

Essere allo stesso tempo qui e lì.  
*Ombre e il teatro a-venire* di Jon Fosse

Alessandro Machià

L'immagine contraddittoria espressa dal titolo del presente contributo descrive in maniera sintetica la potente drammaturgia di Jon Fosse. Non tanto perché essa sia una drammaturgia della contraddizione (lo è in modo generico e solo in quanto è l'umano stesso a essere il luogo della contraddizione); quanto perché tale immagine ne evidenzia la natura mistica, suggerisce il posizionamento *in limine* della sua drammaturgia rispetto alla tradizione occidentale fino a Beckett, e indica la possibilità di uno sfondamento oltre Beckett che, come si vedrà, è data soprattutto dalla concezione fossiana della vita e della morte prima ancora che del linguaggio. Dunque una contraddizione che va oltre la provocazione linguistica e il dominio del significante tipico della *linguistic turn*, la svolta linguistica che si è imposta negli anni Cinquanta-Settanta e che ha investito anche il teatro (attraversando autori come Beckett, Bernhard, Ionesco e maestri della scena molto diversi tra loro come Carmelo Bene e Luca Ronconi) e alla quale Jon Fosse, in un certo senso, pur superandola appartiene. Ma una contraddizione sostanziale, che rivela il modo in cui il drammaturgo norvegese si rapporta al mondo e al mistero che lo abita e fa emergere una scrittura che, come afferma lo stesso Fosse, nasce dal «porsi in ascolto della realtà o di qualcos'altro che mi arriva dal mare, come se qualcuno nella nebbia facesse luce in modo del tutto suo. E io devo mettermi in ascolto di quella luce»<sup>1</sup>. Ed è in questo "qualcos'altro" di ulteriore rispetto alla realtà, intesa nel senso comune, che consiste l'*unicum* di Jon Fosse rispetto alla storia del teatro: nell'apertura all'invisibile, nella capacità di farlo interagire col visibile disarticolando la struttura lineare di spazio e tempo per poi riorganizzarla in schemi complessi, fatti di slittamenti continui, ripetizioni, sovrapposizioni, dilatazioni, situazioni limite in cui ci sono personaggi vivi che parlano con altri supposti morti (come in *Io sono il vento*, *Sogno d'autunno*, *Va-*

1. J. Fosse, *Teatro*, a cura di Rodolfo di Giammarco, Editoria&Spettacolo, Spoleto 2006.

riazioni di morte), o situazioni in cui un personaggio parla con un altro che è lui in un tempo passato.

Il titolo della relazione non evidenzia solo una contraddizione che scompare nella drammaturgia di Fosse, così come si conviene a ogni grande drammaturgia (Edipo è a un tempo colpevole e innocente), ma indica appunto l'essere situati qui, lì, caratteristica peculiare dei personaggi e della drammaturgia fossiana, forse la più rappresentativa insieme a quella di Beckett della *conditio humana*. Se si prende in esame la produzione teatrale di Jon Fosse dai testi più "naturalistici" e sociali come per esempio *Il nome*, *Il figlio*, *La ragazza sul divano*, *E la notte canta*, *Madre e figlio*; a testi più dichiaratamente metafisici come *Sogno d'autunno*, *Io sono il vento*, *Variazioni di morte*, *Sonno* e *Ombre*, emerge come fondo comune l'irriducibile finitezza dei personaggi della sua drammaturgia, il loro essere gettati in un tempo e in un mondo del quale fanno fatica a reperire il senso. Condizione che non può non rimandare alla *Geworfenheit* (gettatezza) heideggeriana: l'uomo o, per dirla in termini heideggeriani, l'esserci (*Dasein*) è inteso appunto come essere qui, ora, situato, gettato in una condizione di finitezza, in mezzo alle cose del mondo e alla sua rete di significati che cerca di comprendere, ed è situato in modo dinamico come un poter-essere, come un progetto, un «progetto gettato»<sup>2</sup>.

Il testo in cui questa *gettatezza* e questa disarticolazione spazio-temporale sono portate alle estreme conseguenze, e il visibile e l'invisibile coesistono in maniera mirabile, è senza dubbio *Skuggar*, testo del 2006 ancora inedito in Italia e mai rappresentato, del quale esiste una traduzione da lavoro dal titolo abbastanza fedele: *Ombre*. Di quest'opera cureremo la regia nella stagione teatrale 2016/2017.

