non potrà più ignorare

una realtà che, pur sospettando, rifiutava di ammettere. Ma la figlia decide comunque di lasciare la casa e andare a vivere col fratello.

Il testo, diviso in sette scene, ha una delle sue caratteristiche peculiari nelle didascalie, che per tutte le scene si aprono con *La lumière s'allume brusquement* per chiudersi con *La lumière s'éteint brusquement, noir*. Una luce cruda per una storia difficile e scomoda da raccontare, in cui si salva solo il sentimento solidale che unisce fratello e sorella, e in cui gli adulti sembrano incapaci di emozioni positive nei confronti della vita, ma solo di pulsioni egoistiche.

Non sappiamo se dietro l'uomo di *Inverno*, testo splendido, sempre del 2000, ci sia una famiglia disgregata, lo vediamo sedersi su una panchina e subito dopo sopraggiunge una donna. Abbiamo il sospetto che lei sia una prostituta, la vediamo confusa, probabilmente ubriaca. Finiscono in una stanza d'albergo e vediamo l'uomo prendersi amorevolmente cura della donna; avremo la conferma che è sposato, e si trova in quel luogo per questioni di lavoro. L'incontro occasionale con donna lo porterà a prendere decisioni drastiche sul suo futuro. Per la prima volta Fosse usa qui un linguaggio molto diretto e a tratti volgare, nelle battute della donna, ed è questo registro linguistico a farci sospettare la sua professione, ancora più dei tacchi a spillo e degli atteggiamenti provocanti o sessualmente espliciti.

Nonostante ciò, o proprio per questo, è lei la parte forte della coppia che si forma quasi per caso, ma che resiste alle dinamiche drammaturgiche disgreganti per ritrovarsi ed immaginare, nel finale, una vita insieme lontano da tutto. Anche in questo caso le didascalie ci forniscono un'indicazione preziosa: in momenti diversi, Fosse usa per l'uomo e per la donna il termine *Smascherato* e *Smascherata*. Una sola parola per far crollare un intero meccanismo di difesa.

Per il suo ritmo serrato e il fascino ambiguo dei due personaggi, questo testo è stato molto rappresentato, soprattutto in Francia, ma anche in Italia: Valter Malosti lo porta in scena nel 2004 con Michela Cescon e vince in Premio Ubu per il miglior testo straniero messo in scena in Italia per quell'anno. Nell'intervista che mi ha rilasciato nel 2012, che si trova in appendice a questo

lavoro, Malosti condivide ricordi preziosi legati a quello spettacolo che resta ancora oggi la migliore trasposizione scenica italiana del testo.

Dopo il claustrofobico *Ettermiddag – Afternoon*, del 2000, Fosse, nel 2002 seduce il pubblico con un dramma le cui dinamiche tornano ad essere non lineari, *Jenta i sofanen – La ragazza sul divano*: una donna dipinge un quadro che ritrae una ragazza seduta su un divano. Non riesce ad amare, perché nella sua adolescenza ha subito un trauma: ha visto la madre fare l'amore con lo zio, il fratello del padre marinaio, che resta lontano da casa per lunghi mesi. Mentre la sorella maggiore vive in maniera spregiudicata la propria sessualità, come la madre, la donna subisce doloroso ripiegamento su se stessa, avvicinandosi sempre di più al padre, che lascerà la moglie e vivrà miseramente fino alla morte. In questo caso l'“inverno” dei sentimenti sembra senza speranza, la donna non riesce a trovare una propria identità, come se abdicasse alla propria individualità a favore dell'immagine sulla tela, che in effetti è proprio lei. Un autoritratto che ferma nel tempo il conflitto con la madre e la sorella, ma che non la mette di certo al riparo dalla solitudine che le sta prendendo l'anima.

Lilla – Violet, del 2004, Fosse si cala in una situazione adolescenziale: ma dietro ai banali conflitti che contrappongono un piccolo gruppo di ragazzi che ha deciso di fare musica, ci sono traumi importanti. Qui il protagonista è stato abbandonato dalla madre quando era piccolo, come in *Mog or barn*, ed anche lui è stato cresciuto dalla nonna. La sua aggressività nasconde un profondo bisogno d'amore, che solo la ragazza del gruppo, una piccola *groopie*, sembra intuire.

Con *Varmt – Warm*, 2006, torniamo invece ad una ambientazione che ci è familiare: su di un molo, una donna e due uomini tentano di ricomporre immagini del loro comune passato, nella speranza di dare un significato al presente, ma una sensazione incombente di vuoto sembra l'unica cosa rimasta.

Nuovamente mi ispiro a Fosse e al suo *Dodvariassjonar, Variazioni di morte* del 2001 per identificare un'altra linea tematico-emotiva, che possiamo riferire ad una serie di opere che, in diversi modi, hanno una volta di più la morte

al centro della loro dinamica drammaturgica: la chiamerò “Variazioni sulla morte”.

Abbiamo infatti già visto diversi personaggi fossiani abbandonare la vita: la moglie di Knut in *Naustet*, Oline in *Melancholia*, la bimba in *Barnet*, il vicino in *Sonen*, il Ragazzo di *E la notte canta*, l’Asle di *Ein sommars dag*, Gaute, il Padre dell’Uomo e l’Uomo stesso in *Sogno d’autunno*, Johannes in *Morgon og kveld*. La morte quindi rappresenta una parte molto profonda dell’ispirazione di Fosse, ed è possibile che il suo percorso spirituale, come uomo, abbia influenzato gli snodi della sua scrittura legati a questo aspetto.

In effetti, nell’ultimo testo di questa catena di opere in cui Fosse ci restituisce la morte vista da diverse angolazioni, *Io sono il vento*, del 2008, l’abbandono della vita riluce di un mistero profondo, come se morire fosse un atto di fede; in questa prospettiva potremmo leggere le parole dello stesso autore: «Sono nato nella Chiesa luterana, da ragazzo mi ritenevo ateo, influenzato dal marxismo. Poi sono diventato più religioso – forse a causa del mistero della scrittura: da dove viene ciò che scrivo? – e per alcuni anni sono stato vicino ai quaccheri. Negli anni Ottanta ho letto Meister Eckhart e da allora ho continuato a farlo. Alla fine, per varie circostanze della vita, mi sono convertito al cattolicesimo pensando che se lo era Eckhart potevo esserlo anch’io. La fede è un mistero. E mi pare che la tradizione cattolica si prenda cura di questo mistero più di quella protestante. In un certo senso sono un mistico cristiano»²³⁶.

In *Dodvariassjonar, Variazioni di morte*, quello che ci colpisce non è tanto il suicidio della ragazza, quanto la presenza di un personaggio, l’Amico, che accompagna la parabola umana della giovane donna. Se l’ipotesi più scontata lo identifica col Destino, quella più affascinante è che si tratti della morte stessa, che ci è “amica”, che ci accompagna nella nostra vita terrena e ci accoglie poi in una dimensione diversa.

Sa Ka La, del 2004, è stato forse il testo teatrale di Fosse più difficile da reperire; non è stato tradotto in francese ed è stato ingiustamente snobbato dalla

²³⁶ A. Bandettini, «Jon Fosse “Non sono Ibsen io scrivo solo per amore”», *La Repubblica*, 6 settembre 2016, p. 27.

casa editrice inglese Oberon che ha pubblicato praticamente tutta la produzione fossiana. Devo la conoscenza di questa scrittura teatrale alla generosità e alla disponibilità della regista statunitense Sarah Cameron Sunde, che oltre ad aver portato in scena questa opera di Fosse, ne ha anche tradotto il testo. Il titolo è uno dei più misteriosi dell'intera produzione fossiana, e scopriamo l'arcano praticamente a lettura ultimata.

Fosse divide il palcoscenico in due parti e i due gruppi di attori recitano alternativamente; da una parte ci troviamo in ospedale, dove in un letto giace una donna che, nel giorno del suo sessantesimo compleanno, ha avuto un terribile ictus. Ad assisterla, fino alla sua morte, arriveranno le due figlie e il figlio. Dall'altra parte tutto è pronto per quella che avrebbe dovuto essere la festa di compleanno della donna e ad attenderla invano ci sono i mariti delle due sorelle, un'amica e il suo compagno. La perdita della capacità di parlare, l'impossibilità a comunicare se non con incomprensibili balbettii, suoni simili al sa-ka-la del titolo, è di fatto una morte che anticipa la morte, una morte nella morte.

Torniamo a respirare l'aria del fiordo con *Dei dode hundane – The dead dogs* del 2005, che è forse la scrittura di Fosse che più potremmo apparentare ad un giallo, per il livello di *suspence* che avvolge le azioni che girano intorno alla scomparsa dell'animale. Qui la morte si oggettivizza e innesca sentimenti negativi, di vendetta.

Invece in *Svevn – Sonno*, del 2006, la morte è semplicemente l'episodio finale di una parabola esistenziale che una coppia anziana ha lungamente condiviso.

Ma il testo più straordinario che Fosse scrive non tanto sulla morte, ma sul morire, è, come accennato, *Io sono il vento*. Fosse dice testualmente in esergo a questo testo che i due uomini si trovano su di una barca immaginaria, che anche l'azione è immaginaria, non deve essere eseguita, è una illusione. Chi sono l'Uno e l'Altro? Vanno in barca, parlano, attraccano, mangiano, bevono, riprendono il mare, si spingono fino ad un punto in cui le onde prendono il sopravvento e l'Uno scivola fuori e muore, se ne va col vento...

Sono passati quattordici anni dal primo testo di Fosse per il teatro: quella che si prova, calandosi nel testo, è una sensazione curiosa e ambivalente. È cambiato tutto e non è cambiato niente: non ci sono più le didascalie assolutamente precise, gli agganci al reale sono quasi assenti, non siamo neppure in grado di dire se l'Uno è già morto, quando inizia l'azione scenica, o se muore, scivola nella morte, sotto i nostri occhi. Leif Zern sostiene che «In *Io sono il vento* la sua [di Fosse] voce poetica è più forte di tutto quanto lui precedentemente abbia scritto per la scena. Si può benissimo descriverlo come un dialogo interiore, come se le due persone nella stessa barca fossero una sola in un viaggio avanti e indietro sul confine sottile tra la vita e la morte»²³⁷.

L'UNO²³⁸

Io non volevo

Lo feci per caso

L'ALTRO

Lo facesti così per caso

L'UNO

Sì

(*pausa breve*)

L'ALTRO

Accadde così per caso

Ma poi avevi

paura che accadesse

(*pausa breve*)

Me lo dicesti

²³⁷ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit., p.107.

²³⁸ J. Fosse, *Io sono il vento*, in Jon Fosse. *Tre drammi*, traduzione e cura di Vanda Monaco Westerstål, Titivillus, Corazzano (Pi), pp. 165-7.

(pausa abbastanza breve)

me lo raccontasti

L'UNO

Sì

[...]

Io sono andato via

Sono andato con il vento

L'ALTRO

Sei via

L'UNO

Sono via

(pausa breve)

E non ci sono più

[...]

L'ALTRO

Sì ma la vita

(pausa abbastanza breve)

ecco non è così male

davvero

(pausa abbastanza breve)

ci sono molti posti

dove si può stare

L'UNO

[...]

o forse è che

non ci sono posti dove stare

Già da queste che sono le prime battute del testo capiamo che Fosse in *Io sono il vento* aumenta la posta in gioco, ci sfida, quasi: siamo disposti a lasciarci semplicemente andare, a farci portare dal vento? Se si oppone la minima resistenza l'emozione di questo testo sfugge, occorre abbandonarsi, e *saper vedere* tutte le azioni come immaginate e non agite, come dice la didascalia iniziale, fino a scivolare in mare con l'Uno, sentendo con la nostra anima la sua "pesantezza" contro la "leggerezza" dell'acqua.

Nel giugno del 2012 ho avuto la straordinaria opportunità di poter partecipare alle prove dell'allestimento di *Io sono il vento* che sarebbe poi andato in scena al Festival Contemporaneiscenari di San Miniato il settembre successivo, per la regia di Marco Sgroso, anche interprete, assieme a Vanda Monaco e Weng-Ting Yang. È iniziata così un'esperienza fantastica, piena di energia, di creatività, di gioia: come un *vento*, che ci ha sospinto tutti fino a San Miniato.

Siamo partiti dal testo, dalle parole, ma ancora prima c'era un'idea, nata dalla visionarietà teatrale di Marco Sgroso: fare Fosse utilizzando la maschera di Pulcinella. L'idea era stata proposta allo stesso Fosse, che si era detto entusiasta, presentando le potenzialità espressive che può sprigionare un attore nel momento in cui il suo volto è negato e, di conseguenza, il suo corpo e la sua voce si "elevano a potenza".

Il testo è stato prima letto, sezionato, detto. E ai miei occhi ha iniziato a trasformarsi: perché la parola di Fosse quando viene pronunciata da un attore assume un altro tipo di valenza. Prima di tutto diventa *suono*, e questo *suono* ha un suo valore ancora prima di caricarsi del significato della parola che esprime.

Ad ogni sessione di prove il nostro coinvolgimento cresceva, anche perché l'analisi del testo di Fosse sembrava rivelare ogni volta qualcosa in più di sé, e anche di noi. Si sono decisi dei tagli, per rendere lo spettacolo più fluido, per non far incagliare l'attenzione del pubblico nelle pause molto frequenti e molto

lunghe. E poi finalmente le attrici si sono messe la maschera e hanno abitato lo spazio.

I due pulcinella sono diventati l'Uno (Vanda) e l'Altro (Ting). Marco ha iniziato a guidare i loro movimenti nello spazio, lasciandole estremamente libere di associare alle parole i gesti, le posizioni e le intonazioni che queste suggerivano.

Il testo diventava movimento, le parole occupavano uno spazio; la scrittura di Fosse si trasformava in rito: davvero, in più di un'occasione, ho avuto la sensazione di essere un'iniziata, di essere partecipe di un mistero.

Nella pausa imposta dal mese di agosto Vanda e Ting hanno lavorato sulla memoria del testo, lo hanno completamente interiorizzato, facendo vivere nel suono delle parole tutta una serie di possibili movimenti, che hanno cominciato ad essere agiti nell'ultima sessione di prove, su di un piccolo palcoscenico.

Con Marco si era deciso che la scenografia sarebbe stata essenziale: niente più di una panca. Il resto lo avrebbero fatto le luci. E infatti tutto quello che serve per mettere in scena *Io sono il vento* è nelle parole del testo.

Anche se alla fine Marco, Vanda e Ting hanno deciso di aggiungere qualcosa: un terzo Pulcinella, Marco stesso, di fatto "silenzioso", se non per poche battute misteriose, inserite in momenti precisi dello spettacolo.

Ricordo con un'emozione particolare il giorno in cui andai a San Miniato per vedere una delle ultime prove prima del debutto dello spettacolo: Vanda e Ting erano al lavoro in una chiesa sconsacrata, uno spazio vuoto e suggestivo, al centro solo la loro panca.

Il nostro *Io sono il vento* mi sembrò, ancora una volta, totalmente nuovo, dava l'impressione di aver acquisito allo stesso tempo uno spessore e una leggerezza diversi. Vanda e Ting erano riuscite a *purificare il dolore* e i loro movimenti disegnavano sia uno spazio orizzontale che uno verticale, come se gli sguardi dietro la maschere avessero il potere di incidere un'altra dimensione. I Pulcinella erano diventati esattamente le figure di Fosse, non citavano nulla, nonostante i piccoli lazzi che Vanda e Ting avevano introdotto nel tessuto delle azioni.

