

## **ALESSANDRO MACHÌA – ALLA RICERCA DI FOSSE SULLE NOTE DELLE VARIAZIONI DI GOLDBERG**

**Incontro con Alessandro Machìa al Teatro della Limonaia di Sesto Fiorentino, il 28 ottobre 2012, prima della seconda rappresentazione di *Sogno d'autunno* all'interno della XXV edizione dell'INTERCITY FESTIVAL.**

***di Manuela Bambozzi, Università di Parma.***



### **Bambozzi**

Come hai incontrato il teatro di Jon Fosse?

### **Machìa**

*Ho incontrato Fosse per caso, in libreria. Cercavo degli autori di drammaturgia contemporanea e mi capita in mano Jon Fosse, Teatro. Apro una pagina e cado su Sogno d'autunno. Lo compro ma non lo leggo subito. Io compro molti libri, li metto in libreria e poi li riprendo. Io poi leggo più libri in contemporanea e li leggo spessissimo la mattina appena mi alzo, perché ho bisogno di parole. Spesso mi capita quando mi alzo di non riuscire neanche a sapere cosa pensare. A volte*

*vedo persone che sono così sicure di cosa pensare... Io invece la mattina mi sveglio e mi chiedo cosa mi toccherà pensare. Poi la lettura in raccoglimento l'ho fatta una domenica pomeriggio, in aprile, in casa: mi sono meravigliato perché ho fatto l'esperienza del tempo. Non a caso lo scopo primo di questo spettacolo è proprio quello di far fare allo spettatore un'esperienza percettiva. Secondo me tutti gli spettacoli dovrebbero mettersi dalla parte del pubblico, non solo in un'accezione negativa, cioè nel dare al pubblico quel che il pubblico vuole vedere (perché se si gioca al ribasso il teatro somiglierà sempre di più alla fiction); per me voler bene al pubblico vuol dire far fare al pubblico un'esperienza di percezione reale dentro lo spettacolo, in particolare l'esperienza del tempo, della temporalità, che – tra l'altro - è un concetto basilare in Fosse.*

### **Bambozzi**

Parlaci del tuo spettacolo che debutta stasera, unico spettacolo italiano ad Intercity.

### **Machia**

*La scrittura di Fosse è una scrittura del tempo, di tempo, è una scrittura ritmica, matematica, di una precisione essenziale. Le parole di appoggio in Fosse, le sospensioni, sono più importanti dei concetti che vengono espressi. Non solo i silenzi.*

*Io mi sono messo solo al servizio di un testo così importante, perché Fosse è un autore che smaschera i registi disonesti; la sua scrittura è talmente potente che c'è molto poco da fare, c'è da rispettare il testo, farlo emergere in tutta la sua potenza, una potenza assoluta.*

*Per quanto riguarda lo spettacolo, tutta la sua struttura si appoggia su movimenti che si basano sulla reiterazione: sono tutti movimenti reiterati, esattamente come la scrittura di Fosse, che ti rimane in testa; le sue parole continuano a parlarti nella testa, a domandare di essere ascoltate. E questo è un fattore ineliminabile quando si legge Fosse e bisogna restituire sulla scena la*

*temporalità e la spazialità. Il tempo e lo spazio, lo sappiamo che sono due concetti che si implicano e in Fosse è assolutamente così. In Sogno d'autunno c'è un tempo ellittico, ci sono dei salti temporali che, se resi semplicemente con le luci, per esempio, cioè con un segno esterno (e spesso il savoir faire teatrale fa questo, delegando a un elemento esterno ciò che deve poter essere veicolato dall'attore) non rendono il tempo interiore dei personaggi: non si può renderlo solo con le luci, bisogna renderlo con la spazialità. Io ho lavorato sulle reiterazioni di Fosse, ritmiche, e ho capito quando l'ho incontrato due anni fa che ero sulla strada giusta.*

*Io amo molto la musica classica, anche l'opera; in particolare, amo molto Bach e c'è molto Bach nella scrittura di Fosse. Per esempio, le Variazioni Goldberg : i testi di Fosse sono costruiti su parole che si ripetono, su temi ripetuti che variano, in un movimento che potremmo definire a spirale, per cui la fine coincide con il principio, ma un guadagno nella narrazione...*

### **Bambozzi**

Una variazione nella ripetizione...

