



Jon Fosse e la rinascita del teatro testuale

Gian Maria Cervo

Sebbene considerato autore dallo stile molto personale e idiosincratico, Jon Fosse è stato spesso incluso nel gruppo di drammaturghi che animarono la rinascita del teatro testuale verso la metà degli anni Novanta del XX secolo.

Fino ad allora, per almeno un trentennio, si era guardato alla possibilità di scrivere ancora per il teatro con un certo sospetto. Si pensava che Beckett fosse un crinale oltre il quale esisteva una crisi e che, dopo *Aspettando Godot*, la figura del drammaturgo non avesse quasi più senso (anche da questa lettura di Beckett nasce probabilmente lo sviluppo e la forte affermazione del teatro di regia).

Negli anni Novanta un gruppo di drammaturghi di varia nazionalità porta il tema della Morte dell'Uomo, centrale nel teatro di Beckett, a livello di disagio del corpo. Questo fenomeno conduce alla produzione di opere molto più ambigue dei testi beckettiani, perché sottintende il fatto che la Morte dell'Uomo si può intendere, sì, come morte dell'uomo in quanto costruito, ma si può intendere anche, in senso più positivo, come ricollocazione dell'uomo sullo stesso livello degli animali e degli oggetti (questa lettura più ottimistica la si ritrova anche nel memorabile paragrafo sul postumano di *Impero*, saggio scritto tra gli anni Novanta e l'inizio del Duemila da Antonio Negri e Michael Hardt). Basta considerare il caso di Sarah Kane: l'autrice crea con *Phaedra's Love* un'opera in cui, allo stesso tempo, la morte c'è già stata ma deve pure ancora arrivare. Nel testo la morte fisica è l'unico breve momento di eccitazione per Ippolito, il cui corpo non sente e non prova più nulla e la cui mente va verso la disintegrazione (il personaggio, dopo aver subito un linciaggio e dopo che un grande uccello rapace è piombato su di lui per mangiarne le interiora, pronuncia sorridente la battuta «Avvoltoi. Se solo ci fossero stati più momenti così»). Anche il suicidio annunciato in 4.48 *Psychosis* e poi portato a termine può essere letto, ricorrendo alla stessa prospettiva di lettura adottata per *Phaedra's Love*, come un atto di cura del sé.

La carica ambigua delle opere che, verso la metà degli anni Novanta, riportano



il teatro a base testuale al centro del dibattito sulla scena, spiega la rinascita della drammaturgia, non in una accezione particolare, ma in tutti i colori del suo spettro. Non solo, a partire da quell'epoca, nei grandi teatri di Stato e nei maggiori festival internazionali si dibatte di quelle drammaturgie il cui impulso rivoluzionario, paragonato da alcuni critici a quello che animò l'Umanesimo rinascimentale, ha creato nuova attenzione sul teatro *text-based*: si parla molto anche di autori che scrivono opere di impianto tradizionale e che però promuovono nuove analisi sociologiche o presentano novità contenutistiche; oppure si comincia a parlare di drammaturghi molto sperimentali pressoché ignorati sino ad allora. Tra questi ultimi ci sono Martin Crimp e Jon Fosse che però, allo stesso tempo, vengono considerati tra i motori dell'impulso rivoluzionario che caratterizza il teatro testuale degli anni Novanta, pur non avendo necessariamente l'approccio "in yer face", "blood and sperm", quel sensazionalismo sessuale, in altri termini, che contraddistingue, per esempio, Sarah Kane o Mark Ravenhill. Ci sono motivi molto precisi per cui Crimp e Fosse ottengono questo livello di considerazione. Martin Crimp viene lanciato sul mercato internazionale dal Royal Court Theatre di Londra alla metà degli anni Novanta (il testo che lo rivela al pubblico globale è *Attempts on Her Life* del 1997) con una sapiente operazione di comunicazione che lo associa ai "casi" Sarah Kane e Mark Ravenhill; ma l'operazione imbastita dal Royal Court non è affatto priva di fondamento: Martin Crimp è praticamente il maestro di Sarah Kane. Almeno due opere della drammaturga, *Crave* e *4.48 Psychosis*, hanno un forte debito verso le invenzioni drammaturgiche (soprattutto legate alla messa in discussione di funzioni come personaggio e trama) di Crimp. Jon Fosse viene posto all'attenzione del pubblico teatrale internazionale verso la fine degli anni Novanta dal gruppo di figure teatrali designato a dirigere la Schaubuehne di Berlino (tra queste Thomas Ostermeier, Marius von Mayenburg e Roland Schimmelpfennig). Per comprendere il ruolo e la collocazione di Fosse nella rivoluzione del *new writing* è opportuno dettagliarne ulteriormente il processo.

