

Jon Fosse, un vento lieve che ferisce

Marco Sgroso

Vorrei innanzitutto ringraziare Vanda Monaco Westerståhl, alla quale devo l'emozione di avere scoperto il fascino del teatro di Jon Fosse, autore che oserei definire classico e contemporaneo, antico e moderno al tempo stesso.

Avevo già sentito parlare molto di lui e via via un filo sempre più teso di curiosità mi legava al desiderio di leggere i suoi testi, alla ricerca come siamo sempre noi teatranti di parole nuove e sorprendenti che in qualche modo preservino, pur con i necessari e nutrienti mutamenti del tempo, la lezione preziosa dei grandi autori classici – e penso qui naturalmente ai Tragici greci, a Shakespeare, Molière e Čechov, ma certo non soltanto a loro –, e cioè quella capacità di scrivere opere che, pur essendo specchio fedele e rifrangente, riflesso preciso e tagliente della propria epoca, siano al tempo stesso un ponte sempre vivo per gli uomini e le donne delle generazioni future, ricchi di quella capacità di parlare di argomenti che tocchino ancora i nostri cuori e accendano ancora i nostri cervelli.

Tuttavia, sommerso di volta in volta da più urgenti impellenze, rimandavo questo incontro a un momento più propizio.

Poi è accaduto che Vanda mi abbia coinvolto in un progetto promosso dal Dipartimento dello Spettacolo dell'Università di Bologna e voluto da Marco De Marinis, dedicato alla maschera di Pulcinella, o piuttosto a una rivisitazione di questo controverso personaggio, ingiustamente confinato a una visione folkloristica e molto provinciale, stile cartolina del Vesuvio che sputa un falso fumo bianco sul golfo azzurro del mare di "Napule", senza neppure quel patentino di dignità teatrale riservato da alcuni studiosi alle grandi Maschere della Commedia dell'Arte.

In quell'occasione, pochi ma intensi giorni di lavoro diedero vita ad una breve performance che – forse un po' provocatoriamente – intitolammo *Pulcinella versus Pulcinella, ovvero la colpa è sempre della scarpa* e che presentammo in un'affollata serata al teatro dello spazio DMS con un successo assolutamente inaspettato. Quello che più mi stava a cuore durante la preparazione di questo piccolo lavoro – gra-

zie anche alla preziosa esperienza vissuta con Leo [di Berardinis] all'epoca de *Il ritorno di Scaramouche*, memorabile spettacolo in cui ognuno degli attori fu sollecitato a reinventarsi senso, movimento e anima delle maschere classiche della Commedia – era appunto sottrarre Pulcinella a quel banale retaggio di mossette, sberleffi e saltelli che ne hanno assurdamente caratterizzato l'immagine, recuperando invece tutto il sapore tragico e oscuro, crudele e viscerale della sua maschera.

Pulcinella – essere solitario, bianco e nero, tenero e ruvido, maschio ma dentro anche femmina – è animale braccato, ombra aggressiva, sempre affamato eppure pronto al canto, e soprattutto maschera sempre “cogitante”.

Invitai Vanda a lavorare in questo senso: spezzare il previsto per immaginare nuovi confini, sottrarre l'espressività più retriva a favore di una discesa nei risvolti più oscuri del personaggio, e io stesso – aiutato dalla meravigliosa maschera creata appositamente per me da Stefano Perocco di Meduna – mi muovevo in questa direzione. Per imboccare questo percorso occorrevo, ovviamente, parole nuove e un punto di partenza: immaginai, per i nostri due speculari Pulcinella, di partire da una relazione spesso sperimentata ma ogni volta ricca di risvolti nuovi e interessanti, il rapporto tra vittima e carnefice.

Pulcinella Uno tiene alla corda, come a un rude guinzaglio, Pulcinella Due. Annullata ogni distinzione di sesso, i due Pulcinella sono anime universali in pena, ma senza nessuna ostentata drammaticità, e questa ispirazione mi veniva dagli straordinari Pozzo e Lucky di *Aspettando Godot*.