*Ombre* può essere considerato in un certo senso un'evoluzione del suo capolavoro *Draum om Hausten* (*Sogno d'autunno*). In *Sogno d'autunno*, cinque personaggi legati da rapporti familiari (Uomo, Donna, Madre, Padre e Gry, prima moglie dell'Uomo) si incontrano in un cimitero, giunti in anticipo per il funerale della nonna. In un tempo ellittico in cui tutto è stato e tutto deve ancora accadere, in cui il tempo si contrae per poi accelerare nel finale, si scoprirà che il funerale da officiare è quello dell'Uomo. In *Ombre*, Jon Fosse mantiene la stessa struttura familiare allargandola: troviamo il Padre, la Madre, l'Uomo, la Donna, l'Amico, la Ragazza. Il luogo stavolta è un non-luogo: uno spazio non definito, una sorta di limbo tra un al di qua e un al di là, una "zona" di tarkovskiana memoria in cui i personaggi permangono prima di andare via verso un altrove che non sappiamo. In questo spazio i sei personaggi si muovono, compiono tragitti ognuno verso l'altro prendendosi per mano, a volte tirandosi con forza, non sanno dove si trovano e non ricordano nulla ma sentono di esserci già stati. L'unica certezza sembrano essere i ricordi che li accomunano, i ricordi delle loro relazioni di cui scopriamo solo dei frammenti durante lo scorrere del testo e solo nel momento in cui si avvicinano l'uno all'altro. Un movimento che, come e più radicalmente che in *Sogno*

2. M. Heidegger, *Essere e Tempo*, trad. di P. Chiodi, a cura di F. Volpi, Longanesi, Milano 2005, § 31.

*d'autunno*, realizzandosi in uno spazio non solo diventa tempo ma permette al lettore di avanzare nella conoscenza della vicenda e delle relazioni che legano i personaggi. Per citare un paio di esempi, ad un certo punto del testo la Ragazza, dopo aver preso sotto braccio l'Uomo e averlo convinto ad affrontare insieme i genitori di lui, all'improvviso durante il confronto viene chiamata dall'Amico e si allontana, lo raggiunge lasciando i suoceri e l'Uomo. Prende sotto braccio l'Amico e rimane ferma in quella posizione. Scrive Fosse:

*La Ragazza prende il braccio dell'Amico e si incamminano, poi si fermano e rimangono lì in quella posizione.*

LA MADRE     *all'Uomo*  
                  *Ti manca*  
                  *Pausa abbastanza breve*  
                  *sì quella ragazza*  
                  *quella che hai sposato*

L'UOMO        *Forse un po'*  
                  *Piccola pausa*

LA MADRE     *Ma non sei arrabbiato con lei*

L'UOMO        *No*  
                  *Pausa abbastanza breve*  
                  *no alla fine no*

L'UOMO        *E con*  
                  *questo tuo amico*  
                  *nemmeno*

L'UOMO        *No*  
                  *Piccola pausa*

LA MADRE     *No suppongo di no*  
                  *Piccola pausa*  
                  *Ma*  
                  *sì*  
                  *sì tu sai dove siamo*

Dal repentino cambio di direzione della Ragazza e dal dialogo successivo tra la Madre e l'Uomo, riusciamo a comprendere parte della vicenda e realizziamo che l'Uomo è stato abbandonato dalla Ragazza per l'Amico, il suo amico d'infanzia. Il dialogo certifica solo ciò di cui si aveva già avuto sentore dai movimenti precedenti della Ragazza, consumati tra l'Uomo e l'Amico (più volte infatti la Ragazza abbraccia l'Uomo per poi fare lo stesso con l'Amico). L'allontanamento fisico della Ragazza, quindi, attiva uno slittamento temporale subito segnalato dal dialogo e la

distanza spaziale diventa un'ellissi temporale come peraltro, ma in forma meno radicale, accade in *Sogno d'autunno*.

Lo stesso schema lo troviamo poco prima nel testo quando il Padre, che si era allontanato dalla Madre attratto dalla Donna, richiamato con forza torna dalla prima:

LA MADRE      Tu non devi stare con lei  
                      devi venire  
                      dobbiamo andare  
*Il Padre si allontana dalla Donna e cammina verso la Madre*

IL PADRE      Sono qui ora

LA MADRE      Mi hai lasciato  
*Pausa abbastanza breve*  
sei semplicemente scomparso

IL PADRE      Sì

LA MADRE      Non devi sparire  
                      da me  
*Pausa abbastanza breve*

IL PADRE      Ma alla fine tu sei ancora qui  
*Pausa abbastanza breve*  
Ora sono tornato