Bisogna tornare alla metà degli anni Ottanta, anni in cui gli Stati Uniti d'America sono il paese occidentale più gravato dalla pandemia dell'Aids. Reagan e i repubblicani decidono di non finanziare la ricerca scientifica finalizzata a combattere la sindrome. La comunità lgbt (allora chiamata comunità gay), una delle comunità più colpite dalla malattia del sistema immunitario, comincia a organizzare una risposta politica all'atteggiamento disumano di Reagan e dei suoi. È in questo contesto che Tony Kushner comincia a stendere il suo monumentale capolavoro *Angels in America: A Gay Fantasia on National Themes* che approderà al palcoscenico nel 1991. È vero, prima di e contemporaneamente a *Angels*, negli anni Ottanta e all'inizio dei Novanta, nell'ambito della comunità gay americana, nascono molti testi dal carattere fortemente politico e vale la pena citare per tutti *The Destiny of Me* e *The Normal Heart* di Larry Kramer, *Safe Sex* di Harvey Fierstein e *A Poster of the Cosmos* di Lanford Wilson. Ma queste opere hanno un carattere fortemente comunitario anche se la comunità gay americana è già a quell'epoca molto aperta e inclusiva. *Angels in America*, invece, è un'opera diversa. Tony

Kushner riesce a fare della sua “fantasia gay su temi nazionali” una riflessione sul concetto di cittadinanza in senso lato, componendo un’opera politica che conferisce pari importanza ai temi del disagio del corpo e dell’ingiustizia sociale. Ci riesce strutturando *Angels* alla maniera di un *mystery play* medievale. Come afferma Benilde Montgomery della University of Toronto nell’illuminante saggio *Angels in America as Medieval Mystery* (pubblicato in “Modern Drama”, 41, nr. 4, nell’inverno del 1998):

the ordered relationships among events and characters in the cycles [*Medieval Mysteries*; N.d.R.] preserve the principle of analogy: their similarity-in-difference is maintained each achieving significance from a common relationship to some prime analogue. [...] If in the *Corpus Christi* plays the prime analogue is the suffering body of Christ, in *Angels in America* the prime analogue is the suffering body of Prior Walter [il protagonista malato di Aids di *Angels in America*; N.d.R.]. Both bodies dominate their plays not simply as graphic images of physical pain and suffering but primarily as interpretive paradigms. Positing the wounded body of Christ as an analogue for, among other things, the woundedness of the social body, of the body politic, and of the individual physical body, the cycles teach that the destinies of these separate bodies are, in fact, interconnected. As each of these bodies (social, political, individual) suffers in its own way, its suffering also participates in Christ’s suffering and in that participation achieves a significance inaccessible to the same suffering considered in isolation. [...] As the analogical design of the medieval plays redefined their own new social order, so the similar design of *Angels in America* helps to redefine whatever sense of order Kushner sees emerging not only from the Aids pandemic but also from the collapse of modernism itself.