Nel corso della nostra performance, priva di uno sviluppo narrativo classico, accadeva semplicemente la riproposizione di un tempo astratto di attesa, durante il quale i due Pulcinella, legati da tormentata e necessaria inseparabilità, blateravano – inascoltati – pensieri e parole in una lingua alta e bassa insieme, dove il napoletano della maschera e anche delle nostre comuni origini inquinava, ma al tempo stesso arricchiva di concretezza, la poesia purissima dei grandi pensieri rubati all'universo di Shakespeare.

Frammenti di Riccardo III, di Amleto e di Ofelia si mescolavano così ad alcuni folgoranti versi di Eduardo, e questi a lampi di dialoghi originali, derivati dal nostro lavoro di improvvisazione oppure tratti dal nostro “epistolario attorico”, uno spiritoso e alquanto irrispettoso archivio di reciproci insulti che da tempo Vanda e io ci scambiamo scherzosamente via mail, dopo un'*ouverture* in cui Pulcinella Uno, sospeso tra sonno e veglia, canticchia pigramente tra sé una malinconica nenia siciliana mentre Pulcinella Due con fatica tenta una fuga vana, goffa e inconsapevole. L'esperimento di dare alla maschera di Pulcinella un senso nuovo, anche attraverso il ricorso a una lingua insolita, fece centro ma per il momento tutto finì con quella breve performance.

E tuttavia questo pensiero, inconsciamente, è andato avanti...

Qualche mese più tardi, in occasione dell'edizione del Festival Contemporanei Scenari di San Miniato 2012, Vanda mi propose di condividere con lei una lettura quasi integrale di *Sonno* di Jon Fosse, di cui aveva curato la traduzione in italiano di vari testi per un volume pubblicato dalla Titivillus.

Già tradotto in oltre quaranta lingue e pluri-rappresentato nel mondo, in Italia Fosse è ancora relegato a situazioni produttive quasi esclusivamente di nicchia, e tale era anche il nostro caso. Fu però così che avvenne il mio primo, magico incontro con la sua drammaturgia, con i suoi personaggi che sembrano fatti della pura sostanza dei suoni delle parole e delle pause, vivi e incisivi anche nell'ostinazione dei loro silenzi, evanescenti eppure densi di concretezza, così intimamente umani e comunicativi pur nella loro laconica identità, sempre in bilico tra passato presente e futuro, e con le incredibili atmosfere sospese e rarefatte delle sue situazioni apparentemente naturalistiche ma in un attimo pronte a fluttuare in una dimensione fortemente onirica.

Leggendo prima *Sonno* e poi gli altri testi di Fosse, mi sono sentito invadere con leggerezza da una nebbia dolce eppure densa e compatta, che cancella o sfuma i contorni delle persone e delle situazioni, attutisce suoni e contrasti, scolora gli eccessi e stende un'impalpabile patina chiara e fredda sulle emozioni troppo esposte, sui clamori del sentimento.

Nelle opere di Fosse si respirano eleganza e compostezza, ma senza nessuna concessione all'estetismo; in ogni pagina come in ogni dramma vige un tempo lungo e disteso, ma il rischio della noia è costantemente fugato da una strana *suspence* che lega ogni frase e ogni situazione alle successive, dando quasi la sensazione che ciò che si dice non dica nulla e che ciò che accade accada senza quasi accadere. Eppure le scarse parole e le azioni asciutte sembra che alludano, con discrezione ma rovinosamente, ad altro e siano filtro di rimandi misteriosi, che sbiadiscono in una dimensione assolutamente concreta ma inafferrabile.

Memore di quel nostro esperimento bolognese su una nuova possibile stagione di Pulcinella, e desideroso assieme a Vanda di poterle dare un seguito, cominciai a immaginare un'ardita connessione tra la rudezza irriverente della maschera partenopea e l'eleganza della parola asciutta, essenziale di Jon Fosse.

Parola appunto in grado di alimentare il contrasto sfacciato tra vulcanica vitalità partenopea e asettica sentimentalità nordica, parola folgorante ma priva di schiamazzi, densa di poesia raggelata, di pensieri essenziali, di malinconie inguaribili eppure sorprendentemente ricca di rimandi a una musicalità di sapore classico.