LA MADRE      Sì alla fine siamo ancora insieme

Anche qui, il movimento di ritorno del Padre dalla Madre segna un passaggio di tempo e introduce un elemento aggiuntivo nella comprensione della storia, un elemento che nel finale si intuisce essere non a caso simile alla vicenda tra l'Uomo e la Ragazza. Questi continui movimenti, che troviamo tra gli altri anche in *Sogno d'autunno*, *Sonno* e *Qualcuno arriverà*, fanno di Fosse il drammaturgo non solo dell'attesa ma anche della *motilità*, intesa nell'accezione di quel continuo movimento materiale e interiore che li contraddistingue, un movimento il più delle volte involontario e carico di una forte emotività. In Fosse spesso il movimento tenta di sopperire alla fallacia comunicativa della parola. In *Ombre* ciò accade con più radicalità: i personaggi si muovono di continuo in uno spazio astratto (che con buona approssimazione potremmo definire tra la vita e la morte, o comunque sulla soglia di un Altro), si avvicinano l'uno all'altro, si toccano, si prendono sottobraccio e in questa liturgia del toccarsi consiste il loro desiderio di non essere abbandonati alla loro vulnerabile exteriorità, ma di lasciare traccia di sé nell'altro. Scrive Jean-Luc Nancy ne *Il senso del mondo*: «In un certo senso, ma quale senso,

il senso è il toccare. L'esser qui, fianco a fianco, di tutti gli esser-ci»<sup>3</sup>. In linea col filosofo francese, il toccarsi in questo testo enigmatico e rarefatto si costituisce come esperienza di verità, semplice e primaria, la sola possibilità di comprensione visto che, come dice Fredrick ne *Il Bambino*, «Non si riesce a dire nulla, in un certo senso, su ciò che è veramente importante».

È proprio la critica del linguaggio, e nello specifico della parola come luogo privilegiato del senso, a connotare Jon Fosse come un autore a un tempo dentro e fuori la galassia postmoderna. Sono molteplici le occasioni in cui l'autore dichiara le sue posizioni in merito al linguaggio. In un'intervista a Rodolfo di Giammarco, Fosse dichiara:

Sono uno scrittore fortemente critico della lingua. Intendo dire che le cose più importanti non possono essere dette (né in un dialogo espresso col linguaggio quotidiano né con quello concettuale). In questo consiste la mia arte poetica: dire l'indicibile. [...] Si deve scrivere ciò che non si può dire, come dice Derrida<sup>4</sup>.

Lo stesso concetto, radicalizzato in una direzione quasi scettica, nominalista, lo troviamo nel testo che Fosse stesso considera la summa del suo teatro, *Io sono il vento*:

|         |                                                                                             |
|---------|---------------------------------------------------------------------------------------------|
| L'UNO   | Sono solo parole<br>Tanto per dire<br>Non volevo dire niente<br>Era tanto per dire<br>[...] |
| L'ALTRO | Sasso<br>La parola sasso                                                                    |
| L'UNO   | È tanto per dire<br>[...]<br>si prova a dire com'è una cosa<br>dicendone un'altra           |
| L'ALTRO | Perché non si riesce a dire<br>com'è veramente                                              |
| L'UNO   | Sì<br><i>pausa molto breve</i><br>sì certo<br><i>Breve pausa</i>                            |

3. J.-L. Nancy, *Il senso del mondo*, Lanfranchi, Milano 1997, p. 87.

4. J. Fosse, *Teatro*, cit.

Dunque, si prova a dire una cosa dicendone un'altra perché non si riesce a dire com'è veramente. Questo concetto suggerisce una intercambiabilità delle parole e presagisce il circolo vizioso della designazione. Questo scacco del linguaggio non è da intendersi in senso meramente nichilistico, tutt'altro: la ricerca di senso che pervade la drammaturgia fossiana testimonia che per Fosse esiste qualcosa di anteriore al linguaggio, un senso pre-linguistico, un indicibile/invisibile che il linguaggio non può afferrare semplicemente perché «ogni cosa, una volta nominata, dilegua verso il non-essere, verso il nulla»<sup>5</sup>. Lo dice l'Uomo in *Sogno d'autunno*:

L'UOMO      Parlo sul serio  
                 sul serio, insomma  
                 comunque più uno ne parla  
                 del sesso  
                 già  
                 e più uno parla  
                 ecco, di Dio  
                 e più svanisce quello di cui stiamo parlando  
                 e alla fine rimangono  
                 solo le parole

