

Altre
visioni

102

*Questo volume è stato pubblicato con il contributo
della Fondazione C. M. Lerici*



La traduzione è stata pubblicata con il contributo di

 **NORLA**
Norwegian Literature Abroad, Fiction and Non-Fiction

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2012
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-329-8

Leif Zern

Quel buio luminoso
Sulla drammaturgia di Jon Fosse

traduzione e cura
Vanda Monaco Westerstähl


Titivillus

“Non siamo il nostro viso”
Jon Fosse, *Suzannah*

Indice

p. 9	1. Entrata
15	2. Dallo scritto al parlato
19	3. La scena contemporanea (1992)
25	4. L'ABC dell'attesa
33	5. Venire e andare
39	6. In principio era la casa
45	7. Principe senza spada
55	8. La madre morta
69	9. Il vento soffia dove vuole
83	10. Lontano e vicino
93	11. Nel mondo
105	12. Uscita
109	Bibliografia

1. ENTRATA

*E quelli che sanno dipingere
dipingeranno
sì l'invisibile*

Questo libro è stato scritto da un critico teatrale. Seguo la vicenda di Jon Fosse sulle scene dalla metà degli anni Novanta. Aveva debuttato, un paio d'anni prima, a Bergen¹. Conoscevo i suoi romanzi e i suoi saggi. In Svezia era un punto di riferimento per la giovane letteratura collocata tra la sinistra degli anni Settanta e il postmodernismo degli anni Ottanta. Ma furono i suoi drammi a interessarmi. Tutto incominciò quando vidi la messinscena di Kai Johnsens di *Barnet* [La bambina] al Nationaltheatret di Oslo nel 1996. Se mi fu difficile esprimere quello a cui avevo partecipato non fu certo perché fui stravolto da quella esperienza. 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.

Anche se la lingua di Fosse con il suo dialogo scarnito e rarefatto – quello che presto sarebbe stato chiamato minimalismo – aveva i suoi precedenti, era tutt'altra cosa dai silenzi di Beckett e dalle pause di Pinter. Il silenzio tragico di Beckett è il punto d'arrivo del modernismo che, iniziato con Ibsen e Čechov, lungo tutto il Novecento mette a nudo il vuoto interiore e il desiderio di un risveglio alla vita. Qualcosa nella drammaturgia di Pinter, come l'anonimità dei personaggi e i loro precedenti, aveva certamente influenzato la scrittura di Fosse non invece l'interesse per i rapporti sociali fra potere e sudditanza.

Se una lotta di potere appare nei drammi di Fosse, come in *Sonen* [Il figlio]

¹ Sulla costa norvegese occidentale, non lontano dal paesino di Strandbarm dove era nato nel 1959.

e in *Besøk* [Visite] è evidente che lui è più coinvolto dalla debolezza che dalla forza. Pinter e Fosse, comunque, hanno in comune la laconicità della forma (mai una parola di troppo).

Trovo un'analoga economia della parola nell'autore drammatico tedesco Franz Xavier Kroetz, ma i suoi drammi degli anni Settanta sui contadini tedeschi sono soprattutto studi sull'alienazione e sulla esclusione sociale. I personaggi di Kroetz che parlano per luoghi comuni e frasi fatte, sono esseri umani deprivati della loro individualità. Avvertiamo le strutture nascoste del potere. Qualcun altro parla attraverso di noi. Kroetz è il Foucault della scena.

Nei drammi di Fosse l'anonimità è una speranza. So bene che altri sono di parere diverso, ma il mio viaggio nel teatro di Jon Fosse mi ha portato sempre più vicino a quello che considero il cuore della sua drammaturgia: il misticismo, il fragile equilibrio fra vuoto e senso.

Non dico che le scritture di Fosse per la scena siano indifferenti alle questioni sociali. Come nella camera oscura di un laboratorio fotografico, emergono le immagini confuse di una società in crisi: le differenze fra città e campagna, lo spopolamento di luoghi abitati da vecchi in attesa delle visite dei figli, lo smarrimento, la sensazione di non appartenenza. Nella società di classe moderna, la cosiddetta società del sapere, ci si chiede di formarci la nostra propria identità, costi quel costi. Fosse scrive con amore e comprensione sui molti che non ce la fanno, quelli che non vogliono o non possono accettare la felicità dell'autorealizzazione.