saggi

41

Quando le suggestioni di *Angels in America* arrivano in Gran Bretagna, il thatcherismo sta lentamente tramontando ed è largamente condivisa un’insofferenza per le ingiustizie sociali e le discriminazioni che lo hanno caratterizzato. Autori come Sarah Kane e Mark Ravenhill raccolgono le suggestioni kushneriane mostrando interesse soprattutto per il tema del disagio del corpo. L’ingiustizia sociale, più che stare allo stesso livello del disagio del corpo, diventa ora una causa ora una sorta di metafora, per aiutare a spiegarlo. «Se sei innamorato sei a Dachau» è la frase di Roland Barthes da cui parte Sarah Kane per la composizione di *Cleansed*.

E barthesiana è la suggestione da cui parte il processo di scrittura di *M.E.Z. – Mitteleuropäische Zeit*, monologo di Roland Schimmelpfennig, autore in residenza della Baracke/Schaubuehne di Berlino (il teatro che diffonde la drammaturgia di Fosse in Europa), il primo grande teatro dell’Europa continentale che porta in scena i nuovi autori del Royal Court. «Come si può misurare una perdita in amore?», si chiede Schimmelpfennig. Vale la pena riprodurre le battute iniziali del monologo:

Twig, twig stava seduto sul bordo del marciapiede e guardava fisso davanti a sé.

Bell’uccello, pensavo, bell’uccello, vedi? Allora non c’era più e restavano forse quindi-

ci centimetri di bordo. Potevano venirti in mente delle cose, poteva venirti in mente di accendere la radio, oppure mi baci e fuori fai finta che non sia successo niente. Queste sono delle cose, oppure oppure.

Non era niente per te, questo era il bello, nessuno stava improvvisamente sotto la finestra e cominciava a fischiare ad ora centro europea, ma per niente, mai.

Avresti tranquillamente potuto baciarmi ancora una volta, segretamente e fuori far finta che non sia successo niente. Non esco più nemmeno dalla porta, nemmeno un centimetro, mica vado al bar e mi metto a piangere. Con te poteva ancora andare, ma giusto per un pelo: tu ordini una cosa, e io comincio. Poi tu cominci a parlarmi a bassa voce, e dopo circa 10 minuti la cosa trova una sua fine provvisoria. 10 minuti, sono lo standard internazionale per la prima fase, standard internazionale per la prima fase, fase 2.

Anche gli autori della Schaubuehne mostrano, come si vede nel passo sopra citato, un'attenzione al tema del disagio del corpo, che diventa fondante per le prime stagioni di Thomas Ostermeier nel teatro berlinese. Quando Roland Schimmelpfennig mi fa visita al Festival Quartieri dell'Arte, nel giugno del 2000, per assistere al *double-bill*, con un mio e un suo testo, messo in scena da Werner Waas (*Nihil e M.E.Z.*), siamo già amici da un anno. Quartieri dell'Arte è il primo festival italiano a portare in scena uno dei nuovi autori della Schaubuehne di Thomas Ostermeier. L'impegno successivo a quello contratto con QdA, per Roland, è a Salisburgo, dove Schimmelpfennig farà il *dramaturg* (cioè il consulente letterario) per una produzione della Schaubuehne, con la regia di Thomas Ostermeier, di un testo di Jon Fosse, uno schivo romanziere e poeta di Bergen, Norvegia, che, da pochi anni, ha iniziato a scrivere per il teatro. La "dramaturgie" di Schimmelpfennig a Salisburgo costituirà un importante punto di svolta nei rapporti tra lui e la Schaubuehne. Nell'estate del 2000, comunque, Roland Schimmelpfennig mi raccomanda caldamente di leggere i testi teatrali di Jon Fosse.

Quali sono le ragioni per cui il team di direzione artistica della Schaubuehne considera la drammaturgia di Jon Fosse così importante per questa fase della vita del teatro berlinese?