60

Come nota acutamente Alain Badiou nel suo meraviglioso saggio breve sull'opera di Samuel Beckett (autore verso cui più volte Fosse ha dichiarato il suo debito), non solo ogni cosa una volta nominata dilegua verso il nulla; non solo siamo da sempre ostaggi del linguaggio, ma questa condizione porta la necessità di ricominciare il lavoro di designazione sempre daccapo. Per questo in Beckett c'è l'imperativo del dire e l'impossibilità del silenzio. Fosse riesce a sottrarsi a questo imperativo, a questo eterno ritorno della designazione attraverso il *silenzio*. È grazie al silenzio, senza dubbio la cifra più essenziale della sua drammaturgia, che Fosse può, per un attimo, salvare le cose dal loro dileguarsi e accedere al significato che, come ripete più volte, «è un miracolo», nel senso che esso si manifesta nel silenzio, per sottrazione, come una traccia, un'epifania inaspettata in un momento di distrazione della comunicazione. L'autore norvegese ha più volte ripetuto che il silenzio è la cosa migliore con la quale possiamo circondare ciò che conosciamo meglio. Nel copione di *Ombre* egli pone in esergo, dopo il titolo, un verso del poeta rumeno Paul Celan che recita: «Wahr spricht, wer Schatten spricht», traducibile con «Dice il vero, chi parla oscuro». Esso sembra implicitamente suggerire, per dirla con Fosse stesso, di «non portare fuori e spiegare ciò che sappiamo più profondamente»<sup>6</sup>. Riteniamo in questo senso che Fosse sarebbe (stranamente?) d'accordo con Hegel nel sostenere che quando parliamo smettiamo di essere soggetti concreti e dimoriamo nell'universale, in quanto catturati in un meccanismo

5. A. Badiou, *Beckett. L'inestinguibile desiderio*, Il melangolo, Genova 2008, p. 22.

6. L. Zern, *Quel buio luminoso. Sulla drammaturgia di Jon Fosse*, trad. di V. Monaco, Titivillus, Corazzano (Pi) 2012, p. 73.

impersonale che ci fa dire sempre qualcosa di diverso da quello vorremmo dire. Ma sarebbe probabilmente d'accordo anche con Merleau-Ponty quando dice che «il linguaggio, lungi dal risolvere nella trasparenza di una presunta significazione univoca il mistero del mondo, raddoppia l'enigma del mondo e dell'essere»<sup>7</sup>. Questa di Merleau-Ponty è una consapevolezza che riteniamo costituisca anche uno dei presupposti della poetica fossiana: nella convinzione che ci sia un "mistero del mondo", un senso prima del linguaggio, Fosse, pur provenendo da quella "morte di Dio" che connota in modo così marcato la letteratura e il pensiero del Novecento, non cede al dominio del significante come sostituto *à la page* di questa dipartita, ma con l'imperativo di "dire l'indicibile" si mette in ascolto di questo mistero. In lui c'è una tensione metafisica che gli vieta di credere che tutto sia linguaggio e non ci sia nulla al di fuori di esso.

Il silenzio fossiano non ha una natura psicologica, non è il risultato di una incommunicabilità relazionale tra i personaggi (concetto anch'esso psicologico risolvibile con la pratica psicanalitica della parola). Con una tautologia si potrebbe dire che i personaggi di Fosse tacciono *perché* tacciono, senza pensieri nascosti o motivazioni recondite. Tra parola e silenzio non c'è opposizione ma prossimità, la stessa che unisce vita e morte su un'unica linea ideale che porta a considerare Jon Fosse non solo uno scrittore mistico, come hanno già detto insigni studiosi prima e meglio di me, ma uno scrittore molto vicino a certe esperienze del *vuoto* tipiche delle discipline orientali come il buddhismo zen.

In *Ombre*, opera enigmatica e perturbante, questo legame tra parola silenzio vita e morte, a nostro avviso, è ancora più definito che in altri testi, anche per l'estrema rarefazione che lo contraddistingue, la scomparsa di ogni minimo riferimento spazio-temporale a tutto vantaggio della sola relazione tra i personaggi, fluttuanti l'uno verso l'altro in un movimento continuo e ripetitivo che coincide con l'immobilità.

LA RAGAZZA    *all'Uomo*  
                     Non immaginavo di rivederti  
                     *Pausa abbastanza breve*  
                     Tutto è adesso  
                     *Pausa abbastanza breve*  
                     e tutto è sempre  
                     *ride*  
                     no non si può dire  
                     una cosa del genere  
                     *Pausa abbastanza breve*  
                     perché non si può capire una cosa del genere