Leggerlo è difficile – ancora più recitarlo. Si interessa di quello che non può essere formulato. E tuttavia i suoi successi sono stupefacenti. I suoi drammi sono tradotti in una quarantina di lingue, e durante alcune stagioni teatrali nei primi anni del Duemila furono messi in scena più di un centinaio di volte, un record per un autore drammatico non commerciale. Una nuova generazione di registi si interessò a lui che stava cambiando il dramma contemporaneo, mentre poi paradossalmente lui è solo in radicale contrasto con molti degli stili dominanti del tempo.

Ho visto i suoi drammi sulle scene di molti paesi. Gli spettacoli migliori sono stati quelli tedeschi e francesi che, uniti ad un buon numero di messinscena norvegesi e svedesi – alcune splendide, altre soporifere – sono stati importanti per la mia valutazione del suo teatro, tanto quanto le mie ripetute letture dei suoi drammi. Non sono uno studioso ma questo non significa che posso prendermi ogni sorta di libertà. Un critico non inventa, trova.

Il teatro è un'arte di *interpretazione* e quanto più grande è un autore tanto più numerose sono le interpretazioni. La scarsa comprensione che la drammaturgia di Fosse incontra qua e là è singolare quanto l'ammirazione di registi, attori e critici. Alcuni giudicano i suoi drammi troppo poveri di accadimenti, altri dicono che la povertà di accadimenti porta a un mondo diverso e più ricco.

Credo che molti siano d'accordo sul fatto che la sua drammaturgia sia povera in superficie fino al limite della insignificanza, che l'azione muovendosi circolarmente ritorni al punto di partenza e manchi dei punti di svolta tipici della drammaturgia classica. Che sia difficile *afferrare* i suoi testi. Che cosa si dovrebbe afferrare?

Non è la fragilità della tela di ragno. Come tutti gli autori drammatici fortemente innovativi, lui scrive per un teatro che ancora non esiste e come un suo artefice – includo anche il pubblico – sogna di realizzarlo prima o poi. Usa poche parole per dire quasi la stessa cosa: venire, andare, no, forse, visitare, fermarsi, aspettare qualcosa, poco, sì, no... Fosse ci insegna di nuovo le parole.

Detto rapidamente, si fa teatro in due modi: in un caso si prende da quello che c'è già: tradizioni, vecchi procedimenti artistici, saperi che passano di generazione in generazione divertendo e allettando il pubblico. Già, perfino i cliché funzionano quando si riesce a dar loro una nuova vita. Senza queste memorie e senza questi saperi artigianali di lunga tradizione, il teatro diventerebbe sterile e prima o poi morirebbe come forma d'arte.

Nell'altro caso sulle rovine del vecchio si crea un teatro radicalmente nuovo. È il ramo principale del modernismo con Craig, Reinhardt, Artaud, Alf Sjöberg, Peter Brook, Grotowski, Ariane Mnouchkine, Per Verner Carls-son, Robert Wilson, Christoph Marthaler, Peter Sellars, Calixto Bieito... Fosse non fa parte di nessuno di questi due gruppi anche se si possono trovare in lui fonti di ispirazione da Ibsen o altri, in realtà lui è un viandante solitario nella drammaturgia occidentale. Uno dei maggiori registi fossiani, il francese Claude Régy lo ha chiamato il Maeterlinck del nostro tempo, e certamente c'è un interessante verità in questo paragone. Ma l'interesse per la saga e per il mito del premio Nobel belga non ha un parallelo in Fosse anche se tutti e due creano atmosfere fluttuanti, spesso al confine con l'ineffabile. Beckett, Thomas Bernhard, Peter Handke e Elfriede Jelinek lo hanno certamente influenzato più che con le loro stesse drammaturgie con la loro opposizione alle stanche convenzioni del teatro e alla ristrettezza del discorso su di esse. Le costellazioni di parole della Jelinek, pur essendo

l'antitesi del linguaggio rarefatto di Fosse, indicano una strada diversa dal naturalismo, dallo psicologismo e dalla drammaturgia delle idee.

Questo libro mette a fuoco solo una parte dell'opera di Fosse, che oggi nel complesso comprende una quarantina di titoli. Il giovane Fosse si collega a un ramo della tradizione modernistica che ha le sue radici anche in Virginia Woolf. L'interiorità e il fuori cambiano rapidamente di posto nei labirinti della coscienza.