### **Machia**

*Esatto, sì... e questo mi ha ossessionato quando ho iniziato la regia di Sogno d'autunno : ho cercato di rendere queste ripetizioni attraverso delle ripetizioni spaziali, ripetizioni di movimenti, reiterati ma variati, come dicevi prima tu, in cui le cose si ripetono, sono simili ma non esattamente uguali a ciò che il pubblico ha visto prima. Per esempio, tra la fine della prima scena e l'ultima scena quando la Donna chiama l'Uomo e gli dice «Vieni» e l'Uomo andrà... Ecco, Fosse gestisce il tempo in maniera magistrale, il pubblico lo avverte nel finale, la Donna ripete la stessa battuta, «Vieni», ma l'Uomo non andrà più, perché in realtà muore. È come se Sogno d'autunno fosse una sciarada, un enigma scenico. In realtà è come se quello che il personaggio vive sul palcoscenico, nel tempo della narrazione, fosse semplicemente una pausa tra la nascita e la morte; un grande*

filosofo francese, Vladimir Jankélévitch<sup>1</sup>, che ha scritto un libro bellissimo, "La mort", dice «Ognuno vive la propria vita e muore la propria morte». I personaggi di Fosse muoiono la loro morte, ma senza il romanticismo di tipo alfieriano, e questa è la rivoluzione di Fosse, una rivoluzione ermeneutica, un riorientamento nel modo di concepire l'esistenza, che è di tipo orientale molto più che occidentale: la morte non è l'antitesi alla vita, non si tratta neanche dell'"anticipo della morte" hiedeggeriano, non è neanche quello: con Fosse siamo secondo me addirittura oltre Heidegger. La morte è semplicemente qualcosa che accade. La morte è il grande rimosso della nostra società...

Già ti annuncio che faremo Sogno d'autunno in un vero cimitero, sarà uno spettacolo site-specific, in cui si abita il luogo. Ho già fatto domanda al cimitero degli inglesi di Roma e a Crespi d'Adda.



**Figura 1 Sogno d'autunno in scena alla Limonaia di Sesto Fiorentino, ottobre 2012**

Questo mio Sogno d'autunno è stato concepito su spazi enormi; questo della Limonaia è uno spazio più piccolo e lo abbiamo dovuto riadattare. Al Teatro

<sup>1</sup> Filosofo, esponente della corrente della Fenomenologia.

*Vascello<sup>2</sup>, che ha un palco di 12 metri per 14, abbiamo proprio lavorato sulle ottiche, sulle profondità di campo, sulle distanze. Distanze emotive che sono distanze spaziali: il tempo non lo puoi rendere se non con lo spazio.*

### **Bambozzi**

Ma torniamo alla scrittura di Jon Fosse, alla sua parola...

### **Machia**

*Sì, se consideriamo per esempio il suo romanzo, "Melancholia", edito da Fandango Libri, lì per esempio c'è l'annullamento della parola, si arriva a un momento in cui le parole non hanno più senso: la parola in realtà diventa una porta girevole, una piattaforma girevole che ti fa affacciare su "altro". A Fosse interessa molto di più il silenzio che la parola, il silenzio disinnesca la parola falsa.*

*Intendiamoci: io sono contro il "pensiero debole" anche in teatro e nella regia, non solo in filosofia: secondo me fare una regia è una cosa molto complessa, se è regia, altrimenti diventa una "messa in scena". Interpretare il mondo è una cosa, visualizzarlo è un'altra.*

*Io credo di essere uno che si è messo in ascolto di Fosse e basta, quello che è importante, lo ribadisco, è che lo spettatore faccia l'esperienza della temporalità, perché a mio avviso è questo il senso profondo dei testi di Fosse: mettere in contatto il lettore prima, e lo spettatore poi, col tempo è per lui un aspetto assolutamente fondamentale.*

*Fosse poi è un caposcuola, un maestro vero, vuole rinnovare completamente il rapporto tra l'attore e la parola, teatralmente parlando. La parola in Fosse non va detta, non va recitata, nel senso pieno del termine, in un senso che potremmo definire forzato, con una recitazione cerebrale. La parola di Fosse deve emergere, deve venire all'evidenza, deve affiorare alla bocca: proprio per questo sono importantissime le parole di appoggio nei testi di Fosse, le interiezioni, che sono come ponti; quello che emerge è uno stare, è una emotività, che non è psicologia,*

---

<sup>2</sup> A Roma, dove lo spettacolo è andato in scena con un cast diverso nell'aprile del 2011.

*non è psicologismo. Perché Fosse è più grande di Pinter, secondo me, e questo lo dico da "filosofo": è il primo autore che riesce a connettere l'universale al particolare, il metafisico al concreto, l'immanente con il trascendente, e questo lo sapeva far solo Beckett. Mentre nei personaggi di Pinter puoi andare a ritroso e comprendere qual è la tara dei personaggi, in Fosse questo non lo puoi fare, perché i personaggi sono dei pozzi, dei vuoti assoluti, non c'è la possibilità di ritorno a un peccato originale, ad un inizio in cui qualcosa si è rotto. Sono voci, ecco: i personaggi di Fosse sono pura voce.*

*Fosse mi ha raccontato che vive a 5 metri dal mare, su un fiordo nei pressi di Bergen, la finestra del suo studio si apre sul mare. Sta lì e aspetta di ascoltare le voci che arrivano dal mare. Lui scrive metodicamente come suggeriva il buon vecchio Nietzsche; siamo noi che siamo ancora vittime di una idea crociana-gentiliana di cultura, di soggetto creatore, di tutto questo hegelismo! Fosse non crede in questo, nello scrittore travagliato, che scrive in preda all'ispirazione. Fosse si mette metodicamente davanti alla finestra e, come un pescatore, aspetta le voci che gli arrivano dal mare.*

### **Bambozzi**

Come l'hai conosciuto?