L'AMICO        Perché non vieni con me

7. M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 1969, p. 116.

LA RAGAZZA *all'Uomo*

E come posso solo  
pensarlo

*Pausa abbastanza breve*

No

*Pausa abbastanza breve*

no naturalmente non puoi capire

quello che sto dicendo

Perché non puoi capire

una cosa del genere

*Pausa abbastanza breve*

Non capisco me stessa

quello che sto dicendo

*Pausa abbastanza breve*

non si può dire una cosa del genere

ma ad ogni modo la sto dicendo

Perché tu sei sempre lo stesso

dopo tutti questi anni

sei sempre lo stesso

sei esattamente come sei sempre stato

proprio lo stesso

Proprio lo stesso che sei sempre stato

sì esattamente

*Pausa abbastanza breve*

Ero così felice

tanto felice

di rivederti

L'AMICO      Ero così felice che tu fossi venuta

*Pausa abbastanza breve*

perché non vieni da me

LA RAGAZZA      Molto felice

è vero

E stai bene

L'UOMO      Sì grazie

va tutto bene

Questa sequenza, poco dopo l'entrata in scena della Ragazza, evidenzia piuttosto chiaramente la natura dei silenzi nella scrittura fossiana: essi sono dei segni ritmici più che linguistici, definiscono differenti tempi e, insieme alle ripetizioni e alle variazioni nelle ripetizioni, realizzano un *ritmo*. Lunghe pause, pause, pause abbastanza brevi, pause brevi, interruzioni, sono tutti segni fisici, che hanno la stessa dignità ontologica della parola e che quindi devono essere presi nella massima considerazione quando si mette in scena una partitura così precisa e autosuffi-

ciente come il testo di Fosse. Fosse stesso nell'intervista del 2003 a Rodolfo di Giammarco dice: «Nei drammi mi avvalgo di pause e di interruzioni per rivelare ciò che voglio sia rivelato»<sup>8</sup>. Dunque una scrittura ritmica quella di Fosse, del silenzio e del tempo, una scrittura differenziale se il senso emerge appunto come una traccia all'interno di un'articolazione complessa tra parole e silenzi, tra movimenti e frenate. Una scrittura che accade nel tempo e che ha come protagonista il tempo; un tempo però che non è quello degli istanti discreti proprio della scienza, ma è portato direttamente dai personaggi, angosciati dal suo scorrere, dal dileguarsi delle cose verso il loro non-essere, verso la morte. Una delle battute ricorrenti non solo di *Ombre*, ma della gran parte dei testi fossiani è «Non devi sparire», «Non devi lasciarmi», che i personaggi si dicono l'un l'altro spesso toccandosi nel tentativo di fermare un movimento.

Come nota acutamente Leif Zern, in Fosse «il presente, l'ora, non esiste, muore ininterrottamente tra il prima e il dopo, in un processo senza fine». Questa osservazione illuminante in *Ombre* (testo che Zern non prende in esame nella sua preziosissima monografia) si arricchisce di risvolti inediti, in una direzione più dichiaratamente mistica. Se da un lato, infatti, questa affermazione di Zern è puntualmente verificata, per esempio, proprio dal dialogo riportato sopra, nell'articolazione di due, forse tre tempi diversi (quello della Ragazza, dell'Uomo e dell'Amico); lo stesso dialogo, in un momento della battuta della Ragazza:

[...]  
Tutto è adesso  
*Pausa abbastanza breve*  
e tutto è sempre  
[...]

introduce un elemento nuovo che suggerisce una dimensione eterna del tempo, un'immobilità oltre la dimensione del degradare delle cose, che si sviluppa nel finale con una potenza mistica pienamente dispiegata:

L'AMICO      Sì  
                  *Pausa abbastanza breve*  
                  sì ora vedo

*L'Uomo si libera e la Ragazza prende la mano della Donna. L'Uomo fa qualche passo in avanti e guarda su, intorno, guarda tutti gli altri.*

L'UOMO      Lo vedo  
                  *Piccola pausa*  
                  vedo che è lì  
                  *indica un punto nello spazio*  
                  e vedo

8. J. Fosse, *Teatro*, cit., p. XIV.

sì è in te  
è te  
lo vedo

LA MADRE È in me

L'UOMO Sì

LA MADRE Sì  
*Pausa abbastanza breve*  
sì posso sentirlo  
Sì  
*Pausa abbastanza breve*  
sì  
sì è lì  
*indica*  
e lì  
*indica*  
e lì  
*indica*  
e c'è  
sì ci sono io  
non come me  
ma come me  
come qualcos'altro

L'AMICO Lo vedo  
Io sono  
Io sono qui  
sì  
sì  
e sono lì  
*indica*  
Io sono  
*si interrompe*

LA RAGAZZA Sì  
Io sono nello stesso tempo lì  
e qui  
e lì  
Sono te  
*guarda la Donna*  
e sono  
*Pausa abbastanza breve*  
me

IL PADRE Sì

sì lo vedo  
all'Uomo  
Lo vedo intorno a te  
e lo vedo in te  
E ora possiamo andare