Tracce consistenti di questo tipo di scrittura si ritrovano nel suo secondo dramma, *Og aldri skal vi skiljast* [E non ci separeremo mai], che ha un suono più teso e nervoso dei drammi posteriori, come una eco dei suoi primi romanzi *Rott, svart* [Rosso, nero] e *Stängd gitarr* [Chitarra chiusa].

A volte nell'opera di Fosse c'è uno scambio tematico fra narrativa e drammaturgia. *Vackert* [Bello], un dramma del 2001 che richiama il romanzo *Naustet* [La casa galleggiante] del 1989, mentre il breve racconto in prosa *Det er Ales* [Questo è Ales] del 2004, ha lo stesso motivo di uno dei suoi drammi anteriori *Ein sommars dag* [Un giorno d'estate] del 1997: una donna di mezza età sta in piedi vicino alla finestra guardando il mare dove il suo uomo scomparve tanto tempo fa.

Quando Fosse incomincia a scrivere per il teatro è come se il linguaggio liberasse qualcosa nel suo io, come se la scena stessa – spazio e tempo – costituisse la materia per i suoi drammi e contenesse le condizioni primarie che determinano l'esistenza umana.

Dalla fine degli anni Novanta e nella prima metà del decennio successivo ho visto un gran numero di messinscene di opere di Fosse nel nord e nel resto dell'Europa, e si tratta solo di una minima parte dei suoi drammi rappresentati nello stesso periodo. Lo sguardo di un critico teatrale è necessariamente limitato dalla geografia e dal danaro. Se avessi un tappeto volante saprei meglio come viene giudicata e messa in scena l'opera di Fosse in Albania, Portogallo, Islanda, Olanda, Polonia, Israele, Giappone, Brasile e in altri paesi.

A volte l'interesse professionale non può essere scisso da quello personale, così è successo per me con Fosse. Nessun autore drammatico vivente mi parla in maniera così personale e mi mette di fronte a domande fondamentali sulla sostanza del teatro.

L'arte del teatro ovviamente non ha alcuna *sostanza*, ma le esperienze teatrali intense hanno per un attimo il sigillo della verità. Dopo avere assistito a uno spettacolo so che condivido questa esperienza con molti. In alcuni luoghi, per esempio Zurigo e Monaco, i suoi drammi restano in repertorio

anno dopo anno. In altri luoghi ci si interroga sulla sua presunta magia. Il teatro inglese, con la sua rotta naturalistica, non gli ha dato proprio il benvenuto. Alla prima assoluta della *La ragazza sul divano* al Festival di Edinburgo nel 2002, l'ensemble era inglese e il regista era tedesco (Thomas Ostermeier), come se per sconfiggere le diffidenze del pubblico inglese fosse stato necessario uno sguardo continentale sul linguaggio teatrale di Fosse.

In Svezia fu un gruppo con risorse limitate – Teater Giljotin di Kia Berglund a Stoccolma – a introdurre Fosse mentre i grandi teatri continuavano a guardarlo con pallido interesse. Il Dramaten – il teatro nazionale svedese, la casa di Ingmar Bergman e di Erland Josephson – ha messo in scena, con dieci anni di ritardo sul debutto, *Sogno d'autunno*, e di recente *Flicka med gul regnkappa* [La ragazza con l'impermeabile giallo] e *Ein sommars dag* con la regia di Gunnel Lindblom.

L'atteggiamento del Dramaten la dice lunga su quanto Jon Fosse sia ben oltre la caccia al successo e all'attualità. Con questo non si vuol dire che i drammi di Fosse siano estranei al nostro tempo, ma è come se arrivassero da un altro mondo e parlassero più indirettamente di quanto fanno altri autori drammatici.