### **Machia**

*L'ho incontrato nel 2009: chiamo la Limonia, dico che sono un giovane regista e che voglio incontrare Fosse. Loro sono molto gentili e me lo fanno incontrare. Lui era seduto a un tavolino, i capelli lunghi, brizzolati, una trentina di bottiglie di birra intorno..., con degli occhi di ghiaccio bellissimi e profondissimi. Lui mi abbraccia subito, una persona di un calore incredibile... parliamo un po', in inglese. Io di fronte a un Maestro cosa ho fatto, mi sono comportato da bravo scolaro... ho cercato subito di piacergli e quindi abbiamo parlato della sua scrittura e ho scoperto che ama gli stessi autori che amo io. E poi mi ha detto una cosa: «non fare l'errore che fanno spesso coi miei spettacoli, cerca l'ironia, trova*

*l'ironia. Io non sono simile a Ibsen, ma lo sono molto di più a Bernhard e a Beckett». Tant'è che Fosse dice che la sua pièce, "Qualcuno arriverà" è la risposta ad Aspettando Godot : una risposta direi di altissimo livello!*

*Dicevo che, in qualche modo, i personaggi di Fosse sono oltre i personaggi di Beckett. Magari si dirà che sono io che amo molto Fosse... non dico che è più grande di Beckett... ma c'è da trent'anni un luogo comune nel teatro: «Cosa vuoi dire dopo Beckett?». Come se noi non ci fosse più nulla da vivere e da raccontare, come se non vivessimo più, come se io e te adesso non fossimo qui, vivi. È questo il guaio dell'Italia, l'ossequio ai Padri che, in forme patologiche dell'allinearsi sempre e comunque con loro, ha rovinato il paese. La nostra cultura è tutta così. Questo ossequio sta uccidendo le forze creative di questo paese, non bisogna avere paura, bisogna dialogare con questi grandi autori. Il guaio di questo paese, e il fatto che ci siano pochi nuovi grandi registi rispetto al passato, è il fatto che esiste un problema estetico del teatro, oltre ad uno antropologico caro a Pasolini. Il nostro immaginario è violentato, non abbiamo più immagini che sono nostre, ma immagini televisive, che non sono più nostre, non le cerchiamo più. Quello che ho cercato di fare con Fosse è mettermi in una dimensione di creazione stando molto in contatto con me. Anche il rapporto con la madre... Vedrai che è molto particolare il rapporto con questa madre qui in Sogno d'autunno, perché la madre per me è la Grazia, la Bellezza, l'Arte... ho cercato di fare assolutamente questo.*

### **Bambozzi**

*Dicevi che con Fosse siamo oltre Beckett...*

### **Machia**

*I personaggi di Beckett impiegano semplicemente il tempo, lo fanno parlando, la parola diventa un modo di far passare il tempo. I personaggi di Fosse sono più volitivi, non solo impiegano il tempo, ma credono nell'idillio, anche se sanno che*

*l'idillio non sarà possibile. Sono tutte strategie di addomesticamento della morte, soprattutto in Sogno d'autunno.*

*Non c'è sesso in Fosse. Il sesso e l'osceno sono una strategia in Sogno d'autunno, come per il monologo dell'Uomo, quando dice «Magari si apriva addirittura la patta ogni volta che aveva la rispettabile mamma tutta per sé, se l'apriva e tirava fuori la sua dura mazza e pretendeva che lei gliela leccasse»; quando l'Uomo volutamente inventa le biografie dei morti, cerca l'osceno; l'osceno è un gesto umanissimo e innocente come la bestemmia. Non c'è niente di più innocente della bestemmia (lo dico da cattolico): dopo che bestemmi il nome di Dio, non cambia nulla della tua condizione umana.*

*Poi la particolarità di Fosse è lasciar parlare i vivi e i morti con un'assoluta plausibilità, i vivi parlano coi morti e non c'è assolutamente problema.*

*Questa presenza dei vivi e dei morti nel mio spettacolo la racconto disponendo per la scena sette mucchi di terra, perché ci sono cinque personaggi presenti e due assenti, Gaute e la nonna, di cui però si parla. Chéreau addirittura li mette in scena!*

### **Bambozzi**

Ti è piaciuto la versione di Chereau andata in scena al Piccolo?