“Prima della prima” ho condiviso le emozioni, e la fatica di Marco, Vanda e Ting: l’ultima lettura del copione, gli esercizi di rilassamento. Marco che posiziona luci e ritaglia lo spazio. E poi la generale: lo spettacolo che prende vita nel luogo scenico che lo accoglierà. Il terzo Pulcinella che svela il suo mistero, che rende ancora più concreti gli altri due.

E infine l’attesa del pubblico che arriva e un’ansia particolare, mai provata prima, quasi una sorta di pudore. Come avrebbero reagito quelle persone? Sarebbero riuscite a sentire Fosse? Perché tutto il lavoro, tutto l’entusiasmo, aveva questo scopo. Sulle ultime battute del testo, io, il fruscio delle ali di un piccolo angelo giurerei di averlo sentito...

L'UNO²³⁹

Non ho più paura
Non sono più pesante
pesavo
e adesso non peso
Ora sono movimento
Sono andato con il vento
io sono il vento

L'ALTRO

Guardo verso il faro
Grido
Dove sei?

L'UNO

Sono andato via

L'ALTRO

Dove sei?

²³⁹ J. Fosse, *Io sono il vento*, in Jon Fosse. *Tre drammi*, cit., pp. 230-3.

L'UNO

Adesso sono via

L'ALTRO

E la barca va in alto

e in basso

in alto

e in basso

e le onde

le onde nere

le onde bianche

(pausa abbastanza breve)

e la pioggia

E piove

E il vento tiene le vele tese

E la barca va su su

ancora più in alto

e poi in basso

completamente in basso

e poi su

[...]

L'UNO

Adesso sono via

(pausa lunga)

L'ATRO

Ma perché lo hai fatto?

L'UNO

L'ho fatto e basta

L'ALTRO

Ma avevi tanta paura di farlo

L'UNO

Ne avevo paura

E per questo l'ho fatto

Sapevo che lo avrei fatto

(pausa breve)

Ero troppo pesante

(pausa abbastanza breve)

e l'acqua troppo leggera

E il vento soffiava

[...]

L'UNO

Sono via

L'ALTRO

Lo hai fatto

L'UNO

L'ho fatto

L'ALTRO

E lo hai fatto

sì

sì perché

(si interrompe)

L'UNO

Sono via

Sono andato con il vento

L'ALTRO

Adesso sei via

L'UNO

Adesso sono via

Sono andato con il vento

Io sono il vento

Buio

Con *Io sono il vento* siamo non solo pienamente dentro il mistero della morte, ma anche sulla strada che conduce all'ultima linea emotivo-drammatica della drammaturgia fossiana, per definire la quale però credo che sia perfetto il titolo di una famosissima canzone dei Talking Heads, "Road to nowhere".

Fosse stesso, prima di dichiarare conclusa, almeno momentaneamente, la sua attività di drammaturgo, aveva parlato dei suoi ultimi drammi come di un teatro senza tempo, astratto. E in effetti è praticamente impossibile raccontare cosa succede in drammi come *Skuggar-Ombre*, *Rambuku*, *Desse auga-These eyes*, *Jente i gul regjakke-Girl in a yellow rendicoat*, *Hav- Sea*, tutti scritti tra il 2006 e il 2014, perché di fatto l'azione quasi non esiste e tutta la dinamica drammaturgica è avocata alla parola. I personaggi qui davvero sono pure figure sceniche, portatrici di una funzione, più che di una vera e propria azione, ma proprio per questo, i movimenti e gli sguardi diventano altamente significanti. Forse ricordando la passione di Beckett per gli scacchi e le permutazioni matematiche, Fosse disegna con le parole di questi testi delle perfette geometrie, all'interno delle quali la sua voce poetica diventa assoluta.

In *Hav-Sea*, l'ultimo testo teatrale di Fosse, l'acqua viva è diventata uno spazio assoluto, che accoglie l'umanità nel flusso incessante del suo divenire.

L'IMPORTANTE È FINIRE...

Apprestandomi a chiudere questo lavoro di ricerca, rileggendo i testi di Fosse e quanto ho scritto, la tentazione, quasi irresistibile, è quella di riprendere quanto già detto, ritoccare, puntualizzare, aggiungere esempi e citazioni, come scriveva Baricco parlando di *Melancholia*, imitando il pennello che passa e ripassa sulla superficie...

Ma il rischio oggettivo, nell'impossibilità di dar conto di tutta la ricchezza tematica e delle infinite variabili stilistiche e dinamiche delle sue scritture, è quello di perdere di vista l'obiettivo, che mi auguro di aver almeno in parte raggiunto, e che resta quello di dimostrare che l'opera di Jon Fosse è un universo di poesia, dalle innumerevoli sfumature. Lo ammette egli stesso in un saggio famoso, apparso in Norvegia nel 1999 e poi tradotto in molte lingue, e che io cito nella sua versione francese, *La Gnose de l'écriture*: «Un univers entier se crée chaque fois que l'on écrit quelque chose de bien. Car tout bon texte, même un poème, est en quelque sorte un univers entier, qui n'existait pas auparavant, et qui apparait à travers une bonne écriture. [...] Le mien est un langage qui n'est pas en premier lieu concerné par la signification, mais qui avant tout *est*, qui est lui-même, un peu comme les pierres et les arbres et les dieux et les hommes, et qui ne signifie qu'en second lieu. Et à travers ce langage qui d'abord *est*, et qui ensuite seulement signifie, il me semble comprendre de plus en plus, alors qu'à travers le langage ordinaire, celui que d'abord signifie, je ne comprends de moins en moins»²⁴⁰.

Quindi per Fosse il linguaggio poetico, che in primo luogo *è*, e che solo secondariamente *significa*, è una delle chiavi di comprensione, e forse di accettazione, della realtà: «Je comprends si peu de chose. Et à mesure que les années passent j'en comprends de moins en moins. Cela c'est vrai. Mais le contraire est également vrai, à mesure que les années passent je comprends de plus en plus des choses. [...] Comment se fait-il que les deux puissent être vrais,

²⁴⁰ J. Fosse, «La Gnose de l'écriture». Il testo è apparso per la prima volta in Francia nella rivista LEXI/textes, n. 4, L'Arche, Paris, 2000. Qui lo cito dalla postfazione al volume *Rêve d'automne – Violet – Vivre dans le secret*, L'Arche, Paris, 2005, pp. 181-2.

que je puisse à la fois comprendre de moins en moins et de plus en plus? [...] À travers cette forme de compréhension qui a recours aux concepts et à la théorie je comprends de moins en moins, et que la portée de cette forme de connaissance me paraît de plus en plus limite, tandis qu'à travers cette autre forme de compréhension qui a recours à la fiction et à la poésie je comprends de plus en plus»²⁴¹.

È lo stesso discorso che Fosse affronta col poeta Hauge, e, come in quella occasione, ricorda in queste pagine, molto belle e dirette, la sua vocazione precoce e l'affermazione di sé proprio attraverso la scrittura; appena più avanti, tuttavia, Fosse arriva a definire la scrittura anche come una *devianza* e ci restituisce gli aspetti contraddittori e dissonanti della sua vita e del successo: «J'apprécie certes la reconnaissance que l'on me témoigne, je l'apprécie peut-être plus que je ne veux l'admettre, mais en même temps cela me gêne, car lorsqu'on écrit beaucoup et que l'on devient en poète, un romancier et un auteur dramatique un peu connu, lorsqu'on arrive même à gagner correctement sa vie avec dette *déviance*, avec cette écriture, on peut se demander si ce n'est pas pour cela que l'on écrit, pour gagner de l'argent, ou pour connaître la gloire et la renommée, comme on dit. Et pourtant, non. Je n'ai aucune satisfaction, je n'ai pas envie, tout simplement, d'être mieux que les autres, j'éprouverais même un certain plaisir criminel à être pire qu'eux. Mais j'aimerais avant tout être là où sont les autres, aussi peu visible que possible»²⁴². Essere dove sono gli altri... queste parole sono quasi identiche a quelle che pronuncia La Femme di *Og aldri skal vi sikjast*, e se non abbiamo motivo di dubitare di quanto Fosse ha più volte affermato, cioè di non scrivere storie con risvolti legati alla sua biografia, possiamo però dire con ragionevole certezza che di certi personaggi egli condivide il tessuto emotivo e la sofferenza.

All'interno di questo universo fossiano, abbiamo sfiorato molti aspetti dell'esistenza umana: le inquietudini dei bambini e la loro capacità di stupirsi; i

²⁴¹ Ivi, p. 181.

²⁴² Ivi, p. 183.

problemi che sono tipici dell'adolescenza; le scelte fondamentali dell'età adulta, come il matrimonio e, in generale, la vita di coppia; il dolore delle separazioni e dei tradimenti; la morte come scelta o semplice ineluttabilità; il disagio esistenziale e la malattia mentale; la vecchiaia e la decadenza del corpo.

Spesso in una singola scrittura vengono affrontati diversi di questi aspetti, in un gioco di combinazioni molto intrigante, che fa sì che un'opera ne possa richiamare un'altra, o più di una, ma che proprio per questo sia assolutamente unica e originale.

Siamo stati ai bordi di bellissimi fiordi, in balia di mari agitati, in ordinarie stanze cittadine, in vecchie case isolate; e poi Fosse ci ha fatto incamminare sulla strada sconosciuta, che ho definito *A road to nowhere*, atmosfere indistinte e rarefatte, dove esiste solo la pura dinamica drammaturgica; non-luoghi dove non troviamo più il mare, la natura, le case, gli oggetti, che tanta importanza hanno in una parte delle scritture fossiane, eppure abbiamo la sensazione che “tutto si tenga”, *tout se tient*, dicono i francesi.

Ci siamo resi conto che Jon Fosse rimane se stesso anche quando si interfaccia con l'opera di altri artisti, che ama collaborare, che meticcias i generi e che a sua volta ispira la creatività altrui.

Per chi come me lo ama, l'attesa per il nuovo immenso romanzo è davvero grande e forse sarà quest'opera a portarlo là dove io non nessun dubbio che un giorno arriverà, a vincere il Premio Nobel.

A PARTIRE DAL TEATRO...

PER ARRIVARE AL TEATRO

Abbiamo visto che *Det er Ales*, dopo il battesimo italiano, debutterà il 28 gennaio 2017 a Oslo, sulle scene del prestigioso Norske Teatret. Sullo stesso palcoscenico, il 4 marzo 2017, appena qualche giorno prima della discussione di questa tesi (il caso, se esiste!), ci sarà la prima mondiale di uno spettacolo assolutamente straordinario, *Edda*²⁴³ : il testo è l'adattamento che Jon Fosse ha tratto dall'opera fondamentale della mitologia norrena che risale al XIII secolo, le musiche sono composte da Arvo Pärt e la regia è di Bob Wilson. In due parole, un sogno...

La notizia di questa produzione mi riempie di gioia: ho un amore sconfinato per Bob Wilson (conservo il suo autografo in cornice...), ma fino a quando non lessi il testo di Leif Zern su Fosse, confesso che non conoscevo Arvo Pärt: «Certo sarebbe gratificante paragonare i dialoghi scarni di Fosse [...] con la sacrale monotonia di Arvo Pärt, espressione della religiosità non confessionale dei nostri tempi»²⁴⁴. Incuriosita dal riferimento fatto da Zern, ho acquistato il primo cd di Arvo Pärt (ne sono seguiti altri!), ed è stata una vera folgorazione. Il compositore estone è una vera e propria leggenda della musica contemporanea; il suo percorso creativo, che parte dalla dodecafonia e dal minimalismo, lo porta ad esiti così alti e originali che per definire la sua musica si conia ex-novo il termine di “minimalismo sacro”.

L'ascolto delle sue opere è un'esperienza emozionante e spirituale, e davvero non riesco ad immaginare nulla di più adatto e consonante allo stile di Fosse, tranne forse la musica, molto diversa, ma ugualmente spirituale e rarefatta, dei Sigur Rós.

Cosa si può dire di Bob Wilson che renda l'idea del suo genio? L'artista texano è regista, drammaturgo, coreografo, pittore, scultore, video artista, *light e*

²⁴³ Sono previste repliche fino 21 aprile, poi lo spettacolo sarà messo nuovamente in scena ad Aarhus nell'ottobre 2017.

²⁴⁴ L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, cit. pp. 45-6.

sound designer, ha collaborato con grandi personalità del teatro e della musica e le sue creazioni possiedono una cifra così personale e originale da essere immediatamente riconoscibili.

La sua strada si era incrociata con quella di Jon Fosse già nel 2005, in occasione di quello che era stato l'evento *clou* del Bergen International Festival Festpillene, il *Peer Gynt* di Henrik Ibsen, tradotto da Fosse in *nynorsk*.

Dopo aver per anni lavorato a costruire il *suo* universo, che affonda le radici anche in una sensibilità “mitica”, Fosse si misura con il testo fondante di tutta la mitologia scandinava, che trova la sua sistemazione attuale intorno al milleduecento, in Islanda: la genesi dell'opera è piuttosto oscura, ma la versione che è ci è stata tramandata è divisa in due parti, l'*Edda poetica* e l'*Edda in prosa*.

Dalle prime dichiarazioni di Fosse, che si possono leggere nel sito web del teatro²⁴⁵, sembra evidente che si è trattato di un lavoro molto impegnativo, ma capiamo anche che il testo norreno deve aver esercitato su di lui una forte fascinazione, tanto che parla di allitterazioni che possiedono qualità quasi magiche, di situazioni che rasentano la visionarietà, senza escludere risvolti che vanno dal *burlesque* al comico.

Il dialogo drammatico che Fosse ricava dai testi antichi ha, come di consueto, una forte valenza musicale e ritmica che, sposandosi col linguaggio di Bob Wilson, darà vita a visioni senza tempo e certamente in grado di catturare la nostra moderna sensibilità. Fosse ha lavorato a questo testo dal 2013, conferma il direttore del Norske Teatret, ma il progetto è andato in porto solo quando Bob Wilson ha accettato di mettere la sua poetica visionaria al servizio di questa epica battaglia tra il Re degli Dei Odino e i Giganti.

La produzione è durata più di un anno, se consideriamo che Wilson ha fatto i primi provini per selezionare i dodici attori protagonisti di *Edda* nel febbraio del 2016. I suoi collaboratori norvegesi spiegano che l'artista texano inizia ad immaginare lo spettacolo disegnando su di un semplice foglio un sistema di numeri, lettere e forme, che si trasformeranno in qualcosa di unico...

²⁴⁵ Tutte le informazioni sono state ricavate dai materiali pubblicati su www.detnorsketeatret.no/framsyningar/edda.

Sono assolutamente certa che la musica di Part, la magia di Wilson e le parole di Fosse non daranno vita a un semplice spettacolo, ma ad un'esperienza emozionale poetica e conturbante, indimenticabile.

L'angelo attraverserà il palcoscenico.

In una parola, il Teatro.

INTERVISTE E APPARATO FOTOGRAFICO

Nel 2012 ho avuto la fortuna di incontrare tre bravissimi registi italiani, che lungo il loro cammino professionale, avevano incontrato Jon Fosse: Valerio Binasco, Valter Malosti e Alessandro Machia.