Come primo timido passo in questa direzione, decidemmo di arricchire la lettura di *Sonno* – programmata in una spoglia e deliziosa chiesa sconsacrata nel centro storico di San Miniato – di un semplice “segno” per tastare questa possibilità, aggiungendo cioè alla lettura del testo di Fosse un prologo muto in cui Pulcinella Uno faceva il suo ingresso arrivando alle spalle degli spettatori, piegato e stanco, appoggiandosi a un bastone e portando sulla schiena ricurva, come un faticoso fardello, Pulcinella Due, appendice umana inseparabile, compagno di un'esistenza nomade senza meta.

Alla fine della lettura – eseguita in una *mise-en-espace* molto asciutta con pochi, studiati spostamenti da un leggio all'altro e dopo avere abbandonato le maschere alla fine del prologo –, a suggerire la chiusura di un cerchio di fatale predestinazio-

ne cui in qualche modo il testo di Fosse sembra alludere, un epilogo, speculare al prologo, vedeva Pulcinella Uno caricarsi nuovamente sulle spalle il suo inseparabile fardello e incamminarsi verso l'uscita nella stessa direzione dell'arrivo, mentre la luce sfumava lentamente durante il percorso, lasciando come ultima immagine la sospensione di un viaggio senza traguardi di conquista.

Questo primo esperimento di contaminazione tra l'universo di Pulcinella e la parola di Jon Fosse mi affascinò molto ma confesso che non mi convinse pienamente. Sentivo che i personaggi di *Sonno* difficilmente avrebbero potuto avere una motivazione valida di senso vestiti della maschera napoletana, per quanto asciugata della sua connotazione folkloristica, eppure avvertivo ancora una concreta possibilità di connessione tra le atmosfere e i colori diafani di Fosse con questo nuovo corso che cercavamo per l'esistenza di Pulcinella.

Dopo *Sonno* ho letto vari altri suoi testi in una fascinazione sempre crescente, fino a che Vanda mi inviò la sua traduzione di *Io sono il vento* e fu subito un innamoramento assoluto, a partire dal titolo stesso che suona come uno schiaffo dolce. Prese così corpo, in maniera molto più convinta, il progetto di tentare decisamente di attribuire la parola di Fosse alla maschera partenopea, realizzando una piccola produzione indipendente sostenuta, nella mancanza di qualsiasi sostegno economico, soltanto dalla passione di un inaspettato incontro.

Nel pensare a una semplice *mise-en-espace* di *Io sono il vento* per l'edizione successiva del Festival Contemporanei Scenari, immaginavo i due personaggi dell'Uno e dell'Altro come due fantasmi in maschera, immersi nella loro quotidianità senza orizzonti, sospesi nel vuoto di un mare immobile come un lago sconfinato, senza terra all'orizzonte, in una dimensione quasi atemporale dove l'elemento più prezioso sembra essere proprio il movimento lieve di un tempo fluttuante. E quest'opera mi è apparsa subito più giusta per proseguire la ricerca del nuovo senso di Pulcinella.

Un'altra intuizione mi ha guidato nel lavoro, e cioè la convinzione che Fosse è un autore di estrema difficoltà, in ragione proprio del suo "tono" sempre sfuggente, per un attore e in modo particolare, forse, per gli attori italiani, nutriti da una scuola di grande estroversione e cresciuti nel mito di una gloriosa tradizione matatoriale, che rimanda ai Comici dell'Arte prima ancora che ai grandi capocomicati maschili e femminili di fine Ottocento.

La condizione "sotto maschera" imposta ai personaggi di Fosse dall'innesto di Pulcinella mi suggeriva tuttavia un interessante spunto di indagine in questa direzione, perché il volto "fisso" della maschera – sebbene molto lontano da un'idea di neutralità – costruisce la sua espressività attraverso il lavoro del corpo e la cura di lievi o violente oscillazioni della testa e delle posture piuttosto che attraverso la vitalità della mimica facciale. I movimenti del collo, delle spalle, delle mani e delle gambe, come pure la semplice rotazione o distensione di un dito o del bacino e come la sperimentazione di diversi livelli nello spazio e l'esplorazione dei limiti dell'equilibrio potevano portare noi attori a sentire la forza della parola di Fosse fisicamente prima ancora che mentalmente.

