

Cercare (e trovare) il teatro nelle scritture di Jon Fosse

Manuela Bambozzi

Mi è capitato spesso, dovendo parlare pubblicamente di Jon Fosse, di partire da questo articolo, che Alessandro Baricco ha pubblicato su “la Repubblica” nell’estate del 2012:

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 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 stesse¹.

Il mio incontro con Fosse è stato ugualmente segnato da casualità (ammesso

1. A. Baricco, *I migliori cinquanta libri che ho letto negli ultimi dieci anni*, in “la Repubblica”, 12 agosto 2012, p. 52.

che il caso esista...) e predestinazione. Nel mio caso si trattò della sua opera teatrale *Qualcuno arriverà* (1996) e anche il mio pensiero fu simile a quello di Baricco: non potevo credere che fosse scritta così, proprio a quel modo, e soprattutto non potevo credere che riuscisse a parlare così profondamente alla mia anima. In *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 appieno 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, mettendo a nudo gli elementi di crisi che si nascondevano dietro l'apparente serenità della coppia. Non basterebbe un lungo saggio per approfondire tutte le suggestioni racchiuse tra le battute di questo testo straordinario ed ipnotico: ogni volta che mi capita di rileggerlo scopro qualcosa di diverso! Nel novembre 2013 lo analizzammo con gli studenti della Laurea Magistrale in Storia e Critica delle Arti e dello Spettacolo dell'Università di Parma, dopo che gli stessi avevano partecipato al Convegno *Le vie italiane a Jon Fosse* che il prof. Luigi Allegrì ebbe la lungimiranza di organizzare presso il locale Dipartimento di Lettere, Arti, Storia e Società: fu un'esperienza bellissima, che mi svelò una volta di più la grandezza di Jon Fosse, capace, alla stregua dei grandi autori classici, di smascherare le nostre paure più profonde attraverso piccoli e apparentemente insignificanti dettagli. *Qualcuno arriverà* fa parte della prima produzione teatrale di Fosse, ancora legata ad ambientazioni e dinamiche quasi naturalistiche:

- viene agita appieno la dinamica esterno/interno (i personaggi dopo il loro primo incontro fuori dalla casa, che sorge in un luogo impervio a strapiombo sul mare in tempesta, entrano all'interno dell'abitazione, per poi uscirne di nuovo), non solo attraverso i semplici cambi di scena e scenografia, ma anche e soprattutto per mezzo dell'utilizzo di diaframmi scenici (le porte e le finestre, elementi centrali della poetica fossiana) e non-luoghi, come le panchine (che spesso nei drammi di Fosse assumono valenza di zattera, alcova, buco spazio-temporale);
- le didascalie acquisiscono un valore significativo che va ben al di là della descrizione del luogo e dei movimenti dei protagonisti, ma rivelano, attraverso pochi dati della loro corporeità, la loro anima e il loro destino ultimo;
- le figure sceniche vengono strette nella rete disegnata dal gioco degli sguardi che anticipano ed evocano i movimenti dei corpi.

Il dramma è fortemente connotato da quelli che nel tempo si riveleranno i “segni” più originali della poetica di Fosse: lo spettatore (o il lettore) è risucchiato dentro una dimensione “altra”, che deriva direttamente dalla genesi del processo creativo dell'autore:

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 luce².

Proprio perché nasce in questo contesto, che racchiude senza dubbio in sé qualcosa di mistico, la parola di Fosse possiede una valenza misteriosa e fortemente musicale, come lui stesso confessa, ricordando come le sue prime esperienze di scrittura fossero state i testi per le melodie che componeva con la chitarra: «Anche oggi scrivere per me rimane comunque un atto più musicale che intellettuale»³.

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
[...]
LEI Così lontani dagli altri
La casa dove insieme
saremo soli
l'uno nell'altro
[...]
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 arriverà⁴.

Nei testi di Fosse le parole e le frasi si ripetono, a volte apparentemente identiche, più spesso ritmate da piccole variazioni che incatenano la voce interiore di chi le legge, dell'attore che le fa diventare vive attraverso il proprio corpo, dello spettatore la cui anima riesce a vibrare in accordo con la musica generata da quei suoni. *Qualcuno arriverà* ha ispirato a grandi registi messe in scena dalle caratteristiche completamente diverse e dai diversi esiti: nel 1999 Claude Régy mette in scena questo testo dando vita a quella che Leif Zern ritiene essere stata «la più audace e affascinante messinscena di un testo di Fosse, tanto affascinante da met-

2. R. di Giammarco, *Intervista a Jon Fosse*, in J. Fosse, *Teatro*, a cura di R. di Giammarco, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2006, p. XVI.