Proprio mentre sto ultimando questo lavoro, due di loro, Machia e Binasco, sono di nuovo al lavoro su testi di Jon Fosse; Alessandro Machia con uno studio su *Variazioni di morte*, mentre Valerio Binasco debutterà al Teatro Stabile di Torino con *Sogno d'autunno*. La produzione torinese, che avrà la splendida Giovanna Mezzogiorno nelle vesti della protagonista femminile (nel ruolo che Chereau aveva affidato a Valeria Bruni Tedeschi), andrà in scena dal 28 febbraio al 12 marzo 2017.

Queste riflessioni, che sono stati così gentili da condividere con me, sono un patrimonio prezioso: si tratta di vedere Fosse da un'altra prospettiva, quella del palcoscenico, ma con la stessa ammirazione...

Ho scelto di omettere le mie domande e restituire le loro parole nella forma di un discorso unico e fluente, che rendesse il più possibile il loro entusiasmo e la loro passione.

Le immagini che chiudono questo lavoro di ricerca, dopo la bibliografia e i sempre doverosi ringraziamenti, hanno l'ambizione di essere una piccola "galleria", che prova ad illustrare quanto disseminato nelle pagine del testo. Per quanto riguarda gli spettacoli, ho fatto necessariamente una selezione: a tutt'oggi gli allestimenti tratti da testi di Fosse sono più di mille, in questa sede ho privilegiato quelli a cui ho avuto la fortuna di assistere, e quelli di registi italiani, unitamente a spettacoli di particolare risonanza.

VALERIO BINASCO

TROVARE FOSSE NELLA “PUREZZA” DI KAURISMAKI

Incontro con Valerio Binasco al Teatro Metastasio di Prato, il 14 novembre 2012, prima della “prima” della sua regia della *Tempesta* di Shakespeare.

Sette o otto anni fa un mio amico drammaturgo, Fausto Paravidino, va a Londra a fare un Master di drammaturgia e torna dicendomi che ha trovato un genio incredibile, Jon Fosse. Me ne parla molto e con entusiasmo, ma in Italia non c’era traccia di pubblicazioni su di lui. Fausto mi parlava soprattutto di un titolo, *Il nome*, che lui avrebbe voluto fare. Da come me ne parlava, avevo capito che questo autore avrebbe potuto interessarmi davvero.

Poi i casi della vita mi hanno portato a fare altro e me ne sono dimenticato per un po’. L’anno dopo ero a Parigi, scartabellavo nelle librerie teatrali, senza neanche stare a guardare i nomi degli autori: sfogliavo questi librettini per cogliere se nei dialoghi c’era “qualcosa” e tac! becco una ‘cosa’: una serie di brevi battute che mi paiono perfette per la recitazione e dico, «Questo è quel che cerco!». Guardo la copertina: ed era proprio Jon Fosse, *Chants de la nuit*.

Poco dopo mi arriva la proposta di Genova di fare *Qualcuno arriverà*: il Teatro Stabile di Genova organizza una mini rassegna di drammaturgia contemporanea, e mi propone di fare una *mise en espace* “mascherata”, perché in realtà si trattava di uno spettacolo a tutti gli effetti, ed ebbe un grande successo, a Genova. Non ci si mosse da lì, perché per quanto riguarda Fosse c’è ancora un grande timore da parte degli esercenti delle sale teatrali e di coloro che fanno i

cartelloni... Nonostante il fatto che, quando riesce ad incontrare il pubblico, di solito ha notevole successo, Jon Fosse in Italia ha pochissimo mercato e quindi lo spettacolo si è fermato a Genova, però mi ricordo che venne da Roma Rodolfo Di Giammarco, che è uno dei pochi critici italiani che si è fortemente votato alla causa di Jon Fosse, e recensì benissimo lo spettacolo; fu davvero una buona cosa. Col pubblico andò benissimo: mandavamo via un sacco di gente perché ci fu un passaparola notevole. La gente amava quello spettacolo, ridevano molto, si commuovevano, capivano, rimanevano davvero incantati. Vorrei che fosse chiaro che io raramente parlo bene dei miei spettacoli, ma nel caso di Jon Fosse vedo che faccio il contrario, perché difendo un'idea di scrittura che nell'intendimento generale è fragile; mi oppongo all'opinione generale per cui la gran parte delle persone pensa che Fosse sia noioso, aggressivamente filo-depressivo, lento, che nei suoi testi non succeda niente... Non è vero, succedono un sacco di cose, che Fosse distribuisce in indizi, piccoli granelli: con un'intelligenza straordinaria li dissemina in tracce di dialogo, di didascalie; ma poi non dice nient'altro, lascia che la vita fluisca attraverso il testo, senza sottrarla al suo mistero.

Se gli attori sono attori sensibili, capaci di ricreare delle condizioni di recitazione umane e non metafisiche, piano piano viene fuori una grande trama nei testi di Fosse: piccola e delicata, perché si tratta di trame piccole, piccolissime, ma tutta la storia della drammaturgia contemporanea è ormai affidata a trame piccole (qual è la trama di *Aspettando Godot*, qual è la trama di *Finale di partita*?). Ma c'è, perché altrimenti non ci sarebbe teatro, senza la trama, senza una storia che crea *suspence*. E io ho scoperto che Fosse è il maestro più straordinario che abbia mai conosciuto nel creare *suspence*. È tutto lì, nella *suspence*, il suo teatro. Se io me la dimentico, perché voglio favorire come regista lo stile, la scrittura, la cadenza, la ritmica, se mi dimentico della trama e della *suspence* Jon Fosse va a farsi friggere,

perché tutto il suo stile si regge sulla re-invenzione rallentata, quasi sognata della *suspence*.

Queste cose le scopro con *Qualcuno arriverà* a Genova, insieme ad attori bravissimi, come Orietta Notari e Massimo Cagnina, che interpretano lo spettacolo oltre a me. Io facevo l'Uomo, l'estraneo, quello che "arriva". Non so se hai presente quella didascalia che indica che il personaggio femminile che sta alla finestra sposta il peso da una gamba all'altra, in modo che il suo fianco compia un leggero arco: immagina lei davanti alla finestra e il perché di questo piccolo gesto... Io me lo sono chiesto, ma poi ho capito facendo: è un'indicazione che riguarda un gesto quasi inconscio per una donna è una cosa particolare, è insieme un appartarsi dalla situazione e un invito, è voglia di essere considerata come femmina, e questa invece, è tensione, rigidità. E questo gesto è un piccolo rilascio dopo una rigidità²⁴⁶. Solo dopo quel piccolo movimento involontario lui le si avvicina, ed è perfetto.

Un regista e degli attori che portano gli spettatori a imparare questa scrittura scenica fatta di dettagli, fanno sì che Jon Fosse diventi un Maestro. Far capire che basta spostare il peso da una gamba all'altra perché il personaggio della donna ci mandi un brivido di *suspance* perché l'Estraneo si sente autorizzato a fare due passi o tre verso di lei e comincia a parlarle da vicino, solo perché ha fatto quel movimento: questo è geniale! L'attrice è di spalle in quel momento, l'autore non la mette nemmeno in condizione di fare facce didascaliche o di dire qualcosa, sta solo guardando fuori dalla finestra e sposta il peso. Ora, se io leggo questa didascalia e sono un attore citrullo, mi sembra o una didascalia inutile o credo che Jon Fosse sia un tipo strano, che fa didascalie opinabili e astratte, ma invece è semplicemente la vita, la vita capita (e colta) nei dettagli! Ci vuole qualcuno come lui, che sappia

²⁴⁶ Valerio si alza e mi mostra le azioni che illustra.

osservare i dettagli minimi dei comportamenti umani e non li sottovaluti. Anzi che metta il fuoco proprio lì.

Purtroppo il teatro, soprattutto quello italiano, è il monumento dei dettagli massimi: le “superfacce”, le “superparole”, l’affettazione della gestualità, delle tonalità, delle intenzioni psicologiche sovraespresse: oggi più che mai, perché ciò che sembrava che finalmente se ne fosse andato insieme a quella disgrazia che furono i registi post-brechtiani ci è tornato indietro... dalla televisione! Con tutte quelle smorfie didascaliche...!

Comunque, dopo aver capito queste cose, ho anche percepito che volevo procedere oltre e che volevo una produzione più convinta: il passo successivo fu molto azzardato, perché a Roma, nello stesso anno, a distanza di tre mesi, feci *E la notte canta* all’India e *Un giorno d’estate* all’Eliseo. E andarono benissimo tutti e due. All’India la prima settimana avemmo dei problemi col pubblico, ma le altre due settimane dovemmo aggiungere sedie! Certo, non stiamo parlando del Madison Square Garden ma è sempre bello aggiungere sedie, raccontando una storia così cruda, così priva di recitazione, apparentemente, come *E la notte canta*, che è forse il testo più cupo di Jon Fosse, dove il rapporto con la morte non è nemmeno sognato, ma è proprio lì. Col protagonista che si rifiuta di vivere e che si spara nell’ultima scena.

È asciutto, è acido, molto acido *E la notte canta*. Però anche quello era uno spettacolo molto divertente; c’era questo personaggio femminile straordinario, fatto da Fredrerique Lollie, una logorrea intessuta di gesti minimi scanditi da didascalie come: *si versa da bere; guarda Lui; abbassa la testa; si volta; si appoggia; ecc...* E poi c’è quello straordinario personaggio dell’amante, che arriva alla fine, e che è così concreto, così solido, che sembra capace di capire tutte le fragilità, quasi come se avesse messo da parte le proprie per capire le fragilità

altrui: è l'uomo nelle cui braccia tutte le donne vorrebbero buttarsi, ma lei non ce la fa...

E poi venne *Un giorno d'estate* a distanza di pochi mesi, all'Eliseo, che forse è lo spettacolo che ho fatto meglio e che ebbe anche una creazione scenica un po' meno minimalista. Uscii un po' dalla "seduzione di Kaurismaki" e andai verso immagini più oniriche: c'era una grande stanza bianca dove ho tenuto tutti gli attori sempre presenti (in quell'occasione mi sono preso delle "licenze" rispetto alle indicazioni di Fosse), come se tutti i fantasmi convivessero. Anche a livello scenico aveva una resa di cui vado molto soddisfatto ed era molto bello il fatto che si piangesse tanto e si ridesse tantissimo. Alcuni critici lamentavano che si ridesse. Ma la tristezza di Jon Fosse è anche molto comica. *Un Giorno D'estate* è l'unico spettacolo di Fosse in cui non ho recitato. C'erano attori di notevole livello come Contrì, che aveva già recitato ne *La Notte Canta*, la Bertelà, la Caligaris, Masala e la Fracassi.

In *E la notte canta* ero il protagonista, quello che si spara. I personaggi li ho fatti un po' più vecchi rispetto alle indicazioni del testo, che vorrebbe dei "ragazzi". Di solito quando Jon Fosse scrive "ragazzi" io faccio un po' fatica a vederci dei ragazzi, un po' perché sono condizionato dall'immaginario di Kaurismaki, che non mette mai ragazzi in scena, un po' perché questo è anche il mio immaginario: io sento che i sentimenti e i pensieri degli "adulti" sono quelli che più mi convincono, a teatro, e più mi commuovono. Anche per via dei "ragazzi" con cui ho convissuto, i miei contemporanei: faccio molta fatica a figurarmi un'immagine di giovani contemporanei "pura": sono pieni di innesti culturali e di atteggiamenti comportamentali, perché così ho conosciuto la gioventù, così io sono stato e tale ancora mi sembra; invece i personaggi di Fosse sono talmente "puri", assomigliano così esattamente a ciò che sembrano, con tutte le loro contraddizioni, che mi è più facile individuarli in un volto che ha

vissuto un po': non li ho mai "visti come ragazzi" i "ragazzi" di Jon Fosse.

Il pubblico ha sempre reagito molto bene a questi spettacoli, soprattutto a *Un giorno d'estate*, che è stato un *best-seller*: abbiamo fatto il pieno al Piccolo Eliseo, che non è un piccolo teatro, ed è stato esaurito sempre.

E anche in quel caso siamo rimasti un po' male che non si potesse portare in giro lo spettacolo, anche se è evidente che questo per l'Italia è un periodo strano, pieno di paure, e forse per mettere Jon Fosse nei cartelloni di provincia, è presto...

In *Sonno* facevo l'Uomo di Mezza Età. *Sonno* è stata un'operazione un po' "tagliata" e rimaneggiata, perché avevo un cast ridotto e ho tolto alcune parti. Io li ho azzardato un po', visto che l'allora direttore artistico del Teatro della Tosse di Genova, Massimiliano Civica, mi ha detto: «Ti prego, promettimi che azzardi, che spacchi, fai quello che vuoi, prendi questa mia direzione artistica come la garanzia dei tuoi desideri più strani!». E allora ho detto «Sì, ma allora mi piacerebbe fare *Sonno* di Jon Fosse come se fosse un film muto, dove invece che le parole dette compaiono delle didascalie». Ho cercato di interpretare 'visivamente' il ritmo con cui lo leggo, Fosse. I suoi "a capo", per quanto tradotti, volevo capirli e trasmetterli fino in fondo. Io mi ero fatto mandare il testo norvegese, me l'ero fatto un po' leggere, me l'ero fatto scrivere da una studentessa molto simpatica dell'Università di Roma che si è messa lì e si fatta un mazzo enorme e mi ha scritto come si pronunciavano le frasi: quindi cercavo di capire la durata delle frasi, la durata ritmica delle frasi. Poi ho preso il testo inglese e quello in francese, visto che sono in genere traduzioni più attente al ritmo di quelle che fanno gli italiani. Cercavo di capire la "cantata ritmica" di queste frasi. E quindi ho capito che si poteva fare il film muto di *Sonno* proiettando delle frasi e dando loro una ritmica. Avevo trovato una musica di Philip Glass che era molto minimale, ritmata e anche

sentimentale (non fa male un po' di sentimentalismo a Jon Fosse...) e queste proiezioni comparivano molto vicino ai personaggi, scandendo gli 'a capo' con la musica. Era come se i personaggi fossero sempre intenti a pensare, o a ricordare qualcosa e con la musica partivano le parole, frasi, a volte di una riga, a volte di due righe. Poi bastava che i personaggi si girassero e sembravano dialogare: l'effetto era semplice, ma fortissimo. Mi rammarica moltissimo che *Sonno* non sia stato visto: ha preso il Premio della Critica, bontà dei critici, Quadri ne ha scritto benissimo ma è nato e morto a Genova, non ha avuto seguito. Non veniva neppure molta gente. L'attore Cereseto, che con Campanati e la Castrini era tra i protagonisti, una sera, molto Jonfossianamente, disse : "Povero Jon Fosse, finirà che lo facciamo per noi." Mi sono preso delle licenze (e infatti ho preferito intitolarlo *Uno studio da Sonno*), ma sono particolarmente dispiaciuto che questo lavoro non sia stato messo alla prova davanti a un pubblico più vasto, perché era proprio molto commovente, molto emozionante. Come dicevo, era quasi uno spettacolo 'muto'. Gli unici personaggi a parlare erano i vecchi protagonisti, che sembrano essere il "presente" della storia: tutto quel che vive insieme a loro nell'appartamento sono solo ricordi e fantasmi. Così sembra, almeno, perché poi si scopre che non è vero, alla fine scopri che il Figlio dei vecchi è il "presente", e quindi anche loro due sono fantasmi, ricordi.... In questo modo l'ultima scena, che è quella del Figlio, porta con parecchia *suspance* lo spettatore verso l'emozione di una scoperta finale. E a quel punto i vecchi retrocedono sullo sfondo e diventano anch'essi come gli altri ricordi che 'vivono senza vivere' in quell'appartamento.