LA MADRE Andiamo ora  
All'Uomo  
Vieni  
vieni andiamo  
vieni  
*L'Uomo va e prende la Madre per mano. Tutti si incamminano lentamente fuori.*

Se nel dialogo precedente, che accade all'inizio del dramma, abbiamo l'allinearsi di due o tre tempi diversi – l'Amico parla alla Ragazza che sembra non percepirla nello spazio, ella a sua volta si rivolge all'Uomo che rimane a sua volta in silenzio, salvo poi risponderle in maniera generica –, in questo sconvolgente finale si realizza un tempo unico che rimanda a una dimensione spirituale dell'essere. I personaggi *vedono*, vedono se stessi nell'altro, ma non in senso lévinassiano del vedersi nel volto dell'altro, quanto in un senso metafisico, mistico: essi percepiscono l'Uno, sentono che tutto è Uno (principio base della mistica). Ognuno percepisce se stesso in ogni luogo e in ogni altro da sé, e questa esperienza dell'Uno accade nel presente dell'*hic et nunc*.

La possibilità di *essere nello stesso tempo qui e lì*, come percepisce di sé la Ragazza nel finale, può essere data solo quando si perde l'io psicologico, la soggettività e, tramite quello che Meister Eckhart chiamava la *Gelassenheit*, il distacco, si raggiunge il "fondo dell'anima" in cui l'identico e il diverso, il sì e il no sono uno. Questa condizione mistica che Jon Fosse propone potentemente nel finale di *Ombre* richiama 1Cor, 13, 12: «Adesso vediamo in modo confuso, come in uno specchio; allora invece vedremo faccia a faccia», quando appunto «Dio sarà tutto in tutti» (1Cor, 15, 28). Il fondo dell'anima per Eckhart è fuori dallo spazio-tempo ed è il *non-luogo* per eccellenza in cui poter vedere "faccia a faccia".

A questo proposito, è interessante capire il ruolo giocato dal non-luogo di *Ombre* nell'evento di comprensione epifanica che investe i personaggi nel finale. Esso a nostro avviso è un elemento dinamico – che ricorda la "zona" del capolavoro di Andrej Tarkovskij, *Stalker* – che sembra accompagnare i personaggi nella comprensione, e sembra favorire l'emersione di ricordi improvvisi, riattivare desideri, riprendere discorsi interrotti. Lavorando alla regia del *Sogno d'autunno* nell'ottobre 2012 e studiando l'opera del drammaturgo norvegese, abbiamo avuto la netta sensazione che le parole dei suoi personaggi nascessero dai luoghi, fossero in qualche modo non tanto intenzionate, ma influenzate, abitate appunto da essi, proprio per la modalità che ha la parola fossiana di emergere, venire all'evidenza, come diremo più avanti a proposito del recitare Fosse. In questo senso ci sembra di

poter dire che il luogo, in Fosse, in un certo qual modo attivi differenti discorsi: il discorso del cimitero (*Sogno d'autunno*, *Variazioni di morte*), il discorso dell'ospedale (*Il Bambino*), il discorso delle case (*Qualcuno arriverà*, *Sonno*). Esso inoltre non è mai semplicemente funzionale alla realizzazione della grande metafora della condizione di deiezione dell'uomo, come nella drammaturgia di Beckett (l'albero di *Aspettando Godot* o il mucchio di terra di *Giorni felici*), in cui l'umanità "larvale" e "clownesca" dei "personaggi depauperati e mutilati" vaga in un «puro movimento senza scopo, una variazione dell'immobilità»<sup>9</sup>. Il luogo nella drammaturgia fossiana ci pare invece sempre un luogo in cui si compie una ricerca di senso dei personaggi, esso è allo stesso tempo abitato e abita i personaggi, il cui andare e venire è sempre un'attività concreta e mai astratta come in Beckett. I giovani Fredrick e Agnes, protagonisti de *Il Bambino*, conosciutisi da poco, pur non credendo in Dio entrano insieme in una chiesa per dare un valore speciale al loro incontro: lì Fredrick, nell'amore che sente nascere per Agnes, fa l'esperienza di Dio.

Insieme al silenzio, l'elemento centrale che fa di Jon Fosse un autore mistico è senza dubbio la morte. Essa è presente in ogni suo testo. Che accada praticamente o meno, i personaggi hanno sempre ben presente il fatto che tutto dilegua verso il nulla. La morte emerge, heideggerianamente, come la realtà più propria dell'essere umano. Il filosofo Vladimir Jankélévitch, nel suo sconvolgente libro dal titolo *La morte*, afferma qualcosa che ci pare molto "fossiano": «nascere è casuale, morire no. La morte ci appartiene più della vita stessa, perché siamo solo noi a morire. La morte è sempre morte propria»<sup>10</sup>. E il grande poeta Rilke, ne *Il libro della povertà e della morte*, scrive:

Perché noi siamo solo la buccia e la foglia  
La grande morte, che ognuno ha in sé,  
è il frutto, attorno a cui ogni cosa ruota<sup>11</sup>.