È il caso di accennare ad alcuni tratti distintivi della scrittura di Fosse per il teatro. Le sue opere teatrali sono caratterizzate da un vocabolario molto asciutto, poche centinaia di termini, e da un uso magistrale della ripetizione e del sezionamento della frase, finalizzato a creare nuovi significati. Se ci si riflette, proprio queste caratteristiche, paradossalmente, fanno della drammaturgia di Fosse una drammaturgia di lingua e di linguaggio: una drammaturgia di invenzione linguistica.

Jon Fosse non è né un autore drammatico in senso stretto, né un autore postdrammatico. Jon Fosse è un autore polivocale (ovviamente questa è una definizione che viene data a posteriori; nessun drammaturgo degno di questo nome dichiara di voler scrivere un testo drammatico, postdrammatico o polivocale a priori). Nel suo teatro il personaggio c'è, esiste, è lì, da qualche parte, ma viene trascinato verso le sue evoluzioni, grandi o piccole che siano, dall'invenzione linguistica, non dalla trama.

Come sostiene Paul Castagno, docente di teatro presso la UNC-Wilmington, Stati Uniti, nel suo fondamentale saggio sul polivocale *New Playwriting Strategies. Language and Media in the 21st Century*, nella drammaturgia tradizionale, aristotelica, la lingua è percepita come qualcosa che esiste in funzione del personaggio. Al personaggio, cioè, si attribuisce un modo tutto suo di parlare, una coerenza di eloquio. Nella drammaturgia polivocale, il rapporto tra personaggio e lingua si inverte. È il personaggio che diventa funzione della lingua. Il personaggio c'è, in qualche modo, ma non domina un eloquio: piuttosto è mosso dall'invenzione linguistica, da *clash*, da giustapposizioni di registri linguistici o di prospettive che si manifestano in lui. «It is as though the language eclipses or transcends characterization as the playwright pursues some residual essence or defining moment» dice Castagno. E ancora: «The playwright orchestrates the voices in the text, entering into a kind of dialogue with characters and language [...]. The term *dialogism* describes how the interactive relation between voices in the playtext shapes the play as an act of discovery». La lingua diventa struttura.

Si prenda ad esempio l'incipit di *Qualcuno arriverà*, prima opera di Jon Fosse rappresentata in Italia, andata in scena nell'agosto del 2001 alle Scuderie del Palazzo Farnese di Caprarola per il Festival Quartieri dell'Arte con la regia di Sandro Mabellini:

LEI *allegria*
 Presto saremo nella nostra casa
 LUI La nostra casa
 LEI Una graziosa vecchia casa
 Lontana dalle altre case
 e dalle altre
 persone
 LUI Tu ed io soli
 LEI Non solo soli
 ma soli insieme
Lo guarda
 La nostra casa
 In questa casa saremo
 insieme
 tu ed io
 soli insieme
 LUI E non verrà mai nessuno
Si fermano, osservano la casa
 LEI Eccoci di fronte alla nostra casa
 LUI Ed è una deliziosa casa
 LEI Eccoci di fronte alla nostra casa
 Di fronte alla nostra casa
 dove saremo insieme
 Tu ed io soli
 di fronte alla casa

dove tu ed io saremo
soli insieme
Lontani da tutti gli altri
La casa dove saremo insieme
l'uno nell'altra
LUI La nostra casa
LEI La casa che è nostra
LUI La casa che è nostra
La casa dove nessuno verrà
Eccoci di fronte alla nostra casa
La casa dove saremo insieme
soli l'uno nell'altra.

Nelle opere teatrali di Fosse la lingua sta a rappresentare una forza misteriosa che trascina le vite dei personaggi. E degli spettatori.