3. Ivi, p. XIII.

4. J. Fosse, *Qualcuno arriverà*, in Id., *Teatro*, cit., pp. 61-62.

tere il pubblico in una situazione di grande concentrazione e di irritante provocazione»⁵. Vincent Rafis, nella sua intervista a 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 pas difficile à supporter. Au contraire, c'est très reposant, comme une prière...⁶.

Una preghiera, un'esperienza mistica, che va dritta a quello che doveva essere il nucleo, la potenza generante del teatro delle origini, rito di conoscenza del sé.

E forse non è un caso che nella successiva produzione teatrale di Fosse gli elementi naturalistici vengano man mano abbandonati: i personaggi abitano luoghi sempre meno connotati, fino ad arrivare, per esempio, allo spazio completamente rarefatto di *Skuggar* (*Ombre*, 2006, di cui si occupa qui Alessandro Machià) o a quello puramente immaginato di *Io sono il vento* (2007)⁷. Anche le figure che si muovono in scena perdono via via elementi esterni di riconoscibilità, rimanendo quasi “nude” nella loro umanità, nel loro agire la vita come ineluttabile volizione.

Ho provato a dare un'idea del “teatro” di Fosse partendo dal suo teatro, ma nel caso dell'autore norvegese diventa possibile, e anche affascinante, provare a ritrovare il teatro dove apparentemente non c'è, nei suoi racconti, nelle sue poesie, nei suoi romanzi brevi, e, soprattutto, nel suo grande e potente romanzo, *Melancholia* (1995).

Questo procedimento è fattibile proprio per la qualità musicale intrinseca della parola fossiana, che si declina secondo leggi armoniche diverse a seconda che la partitura che la ordina si definisca nella prosa insinuante dei romanzi o negli “a capo” insistiti e lirici delle poesie e delle scritture teatrali, scandite da pause e silenzi pieni di luce.

Al di là dei casi in cui esiste una “corrispondenza diretta” tra un romanzo e un testo teatrale – *Naustet* (*La Remise à bateaux* nella traduzione francese apparsa per Circé, del 1989) crea uno straordinario gioco di rispecchiamenti con *Vakkert* del 2001 (*Beautiful* nella traduzione inglese di Oberon) –, le qualità “drammatiche” della prosa fossiana emergono prepotentemente da tutti i suoi scritti in prosa, nel commovente *Morgon og kveld* (*Matin et soir* in francese, sempre per Circé, del

5. L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, trad. a cura di V. Monaco Westerstål, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012, p. 105.

6. 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. 130.

7. Recita la didascalia iniziale che l'azione si svolge in una barca immaginaria, un'illusione. L'azione è anche immaginaria, non dovrà essere eseguita, è una illusione.

2000), così come nel più recente *Schlaflos (Insonni*, del 2007, edito in italiano da Fandango), a proposito del quale lo stesso Fosse dichiara: «*Insomnie* à été porté à la scène un an après sa publication et à tourné dans les théâtres en Norvège. Donc peut-être que même mes textes en prose sont aussi du théâtre»⁸.

Questa affermazione dell'autore è ancor più vera quando la pensiamo calata nella dimensione che permea soprattutto la prima parte di *Melancholia*, di cui occorre dare un breve saggio:

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 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 il mio abito di velluto malva⁹.

Sono le prime pagine del romanzo, in cui riviviamo, dal centro stesso della mente del protagonista, i momenti successivi della giornata in cui egli 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 Hertervig prosegue la sua discesa all'inferno facendo tappa in un locale frequentato da pittori, dove è vittima di uno scherzo feroce, per poi tornare alla casa di Helene ed essere infine portato via dalla polizia.

Questo stile di scrittura non potrebbe sembrare più diverso da quello che Fosse "inventerà" per il suo teatro, ma nasconde, nella sua ipnotica ridondanza, gran

8. S. Lambert, *Laisser les petites choses raconter les grandes. Entretien avec Jon Fosse*, in "Alternatives théâtrales", 106-107, IV trimestre 2010, p. 96.

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

parte dei “segni scenici” che faranno del teatro di Fosse uno dei fenomeni più straordinari della scena contemporanea.

Il primo di questi segni sta senza dubbio nel ritmo musicale che le parole assumono nel susseguirsi delle ripetizioni a cui accennavo sopra a proposito di *Qualcuno arriverà*, e, soprattutto, nelle variazioni che nelle ripetizioni si insinuano e che nei testi teatrali diventano minime e amplificano la loro valenza ritmica e di significato.

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: il risultato è che la pagina prende vita davanti ai nostri occhi per diventare un palcoscenico onirico. Per fare solo un esempio, cito 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 indietro¹⁰.