Nella locandina la figura maschile che si vede è il Figlio, e i due ragazzi sullo sfondo sono i suoi genitori da giovani: ho scelto di fare il Figlio anziano perché sono le persone anziane che tornano nei loro vecchi appartamenti, a visitare i ricordi: da ragazzo non lo fai, torni dai cinquanta in su, apri la porta della tua vecchia casa e torni ragazzo...

mi viene la pelle d'oca solo a dirtelo! Il Figlio cammina per la vecchia casa, si siede sulla vecchia seggiola, che magari è ancora la stessa, guarda intorno e vede i suoi vecchi, come li vedeva quando lui aveva trent'anni, ma è tutto ricordato.

In generale nella sua scrittura Fosse manda segnali molto attraenti di piccoli enigmi che devi risolvere e questo è un modo molto moderno, secondo me, di tradurre in termini un po' meno maleducati quella cosa che negli anni Settanta si chiamava "il coinvolgimento del pubblico". Il coinvolgimento del pubblico è importantissimo, il pubblico deve lavorare! Era molto bello vedere la sala, durante *Sonno*: non ce n'era uno dritto tra gli spettatori, erano tutti così, tutti storti, non ce n'era davvero uno dritto! Dopo un po' era impressionante e io volevo fare una foto alla platea, perché non ce n'era davvero uno che non fosse storto, si contorcevano, partecipavano fisicamente!

Con gli attori è dura perché devono rinunciare ad "esprimere": è la parte su cui devi lavorare di più, quella con gli attori, perché devono cominciare a pensare, in scena, più che a parlare. Però una volta capito il gioco è per sempre.

Credo che Jon Fosse sia come Pinter, anche se in un altro modo, che sia anche lui un maestro di recitazione. Se la battuta la dici "normale", se usi quella drammaturgia come una drammaturgia di tipo televisivo, non comunichi niente. Se reciti togliendo la recitazione, cioè facendo in modo che queste cose che dici siano una via di mezzo fra un pensiero detto ad alta voce e un qualche cosa che non esce più dalla bocca ma dagli occhi, allora si recita con l'anima degli attori. Ecco, Fosse, per esempio, ti impedisce di avere tic, modalità espressive, psicologiche, tonalità di tipo colloquiale; Fosse purifica tantissimo l'attore. È il motivo per cui mi ha sempre ricordato registi come Bresson o Kaurismäki, che cercano di far recitare le anime degli attori. Personalmente preferisco il secondo, più divertente e forse divertito: in ogni modo il cinema di Kaurismäki vuole attori purificati, non

gesticolanti, non smorfieggianti, o ipersignificanti. Fosse ha bisogno di qualcosa che prorompa da dentro, come ho visto tante volte fare agli attori di Peter Brook, per intenderci: questa recitazione che si fa con gli occhi, con la purezza, con la non-intenzionalità di ciò che si sta dicendo. È quello il grosso lavoro, portare gli attori a quel tipo di pulizia espressiva. A questo ‘depensamento’ del testo. Questa è la parte più consistente delle prove: i primi venti giorni sono a “pulire”, a non “dirla bene”, a dirla in modo un po’ neutro, a non avere il pudore di pensare intensamente a qualcosa fatto di immagini interiori, mentre si agisce sulla scena. Fatto questo, dopo un po’ lo spettacolo parte e va secondo delle leggi ispirate a una grande delicatezza. È tutto così delicato che appena un attore comincia a “recitare” un po’, è fragoroso il rumore che senti, sì, lo senti subito.

Le didascalie di Fosse sono perfette, assolutamente perfette, non c’è niente che non sia la garanzia che ciò che stiamo facendo non sia immaginato nella natura, e non nel metafisico-teatrale. Le didascalie di Jon Fosse sono la cosa più “umana” che io abbia mai trovato. Le pause sono umane.

È bellissimo quando dice di un personaggio, per esempio «Lo guarda», perché allora scopri, come per incanto, che prima quel personaggio non lo stava facendo: e allora cambia tutto, vuole dire che prima stava vedendo un’altra cosa, che cosa?

I personaggi di Fosse hanno “sintomi psicologici”, ma non diagnosi... Io Fosse tendo a rispettarlo moltissimo, lo rispetto più che posso: poi quando non posso, perché non ho le idee, o non ho le persone, io cambio e tiro fuori qualcosa... Le età le cambio qualche volta, come ti dicevo, e anche le *location*. Fosse a volte, per esempio, mi è estraneo nella descrizione degli interni e degli esterni: alcune delle scenografie che descrive non le approvo, perché io sono molto più minimalista di lui. Per *Qualcuno arriverà* ho scelto una soluzione che a qualcuno ha ricordato *Dogville*, abbiamo fatto un tracciato di luce: due luci diverse

per terra per indicare due stanze e i personaggi che, in maniera molto elementare, con una chiave facevano finta di aprire una casa che facevano finta di vedere. Se avessi dovuto mettere in scena una casa secondo le indicazioni di Fosse, non sarei mai riuscito a riprodurre un ambiente in grado di suggestionarmi tanto quanto i personaggi dicono che quella casa li suggestiona. Avrei dovuto inventarmi le fotografie, gli oggetti, il vaso da notte, il letto rotto... Quelle cose mi appesantiscono, la descrizione che lui fa di queste cose non la approvo, così come non ho seguito troppo le indicazioni per gli interni di *E la notte canta*. Ho anche reso del tutto astratto l'interno di *Un giorno d'estate*. L'unico versante su cui non seguo Fosse con fiducia è questo, perché ho un'altra idea dello spazio teatrale.

I critici qualche volta mi hanno "rimproverato" anche per questo, soprattutto quelli che non amano Fosse, come d'Amico della *Stampa*: lui detesta questo tipo di drammaturgia e ha sempre duramente sparato contro di me e contro questi spettacoli. È venuto a vedere anche i miei Shakespeare per poi dire: «Non si capisce come Binasco si permetta di cambiare delle cose di Shakespeare e non tocchi niente in Jon Fosse!». E non è vero, lo faccio anche con Fosse!

Una cosa mi fa impazzire di Fosse, le finestre... Ci sono quasi sempre, e direi che sono molto vicine come spiritualità alle finestre dei quadri di Hammershoi. Per quanto mi renda conto del significato profondo che rivestono nel suo tessuto scenico, Fosse non si rende conto che fare una finestra in teatro è quasi impossibile. È un oggetto che se lo rendi metaforico funziona, ma se fai un buco nella scenografia e ci metti una finestra non funziona, la gente non ci crede, c'è poco da fare. E farla che sembri bella, piena di vita è impossibile. È un oggetto su cui devi lavorare tanto, lavori, lavori, lavori e poi decidi di non farla... fai uno sbaffo di luce e diciamo che lì c'è una finestra! Lo spirito di una finestra.

Jon Fosse è molto spirituale, il suo teatro è molto religioso e allo stesso tempo non lo è affatto. Spesso fa leva su un immaginario evangelico, o biblico, molto forte, che è tipico dei grandi scrittori. In Fosse c'è la mitologia di riferimento contemporanea e una mitologia biblica semplice ma molto importante: gli angeli, i fantasmi e le sue storie in fondo sono sempre le stesse. La colpa originale dei suoi personaggi è credere nell'amore assoluto, in un bisogno di amore assoluto all'interno di un mondo relativo. È il peccato che scontano senza rendersene conto e piano piano scivolano verso la follia, o il tradimento o l'abbandono reciproco; il possibile Paradiso è definitivamente "perduto". Però c'è una pietà in questo, che è nuova per la drammaturgia contemporanea.

La pietà era uscita dai teatri da un sacco di tempo, dove per pietà intendo anche la *pietas*, in qualche modo, cioè il teatro come preghiera dell'umanità per l'umanità. La compassione per l'umanità era scomparsa dai teatri così come il Fato, che è scomparso da alcuni millenni: con Fosse torna nel teatro la pietà che si era spenta dopo Čechov (la sua era una pietà bella, sorridente, attiva, angelica). Dopo Čechov inizia un periodo lunghissimo in cui l'umanità è un oggetto di studio spietato sulla società e che parte da Ibsen, Strindberg, Pirandello e arriva fino a Pinter e seguaci; un periodo dove l'oggetto non è più l'uomo ma l'ambiente sociale, nel quale l'uomo di dibatte al buio, al chiuso: le persone sono tutte "malate di società". È come se Fosse togliesse questa cappa giudicante e riportasse le persone ai loro primari e semplici sentimenti, e nonostante tutto verificasse che, anche senza bisogno di un innesto sociale così plumbeo, nell'anima stessa delle persone c'è qualcosa che non si riesce a superare, un divieto verso la felicità. Un divieto verso la semplicità della vita, verso la trasparenza della vita, l'assoluta trasparenza della vita.

VALTER MALOSTI

STREGATO DALL'*INVERNO*, CON UN *SOGNO D'AUTUNNO*
NEL CASSETTO

Incontro con Valter Malosti alle Fonderie Limone di Moncalieri, il 30 novembre 2012.

Da sempre, fin da quando ho iniziato a fare teatro, al centro del mio lavoro ci sono stati dei testi forti, sia dal punto linguistico che del contenuto, e soprattutto tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà dei Novanta, ho messo in scena molti autori contemporanei, la qual cosa era considerata quasi un'*eresia*, se vogliamo, nell'ambito del "teatro sperimentale" di quegli anni, casella in cui ero assurdamente assegnato...

A quell'epoca era molto di moda un teatro legato soprattutto all'aspetto visivo, al movimento, all'immagine, cose che mi interessano tutte moltissimo, perché io volevo fare, tra l'altro, l'artista visivo. Trovavo che fosse molto importante far conoscere testi nuovi in un panorama asfittico come quello italiano, in cui ancora oggi gli autori *viventi*, a parte rari casi legati al glamour e meno, purtroppo, all'evidenza e alla qualità, vengono messi in scena poco e male. In Italia ho creato degli spettacoli lavorando su diversi testi inediti per le nostre scene. Tra gli autori che avevo letto, tantissimi in quegli anni, Jon Fosse era uno di quelli che mi aveva colpito di più, ed erano parecchi anni che avevo intenzione di affrontarlo.

Io in realtà volevo fare *Sogno d'autunno*..., poi c'è stata l'occasione di una piccola produzione al Festival di Asti, e facendo una sintesi tra il budget che avevamo a disposizione e la voglia di fare Jon Fosse, scelsi un testo più "abbordabile" dal punto di vista del numero dei personaggi: *Inverno*.

È un po' bizzarro che abbia vinto il Premio Ubu come miglior testo straniero, perché è uno dei testi più laconici del teatro contemporaneo...

In quel periodo lavoravo in società con Michela Cescon, che aveva appena fatto il film con Matteo Garrone²⁴⁷ ed era quindi molto molto magra, e come immagine era perfetta per l'idea fisica che mi ero fatto di questa donna che si presenta nel testo, che potrebbe apparentemente essere una prostituta, ma in realtà non si sa con precisione chi sia, non ne conosciamo neanche il nome, non sappiamo chi possa essere solo qualche rado indizio. Me la sono immaginata come una sorta di ombra che lui si trova davanti, all'inizio vestita di bianco, con dei vestiti da uomo, una figura che potrebbe essere reale, ma anche no, come se fosse caduta lì, come una meteorite... le ho chiesto un lavoro fisico estremo, sempre lacerata da una impercettibile fibrillazione...

Il problema della ricezione di questi testi da parte del pubblico italiano, è che occorre dare qualche coordinata in più, perché si tratta di un mondo piuttosto distante. Quindi ho giocato sui costumi, anche se a un livello basilare: lo spettacolo è essenzialissimo. Lei si presenta all'inizio non vestita da prostituta, ma, come dicevo, è una specie di angelo bianco con vestiti da uomo (è curioso che si trattasse in realtà di abiti miei).

Lei è solo in camicia e pantaloni, mentre lui arriva col cappotto: immaginavo, come suggerisce anche il titolo, una situazione in cui si avverta un grande freddo, siamo in un parco del nord, che però potrebbe tranquillamente essere anche uno dei parchi del nostro Nord Italia. E da lì si sviluppava questo dialogo-non dialogo, che all'inizio è soprattutto un lungo monologo della donna. Poi, lavorandoci, abbiamo

²⁴⁷ Si tratta del film *Primo amore*, in cui Michela Cescon interpreta il ruolo di una donna che per amore si rende schiava di un uomo che le impone un dimagrimento al limite dell'anoressia, e oltre.

trovato una specie di due luoghi compresenti: il parco diventa anche la stanza da letto. La prima dello spettacolo è avvenuta ad Asti, all'aperto, nella sede dell'ex orfanotrofio, ora archivio di stato, con un inquietante muro cinquecentesco e un grande prato, per cui anche il letto stava sul prato, e questo dava all'installazione scenica una qualità "onirica"; quando lo abbiamo portato in teatro ha perso quel tipo di suggestione, ma ha acquistato in concretezza...

Abbiamo immaginato una sorta di linea rossa che divideva i due spazi, una linea di luce, per giocare forse sul sottile confine tra reale e non reale...

Io lavoro sempre su questo confine un po' visionario tra ciò che è reale e ciò che non lo è: mi interessa molto, sono più "felliniano", direi, che "neorealista", come ascendenza. Quando lo accusano di non essere "realista", Fosse risponde: «Ma come, io sono realista! Solo che mi occupo dell'interno dell'uomo e non dell'esterno». È un po' quello che cerco di fare io, con tutte le distinzioni del caso, con i miei lavori. In *Inverno* ciò è molto chiaro: è come se la pelle dei personaggi fosse completamente esposta, la pelle interiore, quello che c'è dentro, l'organicità. La cosa più difficile all'inizio del progetto è stata dare un corpo a queste parole: abbiamo lavorato due mesi e mezzo con la traduttrice, che è Graziella Perin. E così abbiamo capito che quella di Fosse era una lingua che suonava: secondo me Fosse è un autore estremamente musicale, che nella sua scrittura fa della musica, del ritmo, una componente essenziale.

Poi ho scoperto che lui ha suonato anche il Jazz! Ha molto a che fare con la musica quella sua lingua franta e reticente; quindi, con la traduttrice abbiamo cercato di rispettare, anche foneticamente, con tutte le difficoltà del caso, la lingua originale: questo nuovo norvegese, una lingua ancora più "nordica", ancora più dura. Ma molto interessante come punto di partenza sonoro: abbiamo tentato di rispettare quasi alla lettera tutto il dettato ritmico della lingua (lavoro

che faccio da molti anni quando affronto testi non scritti in italiano, tutti i grandi autori hanno una lingua che ‘suona’, classici e contemporanei).