Accingendosi a scrivere un testo, Jon Fosse non fa la biografia dei personaggi, non si mette a pensare a una struttura narrativa. Fa il vuoto nella sua mente. Più di una volta Jon mi ha raccontato di questa esigenza di “svuotare la mente” prima della composizione di un testo. A volte, questa sensazione di vuoto è raggiunta attraverso l'ascolto continuato di un brano musicale. Per *Variazioni di morte*, per esempio, Fosse ha ascoltato a lungo le *Variazioni Goldberg*. Questo modo di “svuotare” la mente supporta ulteriormente l'idea che il lavoro drammaturgico di Fosse sia assimilabile a quello di un virtuoso della musica. Fosse si affida alla parola e alla sua capacità di creare ritmo, tempo e variazioni. Nella sua drammaturgia la forma è il contenuto. L'uso di un vocabolario volutamente limitato, della ripetizione e di un modo spiazzante di sezionare la frase non si limita a creare nuovi significati con le stesse parole. Fa molto di più: crea un ritmo ipnotico. E una dimensione curativa. È ovvio che sia proprio la dimensione curativa della scrittura di Fosse a interessare Thomas Ostermeier, mentre la problematica del disagio del corpo è centrale sia nel suo lavoro di regista che di direttore artistico della Schaubühne.

Premesso che la dimensione curativa della scrittura di Fosse si ricava dalla sola analisi del *mood*, del ritmo e del tempo dei suoi testi, che costituiscono sistemi indipendenti dall'uomo Jon Fosse, è impossibile non riconoscere in Jon dei tratti sciamanici. L'atteggiamento di Fosse, quando riflette sul processo creativo, si rivolge alla compagne che lo mettono in scena o parla, per esempio, di rapporti tra genitori e figli, è inequivocabile. Come ho già specificato, riporto alcuni ricordi e sensazioni legati a Jon per fare un ritratto, a mo' di schizzo, dell'uomo, non per avvalorare ulteriormente una tesi. Chi lo ha visto nel recital 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. Una sua frase su quanto sia importante che i teatri paghino bene i drammaturghi a cui commissionano opere: «La scrittura è un viaggio alla scoperta dell'ignoto. Per intraprenderlo devi sentirti protetto». C'è un periodo in cui io

e Jon non riusciamo a trovare un'occasione per rivederci per due o tre anni; quando ci rincontriamo, in occasione di una cena a Roma, si ricorda di mio padre con cui ha parlato di tabacco quando è venuto in Italia per la prima di *Qualcuno arriverà*; invece di chiedermi «come sta tuo padre» mi chiede: «Tuo padre è ancora vivo?».

Ancora oggi, nel 2014, Jon Fosse è rappresentatissimo in Europa. Negli ultimi anni c'è, tuttavia, una qualche flessione di interesse per la sua drammaturgia nel sistema teatrale tedesco. In Gran Bretagna, invece, vari allestimenti, distanziati di qualche anno l'uno dall'altro, provano a consolidarne la figura di grande e originale drammaturgo anche nel mondo anglosassone, dove si è registrato, almeno inizialmente, un atteggiamento un po' tiepido (si ricordano un paio di messe in scena importanti al Royal Court e più di recente una regia del compianto Patrice Chéreau allo Young Vic di Londra). Fatti, questi, che stanno nella natura della normale vita teatrale, ma si spiegano ancora meglio in relazione alla fenomenologia del *new writing* dell'ultimo ventennio.