Lavorando sulla partitura del testo, ho avvertito così la necessità di costruire una parallela partitura di movimenti che si accordasse con quella della musicalità verbale. Inizialmente abbiamo cercato soprattutto movimenti lenti ma scolpiti, cercando di evitare il pericolo di una formalizzazione coreografica estranea alla concretezza della situazione e in sintonia con lo spazio di Fosse, che è sempre uno spazio astratto, anche quando le didascalie ci descrivono case, panchine, cimiteri, finestre e porte.

Così, la barca immaginaria di *Io sono il vento*, definita dall'autore stesso «un'illusione», è diventata per noi il segno di una zattera dai confini netti ma aperta allo sguardo, e l'azione, di cui Fosse ci dice che è «immaginaria, non dovrà essere eseguita, è un'illusione», si è ispirata a un'economia dei gesti e degli spostamenti.

In questo universo, cromaticamente dominato da bianchi e grigi o velato tutt'al più di tinte sbiadite, ho immaginato di sprofondare la maschera di Pulcinella, perché potesse smarrire la sua scontata e triviale vitalità in favore di un presente nuovo e inatteso, sdoppiandosi – doppiamente – nella sua funzione teatrale di ieri e in quella di oggi, ma anche nell'Uno e nell'Altro, calata in un mondo ignoto proprio come l'Uno affoga in quel mare che mi è apparso più simile a un lago sulla cui immobilità leggermente increspata naviga la zattera senza tempo del dramma di Fosse. Su questa zattera, definita in scena da un netto quadrato di luce che ne disegna i confini, si muove con parsimonia espressiva il bianco candido dei costumi di Pulcinella Uno e Due, mentre le parole del dramma si rincorrono senza fretta, consentendo ai corpi di vivere, di dare forma al tempo, nella definizione di un passato che si fa presente, di un presente che allude al futuro e di un futuro che affonda le sue radici nel passato.

Sono parole semplici e concrete quelle che legano i personaggi a una terra-acqua e a orizzonti sconfinati dai quali appare impossibile evadere.

Così i due “compari”, sublimando la tradizione della maschera, assumono valenza di individui universali sull'orlo di una crisi indefinita e quasi indolore, vittime consenzienti o rassegnate dello scorrere dell'esistenza, impossibilitati a comunicare veramente tra loro ma anche a separarsi, prigionieri di un'attesa indefinita e sospesa, talmente priva di dramma da apparire forse proprio per questo altamente tragica, eppure al tempo stesso dolce e a tratti molto comica.

In scena soltanto una panca geometricamente priva di fantasia, piccola zattera nella zattera primaria, è luogo dove sedere, oscillare, sostare e dialogare, da cui è consentito partire alla ricerca di un'impossibile evasione ma a cui si può tornare senza alcun sentimento di sconfitta, piuttosto pronti alla scoperta di un nuovo stupore, come se il “dire” fosse una rivelazione non solo di senso ma anche di puro suono, in questo agevolati dall'incredibile e tenue musicalità della lingua di Fosse che già sulla pagina scritta egli traccia come una partitura sonora.

Accade così che queste due maschere, quasi meravigliate di essere al mondo, rassegnate senza sofferenza a un viaggio senza meta, simili a vecchi fanciulli che si risvegliano spaventati di poter fare troppo rumore, complici inseparabili ma anche rivali, possano dialogare sul prima e sul dopo, interrogarsi sul senso della vita e

sulla paura della morte, scambiarsi i ruoli di comando e di obbedienza, e così attraversare il tempo e deflagrare nella contemporaneità, liberandosi dalle catene delle figurazioni filologiche e della pietrificazione museale per sbocciare alla luce in un mondo incerto e instabile ma aperto al futuro.