I personaggi di Jon Fosse, abissi fragili e insondabili, che parlano un linguaggio semplice e con un lessico limitato, sono proprio quella buccia e quella foglia di cui parla Rilke, al cui centro c'è la morte. Come accade per esempio in *Sogno d'autunno*, in *E la notte canta*, in *Io sono il vento* o in *Ombre*, non c'è tragedia nella morte fossiana. C'è invece un'attrazione, un desiderio segreto per la morte, un desiderio di ricongiungersi con il Tutto. Morire è un accadimento semplice, come una piattaforma girevole che ti porta da un'altra parte, ma vicino a dove ti trovi. Nel finale di *Sogno d'autunno*, a proposito della morte dell'Uomo la prima moglie Gry dice: «È morto, semplicemente. Sì è alzato ed è morto. È così che succede». L'esperienza della morte che, come insegna Lévinas, può darsi solo come esperienza della morte dell'altro, in Fosse è riferita dai personaggi che restano con grande semplicità, senza resistenze o isterismi, ma con quell'abbandono e accettazione della

9. A. Badiou, *Beckett. L'inestituibile desiderio*, cit., p. 17.

10. V. Jankélévitch, *La morte*, Einaudi, Torino 2009, p. 15.

11. R.M. Rilke, *Il libro della povertà e della morte*, Einaudi, Torino 1994.

«grande morte che ognuno a dentro sé». In *Ombre* la Madre racconta all'Uomo la morte del Padre, che vediamo però presente, poco lontano, mano nella mano con la Donna:

LA MADRE    Sì  
                 sì del tutto all'improvviso  
                 *Pausa abbastanza breve*  
                 era seduto lì  
                 al tavolo  
                 *Pausa abbastanza breve*  
                 e poi è caduto riverso sul tavolo  
                 *Pausa abbastanza breve*  
                 e dopo era morto  
                 *Pausa*  
                 Che bello vederti

L'UOMO        Sì

LA MADRE    Era lì  
                 *Pausa abbastanza breve*  
                 e poi se n'è andato

L'UOMO        Sì  
                 *Piccola pausa*

LA MADRE    Come un bagliore

In *Io sono il vento* è addirittura l'Uno a riferire all'Altro le ragioni del suo suicidio:

Sapevo che l'avrei fatto  
*Breve pausa*  
Ero troppo pesante  
*Pausa molto breve*  
e il mare era troppo leggero  
E c'era il vento con il suo movimento

Nell'opposizione leggerezza/pesantezza, dove i due termini sembrano richiamarsi a vicenda in una sorta di reciproca attrazione, emerge la morte come desiderio segreto. Essa, nella concezione fossiana, non è qualcosa che si oppone alla vita, ma qualcosa che le sta accanto e che quindi rappresenta o può rappresentare un'alternativa plausibile: è l'invisibile accanto al visibile. Il morire avviene come uno scivolamento, uno slittamento, quasi per distrazione: se in un giorno qualunque venisse a mancare o si abbassasse una certa vigilanza del pensiero, allora quel desiderio segreto potrebbe prendere il sopravvento e noi potremmo anche morire.

Ma cos'è che rende il teatro di Jon Fosse un teatro *a-venire*?