Va detto che, a sostenere una grande diversità di drammaturgie negli ultimi venti anni, c'è, oltre a quanto già esposto, il fatto che la rivoluzione testuale accade in un'epoca in cui la comunicazione, grazie ai nuovi media, è diventata, a livello globale, pervasiva. Questa pervasività ha un effetto preciso sui fenomeni culturali: li fa durare poco. Per questo succede che non solo strategie drammaturgiche drammatiche, postdrammatiche e polivocali coesistano in equilibrio attraverso i vari periodi dagli anni Novanta a oggi, ma anche che siano informate da costanti evoluzioni di trend al loro interno o vengano adottate alternatamente da uno stesso drammaturgo nelle sue evoluzioni. Molti degli autori che innescano la rivoluzione del teatro testuale fanno evolvere il loro stile rapidamente, con le esigenze comunicative che si mescolano occasionalmente a fatti biografici (si pensi a come la vita e la scrittura di Mark Ravenhill cambino dopo il suicidio di Sarah Kane), oppure, i drammaturghi capiscono l'importanza di relazionare, nella stesura delle loro opere, il contenuto, non solo alla forma, alla struttura, ma a una precisa strategia drammaturgica (si pensi a Martin Crimp che in alcune opere è drammatico e in altre postdrammatico). Anche i filoni drammaturgici si evolvono: il teatro politico delle cosiddette "politiche del desiderio" della metà degli anni Novanta tende ancora, nonostante una certa ambiguità dei testi, a prendere posizione sui problemi; il teatro "politico" degli ultimi anni tende, piuttosto che a prendere posizione su un dato problema, a creare più discorso, più dibattito, attorno ad esso (si pensi a opere come *The Ritual Slaughter of Gorge Mastromas* di Dennis Kelly – di cui si potrebbe citare anche l'opera televisiva *Utopia* – o a *Call Me God* che ho scritto, a otto mani, con Marius von Mayenburg, Albert Ostermaier e Rafael Spregelburd o ancora a *Church* di Young Jean Lee).

Vanno fatte, rispetto al problema della rappresentazione dell'opera di Fosse, ulteriori considerazioni sul sistema teatrale tedesco: è un sistema in cui produzioni teatrali che assumono, a livello budgetario, una consistenza che in altri paesi assumerebbero produzioni operistiche, non circuitano, non vanno in *tournee*; ma

è un sistema in cui la dimensione informativa e innovativa della produzione teatrale riveste un'importanza primaria. E per essere innovativo nelle sue produzioni un teatro deve necessariamente confrontarsi costantemente con gli altri teatri, almeno quelli che ritiene i più avanzati. Le drammaturgie spesso fanno azioni di *intelligence* culturale. E il sistema teatrale tedesco si ritrova ogni anno in una serie di appuntamenti istituzionalizzati, dai Theatertreffen e gli Autorentheatertage di Berlino allo Heidelberger Stückemarkt, per fare alcuni esempi, in cui i teatri coinvolti da un lato cercano un linguaggio comune e dall'altro vogliono affermare il loro livello di eccellenza, sempre con l'intento di (quasi ossessivamente) monitorare e affermare nuovi trend, nuovi fenomeni che siano autenticamente proporzionali alla nostra epoca. È chiaro che in certe occasioni si corra il rischio di generare parole d'ordine e, nei casi peggiori, perfino dei tabù. Certe parole d'ordine possono portare alla sopravvalutazione di alcuni fenomeni e a trascurare autori del peso di Jon Fosse. Questo forse è il prezzo che il più avanzato sistema di ricerca teatrale del mondo deve pagare al proprio livello di complessità, basato su una coesistenza tra comunicazione e *intelligence* culturale.

Il rapporto tra Fosse e il teatro inglese nasce invece dal modo in cui Jon svolge il suo discorso sulla cura del sé e dal fatto che tale discorso viene introdotto in Gran Bretagna nel momento in cui impera la fase "in yer face" della nuova drammaturgia inglese, una fase che monopolizza nel paese il dibattito teatrale, soprattutto dopo l'attacco di certa critica conservatrice.

Ma Fosse resta, probabilmente con Martin Crimp, e per motivi molto diversi dai suoi, il più importante protagonista europeo vivente della rivoluzione del teatro testuale che ha riguardato gli ultimi venti anni. Se Martin Crimp usa parti del veleno della società contemporanea per creare antidoti sempre diversi ad essa, Jon Fosse mantiene con rigore inalterata la linea della sua scrittura, costituendo, soprattutto per i giovani drammaturghi, un grande esempio di integrità estetica.