In occasione del principio delle prove per la *mise-en-espace* di *Io sono il vento* si è tuttavia verificata una circostanza che mi ha portato ad aggiungere una prospettiva ulteriore al nostro lavoro. Non potendo più io, per altri impegni teatrali pregressi, condividere con Vanda tutto il percorso della preparazione, ma non volendo lei rinunciare completamente al mio sguardo e alla mia presenza, abbiamo ipotizzato uno slittamento di ruoli e un nuovo, forse ancora più ardito, innesto nell'opera di Fosse. Vanda ha assunto il ruolo dell'Uno, inizialmente destinato a me, lasciando a un'altra attrice il personaggio dell'Altro (Wen-Ting Yang nella prima versione a San Miniato, in seguito sostituita da Fiorenzo Madonna per la replica di Parma), mentre una terza figura – assente nel testo di Fosse ma forse non così estranea al suo spirito profondo e certamente idonea al progetto di reinvenzione della maschera partenopea – è apparsa in scena, anche se sarebbe più giusto dire ai margini della scena: un Pulcinella Tre, che veglia non visto sugli altri due o riflette in un imprecisato altrove le loro esistenze e le loro esitazioni, esiliato ai margini non soltanto della zattera ma dello spazio stesso, distante eppure sempre sintonizzato, una sorta di terzo fantasma che sembra accompagnare il viaggio nel limbo degli altri due, immagine vagamente ispirata a un Caronte in bianco e nero che influenza da distanze temporali oltre che spaziali il viaggio dei due protagonisti fossiani.

Come già nel primo esperimento di contaminazione tra Fosse e Pulcinella in occasione della lettura di *Sonno*, non volendo in nessun modo modificare l'equilibrio delicato né interrompere il flusso perfetto della musicalità del testo, ho deciso di attribuire a questa terza ombra soltanto tre brevi interventi, contrappuntati dalle note appena percettibili di un brano dalla colonna sonora dell'*Ulysse's Gaze* di Anghelopulos che accompagnava il navigare lento della barca del film: un prologo, un'incursione laterale ai confini dello spazio circa a metà del dialogo dei suoi due "fratelli" e un epilogo finale, in cui risuonasse il canto di altri grandi autori teatrali che, in modo profondamente diverso ma idealmente vicino, hanno preceduto Fosse nell'interrogarsi sul senso dell'esistenza. Innanzitutto, quello che Ingmar Bergman considerava il rifondatore della lingua teatrale nordica, August Strindberg, riferimento più o meno apertamente dichiarato di tutta la nuova drammaturgia scandinava, di cui – non a caso – ho scelto due lapidari frammenti dalla sua *Sonata di Fantasmi*:

Dormi, tu che soffri senza colpa... dormi senza sogni...
Tu, che te ne stai seduto ad aspettare che la terra diventi cielo...
che il cielo diventi mare... che il mare diventi terra...
l'atto che hai compiuto nella collera espialo adesso senza rancore
nulla teme chi non fece il male, è bello essere innocente...

e poi:

abbiamo peccato, abbiamo sbagliato, noi come tutti...
noi non siamo quello che sembriamo...

Infine, a sigillo dell'ultimo folgorante, essenziale scambio di parole del testo di Fosse:

L'UNO	L'ho fatto
L'ALTRO	Perché lo hai fatto?
L'UNO	Ero troppo pesante e l'acqua troppo leggera
L'ALTRO	Lo hai fatto Adesso sei via
L'UNO	Sono via con il vento Io sono il vento

ecco tornare, ancora, l'immortale genio di Shakespeare con un brevissimo accenno del malessere di Amleto, sollevato da tutto il peso della tragedia e lasciato a fluttuare come un'eco vaga nella lenta dissolvenza delle luci:

Ah, se questa troppo troppo solida carne
potesse sciogliersi struggersi e dissolversi in rugiada...

Perfettamente consapevole del rischio di un'operazione che contamina universi teatrali molto differenti, le cui radici affondano in derivazioni assai distanti tra loro, e che può facilmente offrire il fianco a forti perplessità da parte dei destinatari della fruizione, credo tuttavia che il senso della ricerca nel Teatro – come del resto in tutte le manifestazioni dell'Arte – stia proprio nella libertà di osare accostamenti inusuali, non per gusto di provocazione o per volontà di stupire ma qualora si avverta l'eco della "nota originaria", ed è appunto in questo senso che mi è sembrato di ritrovare nel teatro di Jon Fosse quella qualità di respiro ampio e di sfondamento dei confini che lo rende autore modernissimo e classico al tempo stesso.

Concludo citando una breve ma illuminante impressione di Laura Mariani, compagna preziosa assieme a Manuela Bambozzi nel seguire i progressivi passi di questa nostra avventura, che alla fine di una prova alla quale aveva assistito ci scrisse: «Quanti colori nel grigio di Fosse!».