16

Provate a immaginare questo delirio nelle mani di Bob Wilson...

Lo spazio che circonda Lars è scandito da una moltitudine di “diaframmi”, soprattutto porte e finestre, che riquadrano 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 azzurre¹¹.

Per me questo è un quadro di Magritte! È come trovarsi su un palcoscenico *en abîme*, e il romanzo è intessuto di questi elementi, che le parole disseminano e da cui emergono le immagini che fanno da sfondo ai movimenti dei protagonisti. Questa capacità straordinaria si declina in modo più rarefatto e stilizzato nelle scritture per il teatro, ma la tensione creativa alla base è la stessa: il regista Claude Régy sostiene da sempre che Fosse è un “pittore” e anche lo stesso scrittore ammette: «Je crois en effet que mes pièces sont comparables à des peintures»¹².

Altro “segno scenico” che anticipa uno degli elementi tipici della prima creazione teatrale fossiana è il legame che si stabilisce tra una figura e uno o più ogget-

10. J. Fosse, *Melancholia*, cit., p. 24.

11. Ivi, pp. 30-31.

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

ti, con un procedimento che potremmo far risalire all'uso nella pittura religiosa di identificare, ad esempio, la figura di un martire o di un santo con lo strumento del proprio supplizio. In *Melancholia* Lars, per fare solo un esempio, è inscindibile dalla sua pipa, strumento generatore di "nuvole" di fumo, 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 terra. Ne *Il nome* (*Namnet*) del 1995, il Ragazzo è identificato col suo libro, la Sorella con le caramelle, la Madre con la sua stampella, il Padre con il giornale che legge continuamente, anche in questo caso, solo per fare un esempio.

E poi ci sono i passi, il rumore di passi che nel romanzo evoca principalmente spazi di passaggio e attese, il cui ritmo e intensità individua i personaggi e che nelle didascalie per il teatro diventerà ascolto dinamico, movimento di rappresentazione e ulteriore elemento di musicalità.

E gli sguardi, che non sono quasi mai "diretti", ma insistentemente differiti: quelli di Lars, per esempio, quasi sempre posati sugli oggetti, bassi, obliqui, perduti nella contemplazione di un immaginario deviante, sono strettamente legati a quelli che Fosse impone alle sue figure sulla scena, dove si possono definire delle geometrie molto precise anche solo seguendo l'alternarsi degli sguardi che fanno quasi da contrappunto al ritmo delle parole.

Leif Zern nel suo bellissimo libro sulla drammaturgia di Jon Fosse 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 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 genere¹³.

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»

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

del teatro di Fosse¹⁴ e che nasce anche dall'attrazione che Fosse provava per la dottrina dei Quaccheri, legata alle sue radici familiari. Ritroveremo questo magico accordo nelle pause (brevi, lunghe, lunghissime) che scandiscono i suoi tempi drammaturgici con straordinari silenzi.

Date queste premesse, non stupisce che importanti registi siano stati tentati di portare *Melancholia* sulla scena: ci ha provato Claude Régy nel 2001 e resta un sogno nel cassetto di Valter Malosti (che me lo confessò in un'intervista nel 2012).

Ma la "musicalità" e la "teatralità" intrinseche a questo testo portano alla nascita di un altro e diverso progetto: nel 2002 Fosse riduce la prima parte di *Melancholia* per permettere al musicista austriaco Georg Friedrich Haas di trasformarla in un'opera musicale contemporanea, che debutterà sul prestigioso palcoscenico dell'Opéra National de Paris il 9 giugno 2008. Tra il pubblico della prima, 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 parigino, anche grazie alla realizzazione scenica del giovane regista francese Stanislas Nordey, che riporta 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. 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 vibrations¹⁵.

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

15. D. Ender, *Le potentiel utopique du désespoir. Quelques réflexions sur le travail de composition*

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: è vero che nel 2002 la sua esperienza di scrittura drammaturgica è ormai consolidata, ma la “vocazione teatrale” di *Melancholia* a cui attingere per enucleare la trama testuale del libretto mi sembra una realtà tangibile.

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 / mais 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 empli de la lumière des yeux d'Hélène Winckelmann¹⁶.

L'apparente “facilità” con cui Fosse “manipola” la sua stessa materia poetica è la prova più concreta del valore assoluto del suo impulso creativo, che resta eminentemente “teatrale”: un risultato davvero straordinario per un uomo che, come confessa egli stesso, non amava il teatro:

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 théatrale¹⁷.

de Georg Friedrich Haas, in *Melancholia. Création Mondiale commande de l'Opéra National de Paris*, Publication de l'Opéra National de Paris, Paris 2008, pp. 42-43.

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

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