Questa è stata la svolta del lavoro di scena, perché ho afferrato il testo dal punto di vista ritmico, e attraverso il ritmo è venuta fuori anche l'interpretazione; trovavo, ad esempio, certi accenni ritmici che mi ricordavano il cinema muto, soprattutto nel personaggio di lui: gli ho fatto fare (ho fatto) tutta la parte centrale, dove lui si trova nella stanza d'albergo con lei, con un cabaret di paste in mano e due Campari nelle tasche! Parlando con lei aveva sempre questo cabaret di paste, che cercava di non far cadere: il pubblico quasi non ci faceva caso però potrebbe essere una classica gag dello *slapstick*.

In Italia la ricezione di queste opere è complicata e le produzioni, anche istituzionali, fuggono come la peste questo tipo di testi, cosa che non accade nel resto d'Europa. Noi *Inverno* lo abbiamo fatto solo a Torino, Milano e Roma: da una parte lo spettacolo non si vendeva, dall'altra c'è un problema molto grosso legato all'organizzazione dei teatri, e anche alla mancanza di coraggio di chi fa le stagioni, per cui questi testi, che vengono frequentemente proposti in altre parti del mondo, magari in sale più piccole e protetti, certo (un testo come *Inverno* non si può certo fare al Carignano!), da noi non trovano posto. E la ricezione è complicata anche dal fatto che non esistono spazi o teatri dedicati al teatro contemporaneo, mentre in Europa, è noioso ripeterlo, spesso questi progetti sono realizzati in collaborazione con i teatri pubblici e le istituzioni, anche quelle più retrive, trovano spazio non solo nominalmente, per la drammaturgia e la creazione contemporanea, non confinandola a festival e a platee minori. Il pubblico di per sé non è attratto da questo tipo di testi, l'intrattenimento è la richiesta più comune, gli organizzatori non li prendono in considerazione, i festival stanno in qualche modo andando sempre più incontro a un tipo di teatro più legato ad atti performativi...

ancora una volta sembra che ci sia un ritorno ai codici degli anni Settanta, periodo in cui l'immagine era preponderante rispetto al testo. Secondo me questo è un errore clamoroso che il teatro italiano fa, perché le sue radici espressive si fondano sulla sua capacità attoriale: tutti ci invidiavano gli attori dell'Ottocento, fino alla Duse: Salvini era ammiratissimo da Stanislavskij... C'è un patrimonio che secondo me andrebbe ripensato e che Carmelo Bene ripensava, attraverso il suo modo di far teatro: perché va assolutamente ripensato, non si può riproporre così com'è; però, a mio avviso, una grande tecnica di base, unita alla conoscenza di tutto quello che è accaduto nella pratica teatrale degli ultimi cento anni che ha mutato radicalmente il concetto di corpo e performance, è necessaria per un attore. C'è un altro problema "tecnico": è molto più facile affrontare testi "patologici", estremi (non è facile dal punto di vista emozionale, ma dal punto di vista tecnico è facile); io, coi ragazzi della scuola per attori del Teatro Stabile di Torino, che mi fanno incautamente dirigere da tre anni, sto lavorando su Pasolini e Testori e i ragazzi si rendono conto della differenza enorme con gli altri autori, cominciano a capire l'importanza della lingua e ci si scontra con la complessità, cosa che accade anche in Fosse.

Non è semplicemente quello che si dice nei suoi testi, ma si tratta di dover dar conto di un mondo complesso, che in Fosse è particolarmente misterioso, ma esiste. Passa da una parte attraverso la musica e la musicalità di questo testo, soprattutto, e dall'altra attraverso una cosa che mi affascina molto: il "mistero" dei personaggi, che non sono svelati, se non per accenni, e che permettono all'attore un atto performativo notevole, che però deve passare dall'interpretazione. È come avere una partitura per pianoforte contemporanea: prima bisogna saperla suonare, e poi ci si può permettere il gusto dell'interpretazione.

Per un attore fare Fosse è difficilissimo, per un attore italiano in particolar modo, perché devi “scarnificare” tanto, devi crearti tutto un percorso parallelo, che è fatto di tutti gli “spazi” che lui lascia nel testo: quelli vanno comunque riempiti, non puoi lasciarli vuoti, altrimenti la *pièce* cade, come una musica che cade... È come quando il Direttore sta sul levare e bisogna star lì, star lì, star lì... e poi riprendere. È questa la difficoltà, però il nostro modo di recitare potrebbe essere interessante per Fosse.

Dalla Norvegia sono venuti a vedere *Inverno*: ci avevano invitato al festival di Bergen, ma poi né Regione Piemonte né Comune ci diede il finanziamento per affrontare il viaggio, cosa che ogni paese europeo fa per promuovere la cultura del proprio paese all'estero ...

Per Michela è stato molto, molto difficile affrontare questo progetto, sia perché arrivava dal film di Garrone che l'aveva stremata, sia perché il testo di Fosse è particolarmente impegnativo, dato che impone un realismo visionario, in cui il corpo deve esserci al 120%. Non basta soltanto fare le azioni, star lì: bisogna “fare” qualcosa in più, cioè mostrare un “mistero” e avere un corpo che parla, che si fa offerta evidente e tramite verso gli abissi.

E quindi occorre andare a pescare in zone più nere, ma anche più brillanti, dipende dai casi, e soprattutto senza paura, abbandonandosi. È stato molto importante il fatto di aver alleggerito tutta la parte centrale, con il lavoro fisico, dando questa goffaggine dell'uomo.

Il teatro di Fosse per certi versi ricorda quello di Strindberg: andrebbe o amplificato tantissimo o tenuto in una camera piccola. Il finale mi richiamava alla mente le immagini delle numerose versioni degli amanti di Munch, quelli visti di spalle, che abbiamo poi messo anche in locandina, come se anche loro si allontanassero in un bosco sconosciuto, perché alla fine davvero non si capisce dove andranno e cosa faranno...

Durante l'azione non c'era musica, c'era solo nei passaggi, musica composta appositamente da Carlo Boccadoro, originale, per violino rielaborato. Io di solito ne metto sempre tanta di musica, ma qui non era necessario, perché già la parola di per sé è musica: altre note si sarebbero sovrapposte alla musica delle parole, in questo caso.

Un altro testo, non teatrale, che vorrei fare è *Melancholia*, che mi parrebbe una bella scommessa scenica; ma il desiderio più grande resta quello di fare *Sogno d'autunno*... Sono dieci anni, che ci penso, ma non riesco mai a trovare il modo di farlo: mi ha colpito in maniera inusuale. Ho scritto anche la sceneggiatura di un film partendo dal testo...

Di *Inverno* i critici hanno scritto critiche bellissime... ma quasi tutti gli spettacoli indipendenti, anche con belle critiche, girano pochissimo...

Con Michela facevamo all'epoca questa specie di gioco: ogni sera che andava in scena *Inverno* tiravamo fuori una frase a testa che ci aveva colpito: molte erano tratte dagli scritti di Munch, ma quella che preferisco è di Dostoevskij, autore fratello: «[...] domani non potrò venire qui. Io sono un sognatore; ho vissuto così poco la vita reale che attimi come questi non posso non ripeterli nei sogni: vi sognerò tutta la notte, per tutta la settimana, per tutto l'anno...». È tratta da *Le notti bianche*, credo che si adatti perfettamente all'atmosfera misteriosa di *Inverno*...

ALESSANDRO MACHÌA

ALLA RICERCA DI FOSSE SULLE NOTE DELLE *VARIAZIONI*
DI GOLDBERG

Incontro con Alessandro Machìa al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, il 28 ottobre 2012, prima della seconda rappresentazione di *Sogno d'autunno* all'interno della XXV edizione dell'Intercity Festival.

Ho incontrato Fosse per caso, in libreria. Cercavo degli autori di drammaturgia contemporanea e mi capita in mano Jon Fosse, *Teatro*. Apro una pagina e cado su *Sogno d'autunno*. Lo compro ma non lo leggo subito. Io compro molti libri, li metto in libreria e poi li riprendo. Io poi leggo più libri in contemporanea e li leggo spessissimo la mattina appena mi alzo, perché ho bisogno di parole. Spesso mi capita quando mi alzo di non riuscire neanche a sapere cosa pensare. A volte vedo persone che sono così sicure di cosa pensare... Io invece la mattina mi sveglio e mi chiedo cosa mi toccherà pensare. Una mattina apro Fosse, un libro tra l'altro anche duro, che si apre con difficoltà. Poi la lettura in raccoglimento l'ho fatta una domenica pomeriggio di aprile, in casa, e mi sono meravigliato perché ho fatto l'esperienza del tempo. Non a caso lo scopo primo di questo spettacolo è quello di far fare allo spettatore un'esperienza percettiva. Secondo me tutti gli spettacoli dovrebbero mettersi dalla parte del pubblico, non solo in un'accezione negativa, quindi quella di dare al pubblico quel che il pubblico vuole vedere (perché se si gioca al ribasso il teatro somiglierà sempre di più alla fiction). Per me voler bene al pubblico in maniera vera vuol dire far fare al pubblico un'esperienza di percezione reale dentro lo spettacolo, in particolare far fare al pubblico l'esperienza del tempo, della temporalità, che è un concetto basilare in Fosse.

La scrittura di Fosse è una scrittura del tempo, di tempo, è una scrittura ritmica, matematica, di una precisione essenziale. Le parole di appoggio in Fosse, queste sospensioni, sono più importanti dei concetti che vengono espressi. Non solo i silenzi.

In realtà io mi sono messo solo al servizio di un testo così importante, perché Fosse è un autore che smaschera i registi disonesti; la sua scrittura è talmente potente che c'è molto poco da fare, c'è da rispettare il testo, farlo emergere in tutta la sua potenza, una potenza assoluta.

Tutta la struttura dello spettacolo si appoggia su movimenti che si basano sulla reiterazione: sono tutti movimenti reiterati, esattamente come la scrittura di Fosse, che ti rimane in testa; le sue parole continuano a parlarti nella testa, a domandare di essere ascoltate. E questo è un fattore ineliminabile quando si legge Fosse e bisogna restituire sulla scena la temporalità e la spazialità. Il tempo e lo spazio, lo sappiamo che sono due concetti che si implicano e in Fosse è assolutamente così. In *Sogno d'autunno* c'è un tempo ellittico, ci sono dei salti temporali, che se resi semplicemente con le luci, per esempio, con un accessorio esterno (e spesso il *savoir faire* teatrale fa questo, perdendo di vista l'essenza) non rendono il tempo interiore dei personaggi: non si può renderlo solo con le luci, bisogna renderlo con la spazialità. Io ho lavorato sulle reiterazioni di Fosse, ritmiche, e ho capito quando l'ho incontrato due anni fa che ero sulla strada giusta.

Io amo molto la musica classica, anche l'opera; in particolare, amo molto Bach e c'è molto Bach nella scrittura di Fosse. Per esempio, le *Variazioni di Goldberg*: i testi di Fosse sono costruiti su parole che si ripetono, su temi ripetuti che variano, in un movimento che potremmo definire a spirale, per cui la fine coincide con il principio; però c'è sempre un guadagno²⁴⁸ nella narrazione e questo mi ha ossessionato quando ho iniziato la regia di *Sogno d'autunno*: ho cercato di rendere queste ripetizioni attraverso delle ripetizioni spaziali, ripetizioni di

²⁴⁸ Mi inserisco con un commento: "Una variazione nella ripetizione, direi".

movimenti, reiterati ma variati, come dicevi prima tu, in cui le cose si ripetono, sono simili ma non esattamente uguali a ciò che il pubblico ha visto prima. Per esempio, tra la fine della prima scena e l'ultima scena quando la Donna chiama l'Uomo e gli dice «Vieni» e l'Uomo andrà... Ecco, Fosse gestisce il tempo in maniera magistrale, il pubblico lo avverte nel finale, la Donna ripete la stessa battuta, «Vieni», ma l'Uomo non andrà più, perché in realtà muore. È come se *Sogno d'autunno* fosse una sciarada, un enigma scenico. In realtà è come se quello che il personaggio vive sul palcoscenico, nel tempo della narrazione, fosse semplicemente una pausa tra la nascita e la morte; un grande filosofo francese, Vladimir Jankélévitch, che ha scritto un libro bellissimo, *La morte*, dice «Ognuno vive la propria vita e muore la propria morte». I personaggi di Fosse muoiono la loro morte, ma senza un romanticismo di tipo alfieriano, e questa è la rivoluzione di Fosse, una rivoluzione ermeneutica, un riorientamento nel modo di concepire l'esistenza, che è di tipo orientale molto più che occidentale: la morte non è l'antitesi alla vita, non si tratta neanche dell'«anticipo della morte» hiedeggeriano, non è neanche quello: con Fosse siamo addirittura oltre ad Heidegger. La morte è semplicemente qualcosa che accade. La morte è il grande rimosso della nostra società... Già ti annuncio che faremo *Sogno d'autunno* in un vero cimitero, sarà uno spettacolo *site-specific*, in cui si abita il luogo. Ho già fatto domanda al cimitero degli inglesi di Roma, oppure a Crispi d'Adda.

Questo mio *Sogno d'autunno* è stato concepito su spazi enormi; questo della Limonaia è uno spazio più piccolo e lo abbiamo dovuto riadattare. Al Teatro Vascello²⁴⁹, che ha un palco di 12 metri per 14, abbiamo proprio lavorato sulle ottiche, sulle profondità di campo, sulle distanze. Distanze emotive che sono distanze spaziali: il tempo non lo puoi rendere se non con lo spazio.

²⁴⁹ A Roma, dove lo spettacolo è andato in scena con un cast diverso nell'aprile del 2011.

Se torniamo alla scrittura, con *Melacholia*, per esempio, c'è l'annullamento della parola, si arriva a un momento in cui le parole non hanno più senso: la parola in realtà diventa una porta girevole, una piattaforma girevole che ti fa affacciare su "altro". A Fosse interessa molto di più il silenzio, disinnescare la parola.

Io sono contro il "pensiero debole" in teatro e nella regia: secondo me fare una regia è una cosa molto complessa, se è regia, altrimenti diventa una "messa in scena".

Io credo di essere uno che si è messo in ascolto di Fosse e basta, quello che è importante, lo ribadisco, è che lo spettatore faccia l'esperienza della temporalità, perché a mio avviso è questo il senso profondo dei testi di Fosse: mettere in contatto il lettore prima, e lo spettatore poi, col tempo è per lui un aspetto assolutamente fondamentale.

Fosse è un caposcuola, un maestro vero, vuole rinnovare completamente il rapporto tra l'attore e la parola, teatralmente parlando. La parola in Fosse non va detta, non va recitata, nel senso pieno del termine, in un senso che potremmo definire forzato, con una recitazione celebrale. La parola di Fosse deve emergere, deve venire all'evidenza, deve affiorare alla bocca: proprio per questo sono importantissime le parole di appoggio nei testi di Fosse, le interiezioni, che sono come ponti; quello che emerge è uno stare, è una emotività, che non è psicologia, non è psicologismo. Perché Fosse è più grande di Pinter, secondo me, e questo lo dico da "filosofo": è il primo autore che riesce a connettere l'universale al particolare, il metafisico al concreto, l'immanente con il trascendente, perché mentre nei personaggi di Pinter puoi andare a ritroso e comprendere qual è la tara dei personaggi, in Fosse questo non lo puoi fare, perché i personaggi sono dei pozzi, dei vuoti assoluti, non c'è la possibilità di ritorno a un peccato originale, ad un inizio in cui qualcosa si è rotto. Sono voci, i personaggi di Fosse sono pura voce.