Le pagine che seguono sono un tentativo di capire in che modo Fosse crea il suo mondo, in che modo costruisce i suoi testi drammatici, come questi sono stati messi in scena e come *potrebbero* esserlo. Non si parlerà molto di Fosse come persona né della sua vita. Che Fosse è nato nella norvegese Vestlandet, e che scrive in *nynorska* (nuovo norvegese)² appare anche dalla presenza del tema del mare e dalla nostalgia della quale soffrono i suoi personaggi. Le vecchie case dai colori scrostati (*logorati* come dicono spesso le didascalie), delle quali prendersi cura, delicate come persone vive. La lenta musica delle onde risuona nei suoi dialoghi:

Dobbiamo pur stare insieme
Lo abbiamo saputo
da molto tempo
Il tempo non può solo passare

² Il *nynorska* (nuovo norvegese) si affermò verso la metà dell'Ottocento come reazione al *riksmålet* (lingua nazionale) che era quasi uguale al danese ed era il risultato di un lunghissimo periodo di unione tra Danimarca e Norvegia. Il *nynorska* si collega a idiomi norvegesi locali, il che non significa dialettali, e a culture più specificamente norvegesi. È molto diffuso sulla costa occidentale della Norvegia, la zona dove è nato e cresciuto Fosse.

gli anni non possono solo passare
Abbiamo avuto a lungo nostalgia l'un dell'altro
Ma nessuno di noi due ha osato
dirlo

Anche se sono convinto che il Fosse ragazzino di sette anni e l'adolescente di Strandbarm sono presenti in ogni rigo nelle atmosfere e nella lingua dei suoi drammi, tuttavia la loro creazione esige un'analisi diversa. E anche se all'estero l'interesse per lui si colora di un certo esotismo il suo successo non può essere connesso alle *radici*. Impantanarsi nella biografia sarebbe sottovalutare la sua consapevolezza e la sua modernità.

Scopro che raramente penso ad altri autori drammatici quando guardo i suoi testi in scena. Penso piuttosto alla mia vita, a questioni esistenziali – l'essenza del tempo, questo *accordo fondamentale* presente in tutto quello che lui sfiora! – 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.

Ma non è poi così strano, perché lui porta al teatro un'esperienza e un vedere diversi. Fa teatro rovesciando le aspettative. Forse ogni tanto bisogna liberarsi del teatro per capire Fosse.

2. DALLO SCRITTO AL PARLATO

Il senso è un miracolo

Non era scontato che Fosse prendesse la strada del teatro. Non fa parte della schiera di quelli che nacquero dentro il mestiere. All'epoca del debutto con *Og aldri skal vi skiljast* alla Nationale Scene a Bergen nel 1994, pochissimi pensavano a lui come a un futuro autore drammatico. Credo che non lo pensasse neanche lui. Leggendo i suoi saggi giovanili emerge il profilo di un teorico della letteratura molto consapevole. Conosceva bene Bachhtin, Benjamin, Adorno, Heidegger e Derrida. Se gli anni Settanta erano stati il decennio del teatro, gli anni Ottanta furono – e Fosse debuttò nel 1983 – il decennio della letteratura o, come si sarebbe poi detto, dello *scritto*. Il teatro rinvigoriva il proprio contratto sociale avvicinandosi sempre più al pubblico e adeguandosi velocemente ai venti politici durante e dopo le rivolte studentesche del 1968. Tutta l'arte che non fosse immediatamente utile fu posta in quarantena. Fosse collaborò con Jan Kjørstad alla rivista *Libro* condannando questo punto di vista. La letteratura non ha altro committente che se stessa.

La drammaturgia è ovviamente una forma di letteratura, si può ben leggerla, ma è una letteratura in attesa dei linguaggi del corpo e delle azioni fisiche. Perfino nel silenzio degli ultimi testi di Beckett si può sentire qualcuno che respira cercando le parole. “Tradurre per la scena è tradurre la parola parlata” scrisse Göran O Eriksson in un commento a una delle sue traduzioni di Shakespeare. Scrivere per la scena è lo stesso: le parole prenderanno il colore che daranno loro gli attori che le dicono (e nel peggiore dei casi senza capirne il significato).

Si dovrebbe evitare il concetto di lingua parlata a proposito del teatro: fa pensare al parlare quotidiano. Ovviamente la lingua per la scena è qual-

cosa di diverso, non è né quotidiana né letteraria: è piuttosto una liberazione da queste due lingue che ci consente di osservarci come le possibili figure di un esperimento. Più o meno come nella *Tempesta*, dove Shakespeare situa Prospero e gli altri su un'isola lontana così che sia possibile vederli in una luce nuova e più netta.