La risposta a questa domanda interpella chi, per sua stessa natura, è chiamato a incarnare un testo, a dargli corpo, voce e silenzio: l'attore. Impieghiamo qui il termine *a-venire* per intendere non un teatro chiuso nel presente ma che si dischiude appunto sull'avvenire, in un'accezione quasi messianica se, come osserva Leif Zern, Jon Fosse scrive per un teatro che ancora non c'è e – aggiungiamo noi – per un attore che ancora non c'è o è molto raro, soprattutto in Italia. I motivi hanno a che fare *in primis* con quel logocentrismo di cui Zern parla nel suo saggio su Fosse, quella cultura della confessione e del dialogo tipica dell'Occidente, che pensa la parola come cura e il silenzio come privazione della prima. Basti pensare alla pratica psicanalitica, una pratica basata sulla parola che guarisce e che ha l'obiettivo di riportare l'ordine là dove c'era il disordine. Tralasciando il complesso tema del logocentrismo, per il quale si rimanda al saggio di Zern, dal punto di vista della pratica teatrale possiamo dire che la drammaturgia di Jon Fosse ha un'ambizione molto alta, che è quella di rinnovare il rapporto tra l'attore e la parola in una direzione non razionalistica. Quando si incontra la scrittura fossiana, si fa l'esperienza di come non tutto ciò che diciamo nella vita è intenzionale o ha un'intenzionalità forte. La cultura psicologista del sottotesto, dell'analisi logica della parola che, nella sua versione riduzionista, ancora permea il teatro italiano, pensa la parola come depositaria della verità di un personaggio; essa è sì capace di considerare le pause e i silenzi, ma li interpreta comunque all'interno di una struttura di pensiero di tipo razionalista, in cui i silenzi nascondono qualcosa e sono il segno di un sospetto mancare della parola. In questa accezione si finisce per interpretare un dialogo teatrale secondo uno schema di tipo logico-psicologico in cui la parola visibile è ancora depositaria del senso. Fuori da ogni fascinazione postmoderna e postdrammatica, Fosse non vuole dichiarare la morte della parola e fare del corpo la nuova divinità da adorare, ma riporta la parola alla sua costitutiva opacità; un'opacità da intendersi non tanto come qualcosa di insito nel gioco del linguaggio, quanto un'opacità sostanziale, data dalla distanza tra parola e senso e dalla incapacità della prima di rendere conto del mistero del mondo. Ci viene in mente una delle proposizioni del *Tractatus* di Wittgenstein: «persino nell'ipotesi che tutte le possibili domande scientifiche abbiano avuto risposta, i nostri problemi vitali non sono ancora neppure sfiorati»<sup>12</sup>. È proprio questa incapacità della parola che contribuisce a chiarire il ricorso frequente di pause e silenzi da parte del norvegese e a fare della proposta fossiana una mistica teatrale. Gli stessi personaggi fossiani, che più che personaggi sono persone, sono restituiti al loro abisso, alla loro inesplcabilità, alle loro tare, e sono attraversati tutti da un desiderio metafisico che non trova eguali in tutta la drammaturgia contemporanea.

Per questo motivo l'attore che incontra Fosse e vuole recitarlo deve per prima cosa abbandonare quella *teologia della parola come fine* che domina, seppur con risultati alterni, il teatro italiano. Egli deve piuttosto mettersi in ascolto di quell'in-

12. L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, a cura di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1998, p. 108.

visibile che è il non-detto dei suoi testi accettandone l'autonomia dalla parola. Recitare Fosse significa ri-orientare tutti i riferimenti dell'attore, come in quelle figure della *Gestalt* o in quegli esercizi di meditazione comuni alle discipline orientali in cui si insegna a guardare i vuoti e non i pieni.

La parola in Fosse non deve essere re-citata nel senso comune del termine, essa deve affiorare, emergere, venire all'evidenza. È un movimento contrario. Per fare questo l'attore deve in qualche modo compiere lo stesso percorso dell'autore, che abbiamo riportato all'inizio della nostra relazione: deve porsi in ascolto delle sue frequenze, delle sue tonalità, del ritmo della sua scrittura. Deve abbandonare l'autoreferenzialità di una recitazione della parola visibile e mettersi alla ricerca di quella parola invisibile che le si cela dietro; rinunciare a piegarla e a stressarla in un tonalismo autoreferenziale, ma restituirla al suo valore di verità, al fatto cioè che la parola in Fosse non perde mai il rapporto diretto col mondo, e i personaggi sono quello che dicono nel modo in cui lo dicono: non hanno nulla da nascondere e per cui operare una metodologia del sospetto. Non c'è un personaggio da costruire nel senso classico del termine, anzi; bisogna che l'attore abbandoni ogni progetto di controllo e di illuminazione su di esso e ritrovi la condizione fenomenologica dello "stare in scena", del riscoprirsi nel respiro, nell'esser-ci recitando Jon Fosse. Più che di fare si tratta di essere: c'è una strana regola secondo la quale, con la drammaturgia di Jon Fosse, più l'attore fa, più non accade nulla. E questo perché si ha a che fare con personaggi che aspirano all'invisibilità. L'attore deve per così dire "tornare alle cose stesse" del testo fossiano, senza alcuna idea precostituita: al silenzio prima che affiori la parola, perché esso è la condizione necessaria affinché la parola emerga.

Come l'*Amleto* contiene preziosi suggerimenti sull'arte dell'attore, così, tra i testi fossiani, un momento del monologo *Il chitarrista*, a nostro avviso, suggerisce la direzione per l'attore *a-venire*:

Lasciami diventare  
un niente  
e fai risuonare quel canto  
Lasciami diventare  
un segno ignoto  
che altri interpreteranno.