Fosse mi ha raccontato che vive a 5 metri dal mare, su un fiordo nei pressi di Bergen, la finestra del suo studio si apre sul mare. Lui scrive metodicamente come suggeriva il buon vecchio Nietzsche; siamo noi che siamo ancora vittime di una idea crociana-gentiliana di cultura, di soggetto creatore, di tutto questo hegelismo! Fosse non crede in questo, nello scrittore travagliato, che scrive in preda all'ispirazione. Fosse si mette metodicamente davanti alla finestra e aspetta le voci che gli arrivano dal mare.

L'ho incontrato nel 2009: chiamo la Limonia, dico che sono un giovane regista e che voglio incontrare Fosse. Loro sono molto gentili e me lo fanno incontrare. Lui era seduto a un tavolino, i capelli lunghi, brizzolati, una trentina di bottiglie di birra intorno..., con degli occhi di ghiaccio bellissimi e profondissimi. E lui mi abbraccia subito, una persona di un calore incredibile e parliamo un po', in inglese. Io di fronte a un Maestro cosa ho fatto, mi sono comportato da bravo scolaro... ho cercato subito di piacergli e quindi abbiamo parlato della sua scrittura e ho scoperto che ama gli stessi autori che amo io. Lui è estimatore di Derrida (cita spesso la sua frase «bisogna scrivere quello che non si può dire»). Mi ha confermato che anche lui ama moltissimo Bach. E poi mi ha detto una cosa: «non fare l'errore che fanno spesso coi miei spettacoli, cerca l'ironia, trova l'ironia. Io non sono simile a Ibsen, ma lo sono molto di più a Bernhard e a Beckett». Tant'è che Fosse dice che *Qualcuno arriverà* è la risposta ad *Aspettando Godot*: una risposta direi di altissimo livello!

In qualche modo i personaggi di Fosse sono oltre i personaggi di Beckett, magari diranno che sono io che amo molto Fosse... non dico che è più grande di Beckett... ma c'è da trent'anni un luogo comune nel teatro: «Cosa vuoi dire dopo Beckett?». Come se noi non vivessimo più, come se io e te adesso non fossimo vivi... È soprattutto il guaio dell'Italia, l'ossequio ai Padri ha rovinato il paese. La nostra cultura è tutta così, in questo paese non si riesce a capire che ci sono degli artisti

che tentano di fare arte, con difficoltà. Questo ossequio sta uccidendo le forze creative di questo paese, non bisogna avere paura, bisogna dialogare con questi grandi autori. Il guaio di questo paese, e il fatto che non ci siano grandi registi, secondo me (e io non sono nessuno, ovviamente!) è il fatto che c'è un problema estetico, oltre che antropologico, come diceva Pasolini. Il nostro immaginario è violentato, non abbiamo più immagini che sono nostre, ma immagini televisive, che non sono più nostre, non le cerchiamo più. Quello che ho cercato di fare con Fosse è mettermi in una dimensione di creazione stando molto in contatto con me. Anche il rapporto con la madre... Vedrai che è molto particolare il rapporto con questa madre qui in *Sogno d'autunno*, perché la madre per me è la grazia, la bellezza, l'arte... ho cercato di fare assolutamente questo.

Dicevo che con Fosse siamo oltre Beckett. I personaggi di Beckett impiegano semplicemente il tempo, lo fanno parlando, la parola diventa un modo di far passare il tempo. I personaggi di Fosse sono più volitivi, non solo impiegano il tempo, ma credono nell'idillio, anche se sanno che l'idillio non sarà possibile. Sono tutte strategie di addomesticamento della morte, soprattutto in *Sogno d'autunno*.

Non c'è sesso in Fosse. Il sesso e l'osceno sono una strategia in *Sogno d'autunno*, come per il monologo dell'Uomo, quando dice «Magari si apriva addirittura la patta ogni volta che aveva la rispettabile mamma tutta per sé, se l'apriva e tirava fuori la sua dura mazza e pretendeva che lei gliela leccasse», quando l'Uomo volutamente inventa queste biografie e cerca l'osceno, l'osceno è un gesto umanissimo e innocente come la bestemmia. Non c'è niente di più innocente della bestemmia (ma io sono molto credente e non lo farei mai!): dopo che bestemmi il nome di Dio in realtà la tua condizione non è cambiata, non cambia nulla della tua condizione umana; è tutto quello che accade in *Sogno d'autunno* e in tutti gli altri testi di Fosse, e per questo Fosse è così

tremendamente umano, e i suoi personaggi non sono eroi (e in questo sì è simile a Beckett), ma è un pochino oltre per certi versi...

La magia di Fosse è che riesce a far parlare i vivi e i morti con un'assoluta plausibilità, i vivi parlano coi morti e non c'è assolutamente problema.

Nel mio spettacolo io piazza sette mucchi di terra, perché ci sono cinque personaggi presenti e due assenti, Gaute e la nonna, di cui però si parla. Chéreau addirittura li piazza in scena! Di quello spettacolo poi a me non è piaciuta l'insistenza sull'eros, come se si potesse "cherausizzare" Fosse..., passami il neologismo! È sempre lo stesso discorso, quello di dover auto-rappresentarsi: Fosse è contrario a tutto ciò che è auto-rappresentazione. I personaggi non si auto-rappresentano mai per piacere, parlano e sono essenzialmente nel momento presente in quello che dicono, semplicemente nelle parole che dicono, non c'è niente dietro. Questo però, dal punto di vista registico, crea delle difficoltà: nella messa in scena questo comporta il rischio di ridurre Fosse a una meccanica attoriale. Togliere psicologia d'accordo, ma bisogna stare attenti perché i silenzi in Fosse sono pieni di parole, sono importanti, perché è lì che emerge il grido del personaggio, emerge la tara, emerge il bisogno, altrimenti sarebbe, come dice Ronconi, solo «diarrea verbale», chiacchiericcio in scena.

Fosse è ritmico: all'inizio l'Uomo vede la Donna e dice «Ma sei tu» e lei risponde «Proprio io già...». L'Uomo poi: «Pensa... sei qui. E io ti incontro qui ora», «Già» risponde la Donna, e c'è come una impossibilità ad andare avanti, perché le parole non contengono il senso, i personaggi cercano il senso attraverso i sensi, il corpo è soltanto un diversivo per cercare il senso. Nella seconda variazione di Fosse l'Uomo incontra la madre e non dice: «Mai sei tu», nella traduzione di Fulvio Ferrari, dice: «Ah, ma sei tu». Io ho fatto un lavoro prima sulla traduzione tedesca, poi su quella francese e infine su quella italiana, cercando di capire quell'«Ah, ma sei tu»; pensavo che fosse

una libertà, mentre invece in Fosse gli Ah, Oh, Uh si vocalizzano, si devono recitare, si devono dire, perché è come... l'emotività che scappa fuori dal personaggio, esce fuori nonostante il personaggio.

Quando inizio uno spettacolo io faccio un grande lavoro sul testo. E poi comincio a lavorare con gli attori. In particolare è quello che ho fatto in questo lavoro: abbiamo cominciato con l'improvvisazione con la musica (che non è una cosa che ho inventato io, è una cosa che in Italia fa magistralmente Giancarlo Sepe, di cui sono stato allievo). Lavoriamo attraverso le improvvisazioni musicali. Io metto una musica, una proposta musicale, in questo caso abbiamo lavorato su Bach, e l'attore comincia a sperimentare i movimenti su quella musica, anche prima di prendere il testo. Poi a un certo punto lavoriamo sul testo, però quel tempo lì di Bach, quelle variazioni, l'attore comincia ad acquisirle dentro e quando facciamo le improvvisazioni lavoriamo proprio sul micromovimento: in realtà questo è uno spettacolo molto cinematografico, non è minimale in questo senso. In Fosse è fondamentale lavorare sul dettaglio perché non ti dà molte indicazioni e non devi neanche "portare fuori", in Fosse. In Fosse se fai sbagli, perché non accade nulla, devi lasciare accadere le cose, è importante lo "stare" dell'attore. Noi abbiamo lavorato su questi "stare", dilatando le pause, restringendole poi, però in fase di prove le abbiamo dilatate. Se Fosse lo esegui rispettando esattamente i suoi tempi, ti salvi, fai Fosse. Però c'è qualcos'altro che deve accadere, se lo percorri rispettando i tempi come una partitura ottieni uno spettacolo rigoroso che rispetta Fosse, poi però deve accadere qualcos'altro. Ci sono state delle recite, lo dico senza problemi, in cui non si è beccata la tonalità emotiva di Fosse e abbiamo recitato le parole. Se si recitano le parole, Fosse non accade, non c'è. C'è, perché rispetti i tempi, le ripetizioni, ma non accade Fosse, perché la magia è impalpabile, bisogna saperla prendere... Io accetto di mettermi alla ricerca di Fosse anche sbagliando. Il regista deve poter sbagliare, perché è giusto.

Lo spettacolo ha avuto critiche tutte molto positive, ha avuto la critica di Marcantonio Lucidi, che è uno che “massacra” sempre, che ha detto delle cose meravigliose, («L’insostenibile peso del nulla», ha intitolato l’articolo), dicendo anche delle belle cose su di me personalmente... Io l’ho fatto con enormi difficoltà questo spettacolo, senza nessun tipo di sostegno. Adesso l’ambasciata norvegese ci ha sostenuto un minimo. Fosse ha difficoltà a girare, non solo perché smaschera i registi disonesti, ma perché smaschera anche tutto il sistema teatrale, è una mina nel sistema teatrale italiano che non riesce ancora ad accettarlo. Noi abbiamo una drammaturgia logocentrica, che è costruita, direbbe Deridda, con l’ipertrofia della parola. Guarda Pirandello, grandissimo autore, gli avverbi di Pirandello! In Pirandello si recita tirando tutto fuori, si recita il significante. Questo lo si fa spesso a teatro, lo fa anche un grandissimo come Ronconi, maestro assoluto. Il fatto è che la svolta linguistica è stata superata ormai e quindi questa attenzione verso il linguaggio non basta. Adesso dobbiamo tornare a raccontare storie, non si può più recitare solo il significante.

Fosse è un nuovo “Padre”, che va oltre tutta l’orgia postmoderna del teatro d’immagine, del teatro glamour, del teatro pop glamour, del teatro che in qualche modo prende a prestito un’estetica televisivo cinematografica. Fosse è drammaturgia della parola, ma della parola forte e del silenzio prima della parola. Il silenzio è la condizione necessaria perché affiori la parola. E in questo non è affatto postmoderno, non è per il fatto che è critico con la parola che è postmoderno!

Fosse sfiora il sacro, è profondamente religioso, la sua è una letteratura profondamente religiosa nel senso proprio etimologico del termine. C’è il sacro nella scrittura di Fosse, perché c’è la ricerca della verità, la ricerca del senso. I personaggi sono degli omini comuni che cercano. Quando l’Uomo dice, parlando delle lapidi: «Io credo che ci siano perché Dio si ricordi di chi è lì sepolto» e poi dice: «Già, sesso,

che parola e Dio sono la stessa cosa», «Più uno ne parla del sesso già e più uno ne parla ecco, di Dio e più svanisce quello di cui stiamo parlando e alla fine rimangono solo le parole», quell'«ecco» è assolutamente fondamentale, è uno dei momenti più belli di Fosse.

Sicuramente quello che non bisogna fare in Fosse è “recitare” nel senso italiano del termine, bisogna fare il vuoto, bisogna abbassare le vibrazioni degli attori, bisogna lavorare su una parola che affiora, i personaggi sono quasi agiti, quasi detti dalle le parole stesse.

Io ho il mio concetto di regia, sono uno che guida e però lascia emergere. Oggi noi viviamo in un paradigma antropologico del teatro, quello del teatro dei collettivi, il teatro degli ensemble, delle comunità, dell'espressione dello stare insieme... non vorrei dirlo, ma in fondo diciamolo, del grotoschismo, per cui il teatro è un po' come una “setta”... Io vorrei che in questo senso il teatro somigliasse sempre di più al cinema, non nel linguaggio, mentre invece somiglia al cinema nelle cose deleterie! Il teatro ha perso il proprio linguaggio, c'è un problema di linguaggio nel teatro di oggi; è un problema etico fondamentale, il teatro ha perso se stesso, scimmietta sempre più il cinema, non trovando più la propria specificità e cerca di prendere in prestito elementi linguistici che non gli appartengono. Un esempio per tutti: l'orgia del video nel teatro contemporaneo, oggi si usa il video per qualsiasi cosa, non si riesce più a capire che il teatro è più semplice di quello che si pensa che sia. C'è l'attore... Il teatro, come dice Vasiliev, è lo spazio del pensiero, mentre il cinema è lo spazio della realtà: una sedia al cinema è una sedia, in teatro no e l'attore crea forme. L'immaginario dell'attore e l'immaginario del regista si incontrano in una via che è una via di mezzo, per forza di compromesso, e di fatto lo spettacolo alla fine è affidato agli attori, è una barchetta che io metto in mano agli attori, a un certo punto, e che paradossalmente non è più mia.

Un testo non è completo fino a quando non è rappresentato, non è autonomo come il romanzo, la drammaturgia è una scrittura in azione, deve essere performata, deve essere fatta, deve essere agita.

In questo spettacolo c'è tutta una partitura audio che arriva a livello subliminale. Non ci sono musiche, ma non perché io sono contrario alle musiche! Qui Bach non c'è, ma c'è, nei movimenti ripetuti, nelle linee, nella prossemica. Come ti dicevo, mi sono ispirato alle *Variazioni di Golberg* di Bach: l'abbiamo utilizzato in fase di prove soprattutto con la protagonista femminile, Viola Graziosi, ma nello spettacolo non c'è musica, ci sono solo suoni, rumori, c'è la pioggia, che è una pioggia vera, ci sono delle voci di bambini che sono voci registrate dal vivo proprio con un'asta; nessun suono è campionato, sono tutte voci che vengono dalla realtà, questa realtà fenomenica che entra nello spettacolo. Io lavoro molto sul rapporto tra il visibile e l'invisibile.

Io mi metto molto in ascolto, mi immedesimo con lo spettatore e cerco di far fare un'esperienza percettiva allo spettatore. Voglio rendere percepibile non soltanto il contenuto dell'opera, e in maniera particolare per quanto riguarda Fosse, ma anche e soprattutto la temporalità, lo sperimentare il tempo. In *Sogno d'autunno* la struttura è molto particolare, perché è dilatata all'inizio, diventa più ritmica nel momento della panchina, quando l'Uomo e la Donna parlano con la Madre, e lì l'Uomo sembra cadere nella realtà, sembra vivere esattamente quel momento; poi nel finale c'è di nuovo un momento di dilatazione, c'è un'ellissi temporale che viene vissuta dai personaggi. A un certo punto la Donna semplicemente si siede, raccoglie la giacca e dice: «Lo vedo che non sei più innamorato di me», e l'Uomo: «Sono innamorato di te. Solo che sono stanco». Lì è passato già del tempo: sembrano apparentemente una coppia anziana felice che rivive il passato e sembra che tutto sia stato vissuto, ve invece no, c'è ancora altro da vivere, lui deve comunque morire.