Nei suoi saggi Fosse traccia lo sfondo teoretico della sua scrittura chiamandolo "corda vocale della scrittura". Fu importante per lui conoscere le idee di Mikhail Bachtin sul romanzo come comunicazione polifonica dove l'autore dà spazio a più voci: nessuna voce narrante da sola può aspirare a una vera completezza. Altrettanto forte fu l'influenza di Schlegel e del concetto romantico di ironia, dove ironia non significa "sarcasmo" ma esprime l'idea che la scrittura produce ininterrottamente nuovi significati.

Non è quel tipo di ironia per cui la lingua dice una cosa mentre se ne pensa un'altra: in questo caso c'è ancora un soggetto che determina l'atto del parlare, invece nella scrittura pur non essendoci un soggetto si crea un significato. Come dice Fosse: "Il significato è un miracolo".

Che cosa portò Fosse al teatro?

In realtà niente in quello che aveva scritto prima – romanzi, libri per ragazzi, poesie – induceva a credere che pensasse a drammi che, solo pochi anni più tardi, sarebbero stati tra i più nuovi e discussi in questa nostra parte del mondo. I suoi successi rapidi e palesi diventarono oggetto di particolare attenzione.

Non si parlava di Fosse ma del *fenomeno Fosse*. Ai critici che, come me, seguivano i suoi successi fu chiesto come si potesse *spiegare* un fenomeno simile, come se si trattasse di un alieno arrivato da un altro pianeta.

Un'arte nuova certamente suscita stupore ma in questo caso c'era qualcosa di misterioso. Era davvero uno dei nostri?

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:

Sono un autore drammatico ma sinceramente non ho mai voluto diventarlo. Il teatro non mi piaceva e in diverse occasioni, per esempio nelle interviste, ho detto che odiavo il teatro, in ogni caso quello norvegese.

Il regista Kai Johnsen, da sempre difensore di Fosse, in una panoramica sulla drammaturgia norvegese del Novecento scrive della *guerra* tra gli autori e i teatri norvegesi all'inizio degli anni Ottanta quando apparve

Fosse. Pochi teatri volevano gli autori norvegesi e tra questi c'era Tarjei Vesaas che, come Fosse, scriveva in *nynorska* (nuovo norvegese). Questa guerra intestina era il momento particolare di un fenomeno più ampio.

L'odio è un'ombra che segue il teatro lungo tutta la sua storia. Lo studioso francese Georges Banu distingue fra due tipi di odio: esterno ed interno. Quello esterno si trova in Platone, nei padri della chiesa e nei vescovi del Medioevo che a ragione consideravano il teatro una scena concorrenziale. La gente sarebbe dovuta andare a messa o a vedere giullari e saltinbanchi? Platone, che espulse i poeti dalla sua repubblica, temeva l'arte della metamorfosi propria degli attori, incarnazione dell'inganno dei sensi che allontanava le anime dal cielo delle idee.

L'odio della chiesa per il teatro è ovvio. Molto più interessante è che questo odio viva fin ad oggi quando ancora intellettuali e moralisti vedono nel teatro un'arte inferiore, soprattutto alla letteratura. Tra gli svedesi Artur Lundkvist e Olof Lagercrantz: l'aristocratico Lagercrantz considerava il teatro come un parente povero, un parassita della parola poetica, mentre il modernista Lundkvist preferiva il cinema – Luis Buñuel! – capace di linguaggi surrealisti.

Banu sottolinea che questa percezione di una miseria del teatro è altrettanto diffusa tra la gente di teatro: Stanislavskij, Craig, Meyerhold, Artaud, Grotowski, Kantor, Richard Foreman e Jan Fabre sognano tutti una peste, un fuoco purificatore che la faccia finita con il teatro per fondarne un nuovo. Costoro non vogliono proibirlo, vogliono *salvarlo*.

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 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.

Si sarebbe potuto pensare che l'ammorbidirsi delle rigidità concettuali sul testo e la fine delle gerarchie fra alto e basso prodotte dal modernismo avrebbero sciolto le diffidenze addensate sul teatro. Non fu così: anche negli anni Novanta apparivano manifesti contro l'arretratezza del teatro, contro la sua dipendenza dal testo e la sua incapacità di rinnovarsi tecnicamente. Il teatro è rimasto un'arte bastarda.

Il padre della chiesa Agostino da giovane sognava di diventare attore. Dopo la conversione scrisse alcune fra le parole più note contro il teatro ne *La città di Dio* dove afferma che se quella che chiamiamo peste distrugge il corpo, il teatro distrugge il carattere. Ci si potrebbe divertire considerando