Fosse in questo è magistrale: come tutti i grandi autori, come i grandissimi, come Shakespeare, Fosse inventa un finto finale, come nel *Romeo e Giulietta*; c'è un finto happy end in *Sogno d'autunno*, c'è un finale, sì, ma in realtà il finale vero sarà un altro. Io l'ho concepito come un gioco scenico, per me *Sogno d'autunno* è una sciarada, Fosse la chiama commedia, ma è un enigma scenico in cui a un certo punto l'Uomo va a morire e quello che accade dal momento in cui entra in scena e quando va a morire è semplicemente un tempo differito, è il tempo della vita: sono i novanta minuti della scena per un attore, per noi è la nostra vita. In realtà quando nasciamo noi cominciamo già a morire, è un concetto banale da dire, però è così e tutto il resto è qualcosa che accade.

In Fosse c'è "adesione" in quello che i personaggi dicono, ecco perché Fosse non va straniato: i personaggi aderiscono a quello che dicono, sono quello che dicono, c'è adesione totale, ma in *Sogno d'autunno* a un certo punto non c'è più finale, lui muore semplicemente, anzi, nel mio spettacolo muore quasi per distrazione. La Donna lo prende per mano, a un certo punto lo lascia e l'Uomo va e muore, muore per caso; si muore così, per caso, come succede in *Io sono il vento*, si muore per il desiderio di ricongiungimento con l'assoluto, ma non è il desiderio nel senso patologico del termine: nel momento in cui fai il vuoto dentro accade che se tu ti distrai, se non sei attento nella volizione di vivere, nel voler vivere e ti distrai un attimo, in quell'attimo, se ti distrai puoi anche morire. In *Io sono il vento* l'Uno scivola via, la Donna in *Sogno d'autunno* dice: «Si è alzato ed è morto».

Quando concepisco uno spettacolo parto dal luogo, per me c'è un luogo in cui abitano dei personaggi. Io non faccio molte regie perché innanzi tutto non amo il teatro per il teatro, amo solo alcuni testi teatrali, non li amo tutti, non tutti gli autori sono grandi – forse questa è una deformazione filosofica – e se non ho un'immagine non comincio: molti critici mi dicono che nei miei lavori c'è un'adesione

totale tra scena e attori e questo è perché io parto dal luogo. E anche per Fosse è così: quelle parole che vengono dette, sono quelle e solo quelle, perché sono in un cimitero, in *Sogno d'autunno*, in qualche modo le parole nascono dal luogo.

Fosse potrebbe sembrare “debole”, nel senso che non c'è intenzionalità nelle sue parole, ma è proprio in questo che Fosse è grandioso, perché conosce l'animo umano in una maniera profondissima. Non tutto quello che facciamo è intenzionale. Foucault, per esempio, diceva che se io mi trovo a letto con una donna che non mi piace, se mi trovo molto vicino a quella donna, è molto probabile che io possa anche andarci, nel senso che le situazioni erotizzano i corpi: in Fosse la situazione “intenziona” le parole, c'è una intenzionalità passiva, nelle parole, nei testi di Fosse: è il luogo che abita le parole, le parole di questo testo sono queste solo perché siamo in un cimitero, altrimenti sarebbero state altre parole.

Fosse vuole veramente instaurare un rapporto nuovo, vuole fare un tipo di teatro nuovo, ha già creato un teatro nuovo e dobbiamo rendercene conto tutti e dare a Fosse il posto che merita nella drammaturgia contemporanea e nel teatro contemporaneo, quello del più grande drammaturgo vivente.

BIBLIOGRAFIA

Le opere di Jon Fosse sono state riportate nella tabella alle pag. 20-21-22-23 e in Norvegia sono pubblicate da Det Norske Samlaget di Oslo.

EDIZIONI CONSULTATE DELLE OPERE DI JON FOSSE IN ITALIANO

- Fosse J., *Teatro*, Editoria&Spettacolo, Roma, 2006 – contiene: *Il nome*, *Qualcuno arriverà*, *E la notte canta*, *Inverno*, *La ragazza sul divano* tradotti da Graziella Perin, *Sogno d'autunno*, tradotto da Fulvio Ferrari e la prefazione di Rodolfo di Giammarco
- Fosse J., *Melancholia*, Fandango, Roma, 2009
- Fosse J., *Insonni*, Fandango, Roma, 2011
- Fosse J., *Tre drammi. Variazioni di morte, Sonno, Io sono il vento*, traduzione a cura di Vanda Monaco Westerstål, Titivillus, Corazzano (Pi), 2012
- Fosse J., *Ombre*, copione nella traduzione di Alessandro Machià, 2015
- Fosse J., *Lei è Ales*, copione dell'adattamento teatrale di Maria Sand, nella traduzione di Kristian Bjørnsen e Giulia Brunello, 2016

IN FRANCESE

- Fosse J., *Le nom – L'enfant*, L'Arche, Paris, 1998
- Fosse J., *Quelqu'un va venir – Le fils*, L'Arche, Paris, 1999
- Fosse J., *Et jamais nous ne serons séparés – Un jour en été – Dors mon petit enfant*, L'Arche, Paris, 2000
- Fosse, J. *Visites – Variations sur la mort*, L'Arche, Paris, 2002
- Fosse J., *Matin et soir*, Editions Circé, Belval, 2003
- Fosse J., *Rêve d'automne – Violet – Vivre dans le secret*, L'Arche, Paris, 2005
- Fosse J., *La remise à bateaux*, Editions Circé, Belval, 2007

- Fosse J., *Kant – Noir et Humide – Petite sœur*, L'Arche, Paris, 2009
- Fosse J., *Je suis le vent – Les jours s'en vont*, L'Arche, Paris, 2010
- Fosse J., *Le manuscrit des chiens I, Quelle galère!*, L'Arche, Paris, 2010
- Fosse J., *Le manuscrit des chiens II, Quelle merveille!*, L'Arche, Paris, 2010
- Fosse J., *Le manuscrit des chiens III, Quelle misère!*, L'Arche, Paris, 2011
- Fosse J., *Ylajali*, L'Arche, Paris, 2012
- Fosse J., *Les Rêves d'Olav*, Circé, Strasbourg, 2014
- Fosse J., - Duba P., *Quelqu'un va venir*, 6 Pieds Sous Terre éditions, Saint-Jean de Védas, 2014

IN INGLESE

- Fosse J., *Plays One. Someone is going to come – The name – The guitar man – The child*, Oberon Books, London, 2011
- Fosse J., *Plays Two. A summer's day – Dream of autumn – Winter*, Oberon Books, London, 2004
- Fosse J., *Plays Three. Mother and child – Sleep my baby sleep – Afternoon – Beautiful – Death Variations*, Oberon Books, London, 2011
- Fosse J., *Plays Four. And we'll never be parted – The son – Visits – Meanwhile the lights go down and everything becomes black*, Oberon Books, London, 2005
- Fosse J., *Plays five. Suzannah – Living secretly – The dead dogs – A red butterfly's wings – Warm – Telemakos – Sleep*, Oberon Books, London, 2011
- Fosse J., *Plays Six. Rambuku – Freedom – Over there – These Eyes – Girl in yellow raincoat – Christmas tree song – Sea*, Oberon Books, London, 2014
- Fosse J., *Sa Ka La*, PAJ Mit Press Journal, Cambridge Usa, 2009
- Fosse J., *Aliss at the fire*, Dalkey Archive Press, Champaign, 2010

TESTI CRITICI E ARTICOLI IN ITALIANO, IN ORDINE CRONOLOGICO

- Fratus T., «A stento. Voci e variazioni nella drammaturgia di Jon Fosse», *ManiffatturE*, 2005, www.dramma.it/dati/monografie/jonfosse.pdf
- Lo Gatto S., «In parole povere. Intervista a Jon Fosse, drammaturgo di pause e silenzi», *Krapp's last post*, 2009, www.klpteatro.it/author/sergio-lo-gatto/page/11
- Zern L., *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, traduzione a cura di Vanda Monaco Westerstål, Titivillus, Corazzano (Pi), 2012
- Baricco A., «I migliori cinquanta libri che ho letto negli ultimi dieci anni», *La Repubblica*, 12 agosto 2012, p. 52
- AA. VV., «Dossier Jon Fosse», a cura di Manuela Bambozzi, con un'introduzione di Luigi Allegri, *Il castello di Elsinore*, anno XXVIII, 71, 2015, pp. 9-85. Contiene saggi di Manuela Bambozzi, *Cercare (e trovare) il teatro nelle scritture di Jon Fosse*, Franco Perrelli, *Jon Fosse e la regia*, Laura Mariani, *Recitare Fosse: sperimentazioni italiane*, Gian Maria Cervo, *Jon Fosse e la rinascita del teatro testuale*, Marcantonio Lucidi, *Se l'Italia non Fosse*, Alessandro Machia, *Essere allo stesso tempo qui e lì. Ombre e il teatro a-venire di Jon Fosse*, Vanda Monaco Westerståhl, *Io neointerprete (per Fosse?)*, Marco Sgrosso, *Jon Fosse, un vento lieve che ferisce*.
- Bandettini A., «Jon Fosse "Non sono Ibsen io scrivo solo per amore"», *La Repubblica*, 6 settembre 2016, p. 27

TESTI CRITICI E ARTICOLI IN ALTRE LINGUE, IN ORDINE CRONOLOGICO

- Asbjørn A., «Scripsi scripsit: replikk til Jon Fosse», *Norsk litterær årbok*, 1988, pp. 140-146
- Per V., «Jon Fosse», *Arena*, 2, 1989, pp. 15-16
- Tore S. S., «Galskap og musikk hjå Jon Fosse og Hans E. Kinck», *Syn og segn*, h. 3, 1990, pp. 195-203

- Aslaug N., «Den gode samtalen handlar alltid om det andre : ein samtale mellom Jon Fosse og Aslaug Nyrnes», *Norsklæraren*, 1 1992, pp. 11-16
- Finn T., «På sporet av den tapte vestlandstid: *Naustet* av Jon Fosse», *Edda*, h. 1, 1992, pp. 66-78
- Åsmund F., «Jakta på skrivaren: Åsmund Forfang om skriftbegrepet til Jon Fosse», *Vagant*, 4, 1992, pp. 52-58
- Grytten F., «Picking plums and building poetry : Olav H. Hauge meets Jon Fosse», *The Norseman*, no. 4/5, 1992, pp. 72-75
- Jan K., «Den andre, det andre og det helt andre. Litteratur som motkultur. Om Jon Fosse og romanen *Bly og vatn*», *Literature as Resistance and Counter-Culture*, 1993, pp. 73-79
- Ingrid N., «Men havet kan ikkje sjå meg: kommentarer til Jon Fosses diktsamling *Hund og engel*», *Vinduet*, 2, 1995, pp. 10-14
- Leif J. L., «Smerte, sorg og dristighet: om Jon Fosses forfatterskap», *Norsklæreren*, 4, 1995, pp. 46-54
- Knut S-J., «Jon Fosse: melankoliens design», *Kritikkjournale*, 1996, pp. 16-19
- Stian G., «Et transcendentalt portrett: Hertervig i Jon Fosses skriftemål», *Vinduet*, 4, 1996, pp. 34-42
- Anne H., «Fenomenet Jon Fosse», *Norsk dramatisk årbok*, 1997, pp. 35-45
- Rolv N. J., «Det namnlause: litteratur og mystikk med utgangspunkt i dramatiske tekstar av Jon Fosse», *Norsk litterær årbok*, 1997, pp. 225-238
- Kjersti V., «Å skrive fram mørket: En samtale med Jon Fosse», *Bøygen*, 3, 1997, pp. 26-31
- Alvhild D., «Å skrive om scenen : Jon Fosses sceneskrift i hans tre tidligste drama», *Nordica Bergensia*, 17, 1998, pp. 38-56
- Erling A., «Om essayets død - og litt om Jon Fosse», *Og ordet ble ord*, 1998, pp. 19-35
- Unni L., « Intet er hans stoff: Om Jon Fosses dramatikk», *Edda*, 3 1998, pp. 197-211

- Rolv N. J., «Berre den vanlege menneskelege bringeskjelven. Jon Fosse som dramatikar», *Bøygen*, 2, 1998, pp. 12-18
- Svante A. L., «När det osynliga blir märkbart - om Jon Fosses Dramatik», *Visslingar & Rop*, 7, 1999, pp. 35-51
- Kai J., «*Nokon kjem til å komme* - Noen punktvis nedslag i Jon Fosses teaterspråk», *Vinduet*, 2, 2000, pp. 27-35
- Ole K., «Ei uro er kommen over meg: om Jon Fosses *Naustet* og den repeterende skrivemåten», *Edda*, 3, 2000, pp. 268-279
- Nora S., «Eg kan ikkje seie det til deg: tankar kring Jon Fosse sin kortare prosa», *Norsk tidsskrift for bibliotekforskning*, 14, 2000, pp. 123-168
- Dorothee H., «Der Meister des Unheimlichen. Über den norwegischen Autor Jon Fosse, der auch Stücke schreibt», *Theater heute*, 1, 2000, pp. 58-61
- Lars S., «Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi: form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse», *Norsk litterær årbok*, 2001, pp. 149-178
- Nina G., «Alt har ein Kant: dialog med Jon Fosse og Roj Friberg sin bildebok *Kant*», *Møte mellom ord og bilde*, 2001, pp. 155-65
- Johan F. H., «Jon Fosse: A voice all his own», *The Norseman*, 1, 2002, pp. 29-33
- Rolf N. J., «Quiet is the new loud», *Bøygen*, 1/2, 2002, pp. 64-70
- Karianne S., «Jon Fosses realisme», *Bøygen*, 1/2, 2002, pp. 80-89
- Odd E. F., «Det ubehjelpelige», *Bøygen*, 1/2, 2002, pp. 98-100
- Lars G. G., «Mytiske *Morgon og kveld*», *Bøygen*, 1/2, 2002, pp. 94-97
- Åse M. O., «*Du å du!* : Jon Fosses alle-alder-litteratur for barn», *Bøygen*, 1/2, 2002, pp. 90-93
- Lars S., «I staden for død - i staden for guddom: ande, røyster, lys og ord i Jon Fosses roman *Morgon og kveld*», *Edda*, 2, 2002, pp. 217-226
- Natascha R., «Kven er det som skriv? Skriveren i romanen *Naustet* av Jon Fosse», *Nordlit*, 12, 2002, pp. 111-124

- Ingrid H., «I samtale om det useielege: ein analyse av den dramatiske dialogen i Jon Fosse sitt drama *Draum om hausten*», *Bøygen*, 3, 2002, pp. 68-72
- Therese B., «Jon Fosse på europeiske scener», *Samtiden*, 1, 2003, pp. 101-108, 110-114
- Zern L., «En alien i teaterns värld», *Nordisk litteratur*, 2004, pp. 170-73
- Unni L., «Språklige handlinger i Jon Fosses dramaer *Mor og barn* og *Sonen*», *Norsklæraren*, 2, 2004, pp. 5-11
- Niels L., «Postfenomenologisk effektdramatikk», *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, 2004, pp. 42-94
- Goga N., «Kva er gale med Olav: *Namnet*, et familiært stilleben, *Nye forklaringer*, 2004, pp. 178-196
- Langås U., «Fins Gud? Religion og retorikk i Jon Fosses drama *Barnet*», *Nye forklaringer*, 2004, pp. 227-248
- Sætre L., «Wie die Dichter es tun. Formspråk, ideologi og materialitet i Jon Fosses *Ein Sommars dag*», *Tendensar i moderne norsk dramatikk*, 2004, pp. 249-274
- Aadland A. K., «Hadle Oftedal Andersen: Ikkje for ingenting. Jon Fosses dramatikk», *Prosopopeia*, 1/2, 2005, pp. 107-109
- Synnøve Vindheim S., «Om gamle hus og hippier: Jon Fosse, all-alderlitteratur, kunst, estetikk og autonomi», *Prosopopeia*, 1/2, 2005, pp. 12-16
- Sandvik G., «Filosofi på barnerommet», *Prosopopeia*, 3/4, 2005, pp. 147-148
- Sandvik G., «Jon Fosse sett fra Sverige», *Prosopopeia*, 3/4, 2005, pp. 125-27
- Tveito F., «Kva seier tinga? Om Gravgaver av Tor Ulven og *Morgon og kveld* av Jon Fosse», *Edda*, 1, 2005, pp. 68-78
- Meisingset K., «Jon Fosse - ubegripelig som vann», *Filologen*, 2, 2005, pp. 38-41
- Kohse P., «Sog ins Bodenlose. Jon Fosses Heiss (Kammerspiele, Deutsches Theater)», *Theater heute*, 12, 2005, pp. 38-39

- Hovland R., «Og han ville gå ut i vinden, ut i regnbygene, tenkte han. Ei nylesing av Jon Fosses romanar», *Syn og segn*, 3, 2005, pp. 6-14
- Briegleb T., «Rock'n Roll will never die. Jon Fosse *Lila/Purple*», *Theater heute*, 3, 2005, pp. 41-42
- Sunde S. C., «Silence and space. The new drama of Jon Fosse», *PAJ 87 A Journal of Performance and Art, Volume 29 Number 3*, 2007, pp. 57-60
- Thierry C., «La remise à bateaux», *Le matricule des Anges*, 87, 2007, www.lmda.net/din/tit_lmda.php?Id=57072
- Nergaard J. A., «Med Jon Fosse i klasserommet: eit undervisnings-opplegg med vekt på munnleg aktivitet», *Norsklæraren*, 2, 2008, pp. 56-61
- Zern L., *Dans le clair-obscur. Le théâtre de Jon Fosse*, L'Arche, Paris, 2008
- Ender D., «Le potentiel utopique du désespoir. Quelques réflexions sur le travail de composition de Georg Friedrich Haas», *Melancholia. Création Mondiale commande de l'Opéra National de Paris*, Publication de l'Opéra National de Paris, Parigi, 2008, pp. 42-3.
- Nyhus K. A., «Det er ikkje språk men det er i alt språk: om skriftmystikken i Jon Fosses verk», *Syn og segn*, 3, 2009, pp. 44-51
- Seiness C. N., *Jon Fosse : poet på Guds jord*, Det norske Samlaget, Oslo, 2009
- Nyhus K. N., *U alminnelig : Jon Fosse og mystikken*, Efrem Forlag, Follese, 2009
- Rafis V., *Mémoire et voix des morts dans le théâtre de Jon Fosse*, Les presses du réel, Dijon, 2009
- Rafis V., «A l'orée du langage», *Images re-vues*, 7, 2009, www.imagesrevue.org/Article_Archive.php?id_article49
- Svardal S. V., «Vinden blæs kvar han vil - en glipe inn i det fosseske rommet», *Bøygen*, 2, 2010, pp. 152-159
- Bjørneboe T., «Fosse goes to Hollywood», *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*, 2, 2010, pp. 111-112
- Rachline V. K., «Fosse på museum», *Norsk Shakespeare og teater-tidsskrift*, 3/4, 2010, pp. 46-48

- Lambert S., «Jon Fosse», *Alternatives théâtrales*, 106-107, 2010, pp. 90-105
- Rees H., «By the open sea: Ibsen's Fruen fra havet and Fosse's *Nokon kjem til å komme*», *Ibsen studies*, 2, 2011, pp. 192-222
- Logan B., «Jon Fosse: All the world loves his plays. Why don't we?», *The Independent*, I, 2011, p. 23
- Øverås H., «Omveien tilbake til teksten: Jon Fosses poetikk», *Bøygen*, 2/3, 2011, pp. 202-209
- Bordemann S., «Man må føre menneskeheten ut av fryktens og den tålmodige sløvhetens primitive stadier: om den tyskspråklige resepsjonen av Jon Fosses tidlige dramatikk», *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift*, 1, 2012, pp. 46-60
- Nyhus K. A., «Korleis det er, kan jo ikkje seiast: Jon Fosse og den kristne mystikken», *Strek*, 4, 2012, pp. 56-59
- Dickson A., «Jon Fosse. The idea of writhing another play doesn't give me pleasure», *The Guardian*, 2014, <https://www.theguardian.com › Arts › Stage › Theatre>

CD MUSICALI REGISTRATI CON LA PARTECIPAZIONE DI JON FOSSE PER I TESTI, IN ORDINE CRONOLOGICO

- *Den lilla kvelven*, testi di Jon Fosse, musica di Kenneth Sivertsen, 1995
- *Prosa*, testi di Jon Fosse, musica di Karl Seglem, 1995
- *Nye Nords*, testi di Jon Fosse, musica di Karl Seglem, 2003
- *Fløyel*, testi di Jon Fosse, musica di Kenneth Sivertsen, 2004
- *Dikt*, testi di Jon Fosse, musica di Karl Seglem, 2005
- *Someone is going to come*, opera musicale, testo di Jon Fosse (*Nokon kjem å komme*), musica di Knut Vaage, 2006
- *Alde*, testi di Jon Fosse, musica di Benedicte Maurseth, 2010
- *Áresong*, testi di Jon Fosse, musica di Gabriel Fliflet, 2011

DOCUMENTARI, CORTOMETRAGGI E LUNGOMETRAGGI TRATTI DA OPERE DI JON FOSSE, IN ORDINE CRONOLOGICO

- *Jon Fosse* (videoritratto), regia di Trygve Hagen, 29 min., 1991
- *Naustet*, regia di Trygve Hagen, 29 min., 1997
- *Husa i ein by* (da una scena di *Sogno d'autunno*), regia di Trygve Hagen, 6 min., 2000
- *Om ikkje lenge er eg også borte* (da un racconto della raccolta *Eldre kortare prosa*), regia di Trygve Hagen, 8 min., 2001
- *Ein må jo komme seg hein* (da un racconto della raccolta *Eldre kortare prosa*), regia di Trygve Hagen, 6 min., 2001
- *Melancolia* (da *Melancholia II*), regia di Trygve Hagen, 27 min., 2002
- *En Samtale med forfatteren og dramatikeren Jon Fosse* (videointervista), regia di Trygve Hagen, 27 min., 2003
- *Die Nacht singt ihre Lieder* (da *E la notte canta*), regia di Romuald Karmakar, 95 min., 2003, presentato in concorso alla 54esima edizione del Festival del Cinema di Berlino

Ringrazio Jon Fosse.

Grazie al professor Luigi Allegri, che ha guidato i miei passi da quando ero una matricola attempata fino a qui, dove non avrei mai pensato di arrivare. Lo ringrazio per la sua competenza, per il suo rigore, per il suo umorismo e la sua pazienza.

Grazie al professor Arturo Calzona, che ha coordinato e presieduto con polso fermo e capacità di integrare le diverse competenze questo Dottorato di Ricerca, e al personale del Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società, in particolare Alessandra, Anna e Valeria.

Grazie ai miei compagni di avventura, Valentina e Livio.

Grazie ai vecchi amici, Ilaria, Alessandro, Elena, Michele, Antonella, Jacopo.

Grazie ai nuovi amici, Paola e Roberto, Simonetta e Luca, Sonia e Enrico.

Grazie a chi ha condiviso con me in questi anni la passione per Jon Fosse: Vanda Monaco, Laura Mariani, Marco Sgrosso, Wen-Ting Yang, Alessandro Machià, Valerio Binasco, Valter Malosti, Gian Maria Cervo, Marcantonio Lucidi, Franco Perrelli, Luca Lazzareschi, Giovanni Franzoni, Francesco Acquaroli, Daniela Piperno.

Grazie al professor Eugenio Borgna, al Maestro Emilio Pomarico, a Karl Seglem, a Trygve Hagen, a Margareth Hagen, a Sarah Cameron Sunde, a Gabriel Dufay, a Gianluca Iumiento, a Maria Sand che mi hanno dato la possibilità di aprire questa ricerca sugli orizzonti del mondo e delle altre discipline.

Grazie a Loredana e Emilio, che mi hanno fatto sentire che sono parte di una famiglia.

Grazie a mia figlia Chiara, che sarà sempre la più bella cosa della mia vita.

Grazie a chi ha saputo starmi vicino, e spesso non è stato facile... *Grazie.*

Questo lavoro è dedicato a mia madre, alla quale non posso semplicemente dire *Grazie*, perché senza il suo amore e il suo appoggio non solo non sarei riuscita a concludere questa ricerca, ma mi sarei ritrovata perduta, nel momento più difficile della mia vita.



Jon Fosse



L'Hardangerfjord



**Jon Fosse e Karl Seglem sulla copertina del
del loro cd *Prosa*, 1995**



Jon Fosse e Olav H. Hauge



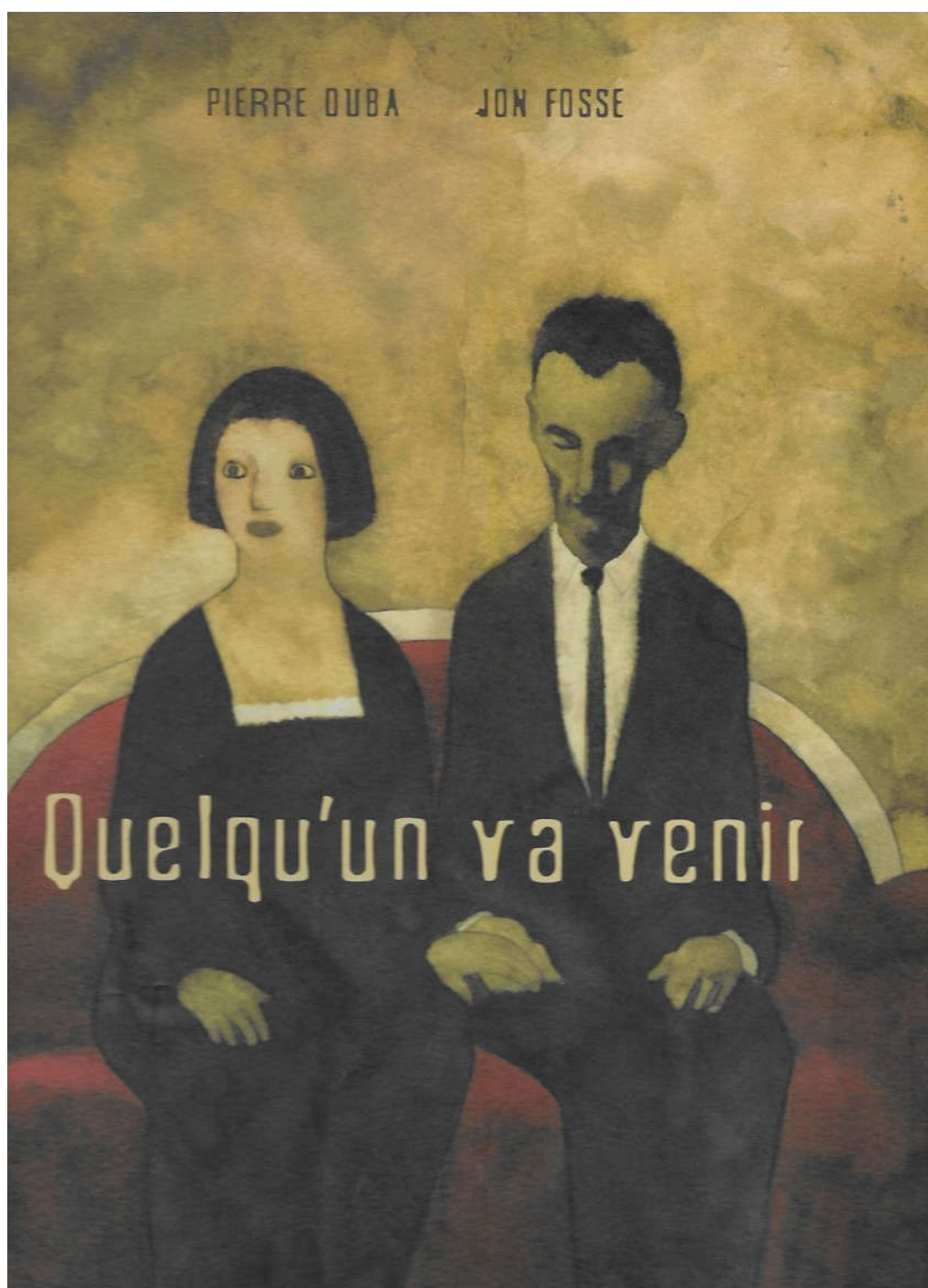
Kant Compagnia Ex Voto A La Lune, 2015



Og så kan hunden komme, per la regia
di Leif Stinnerbom, 2013



Qualcuno arriverà per la regia
di Claude Régy, 1999



La copertina del fumetto di Pierre Duba
Quelqu'un va venir



Nokom kjem å komme, opera musicale
di Knut Vaage, 2000



Et jamais nous ne serons séparés per
la regia di Marc Paquien, 2013



Il nome in scena al New Space Theatre di Shanghai, nel marzo 2012, nell'ambito del "Jon Fosse Project in China"



Lars Hertervig, *Børgoya*, olio su tela, 1867



Albrecht Dürer,
Melanconia I, 1514



Melancholia in scena all'Opéra Garnier di Parigi,
2008



Melancholia in scena all'Opéra Garnier di Parigi, 2008



Barnet per la regia di Johannes Holmen Dahl, 2015



E la notte canta per la regia di
Valerio Binasco, 2008



Un giorno d'estate per la regia di
Valerio Binasco, 2008



Lei è Ales per regia di Gianluca Iumiento, 2016



Rêve d'automne per la regia di
Patrice Chéreau, 2011



Sogno d'autunno per la regia di
Alessandro Machià, 2012



Dors mon petit enfant , per la regia
di Denis Marleau, 2012



Morgen und abend in scena alla
Royal Opera House di Londra



Inverno per la regia di Valter Malosti, 2003



Variations sur la mort per la regia
di Claude Régy, 2003



La ragazza sul divano, per la regia
di Thomas Ostermeier, 2002



Sa Ka La per la regia di
Sarah Cameron Sunde, 2008



Suzannah, per la regia di Thea Dellavalle, 2015



Sonno, per la regia di Valerio Binasco, 2010



Io sono il vento, per la regia di Marco Sgroso, 2012



Io sono il vento, per la regia di Marco Sgroso, 2012



Io sono il vento, per la regia di Runar Hodne, 2009



Ylajali, per la regia di
Gabriel Dufay, 2013



Edda, per la regia di Bob Wilson, 2017



Jon Fosse