### **Machia**

*Non completamente. E lo dico da estimatore di Chereau, che considero il più grande di tutti, forse anche di Strehler. E sappiamo quanto Strehler temesse Chereau, pur stimandolo e favorendolo in molte occasioni aveva verso di lui uno strano timore reverenziale. Di quello spettacolo a me non è piaciuta l'insistenza sull'eros, come se si potesse "cherausizzare" Fosse..., passami il neologismo! È sempre lo stesso discorso, quello di dover auto-rappresentarsi: Fosse è contrario a tutto ciò che è auto-rappresentazione. I personaggi non si auto-rappresentano mai per piacere, parlano e sono essenzialmente nel momento presente in quello che dicono, semplicemente nelle parole che dicono, non c'è niente dietro. Questo*



*però, dal punto di vista registico, crea delle difficoltà: nella messa in scena questo comporta il rischio di ridurre Fosse a una meccanica attoriale. Togliere psicologia d'accordo, ma bisogna stare attenti perché i silenzi in Fosse sono pieni di parole, sono importanti, perché è lì che emerge il grido del personaggio, emerge la tara, emerge il bisogno, altrimenti sarebbe solo chiacchiericcio.*

### **Bambozzi**

Come hai lavorato con gli attori?

### **Machia**

La recitazione è una questione capitale nell'allestimento di un'opera di Jon Fosse, questione che più volte ha creato attriti tra lui e i molti anche grandi registi che hanno frequentato il suo teatro. Questo perché, come dicevo prima, Fosse è un innovatore della scena, un uomo che vuole rinnovare il rapporto tra l'Attore e la Parola, oggi essenzialmente basato su un impianto di tipo psicologistico. La parola in Fosse ha bisogno di una recitazione lontana dagli strutturalismi e da un rapporto troppo virtuosistico con la parola. Il suo è un lessico semplice, i suoi personaggi sono persone comuni, quasi banali e i testi utilizzano un parlare rarefatto e molto ritmico. Il ritmo è la chiave per interpretare Fosse: i proverbiali silenzi di Fosse sono dei segni linguistici e ritmici, non delle categorie psicologiche; non sono l'opposto della parola, non sono il segno di una incomunicabilità ma esprimono un non voler comunicare, perché il Senso non è nelle parole. Il discorso cela invece di rivelare, ma facciamo difficoltà a comprenderlo perché la nostra è una cultura dialogica, una cultura della colpa e della confessione attraverso la parola. Abbiamo quindi lavorato su una recitazione in verità, ma non psicologista, sullo "stare scenico" dell'attore. Per interpretare Fosse l'attore deve essere e non fare. La sua è una drammaturgia in cui più l'attore mette e fa, e più non accade nulla. Fosse è in assoluto un mistico. Per gli attori recitare Fosse è sempre una sfida perché comporta una misura assoluta del recitare, togliendo però il significante, evitando il più possibile di mettersi

davanti alla parola di Fosse (anche perché è parola poetica) ma lasciandola essere, affiorare, svuotandosi e non irrigidendosi nell'estenuare la parola. Fosse ripete in più occasioni di essere molto critico nei confronti della lingua: le cose più importanti non posso essere espresse con le parole: "il significato è un miracolo" ha detto in un'intervista. questo senso. In Fosse non devi "portare fuori" nell'accezione classica del termine. In Fosse se fai sbagli, perché non accade nulla, devi lasciare accadere le cose, è importante lo "stare" dell'attore. Noi abbiamo lavorato su questo "stare", dilatando le pause, restringendole poi, arrivando al giusto tempo. Se Fosse lo esegui rispettando esattamente i suoi tempi ti salvi, fai Fosse. Però c'è qualcos'altro che deve accadere, se lo percorri rispettando i tempi come una partitura ottieni uno spettacolo rigoroso che rispetta Fosse, poi però deve accadere qualcos'altro. Ci sono state delle recite, lo dico senza problemi, in cui non si è beccata la tonalità emotiva di Fosse e abbiamo recitato le parole. Se si recitano le parole, Fosse non accade, non c'è. C'è, perché rispetti i tempi, le ripetizioni, ma non accade Fosse, perché la magia è impalpabile, bisogna saperla prendere... Io accetto di mettermi alla ricerca di Fosse anche sbagliando. Il regista deve poter sbagliare, perché è giusto.

### **Bambozzi**

Perché l'autore vivente più rappresentato al mondo, Jon Fosse, incontra enormi difficoltà nei teatri e nei circuiti italiani?

### **Machia**

Per una serie di ragioni. La prima intrinseca: Fosse è un autore difficile. La seconda politica: Fosse non ha ancora incontrato l'interesse di un Maestro del teatro italiano, come è accaduto a Spiegelburg, altro grande autore; quando lo incontrerà non avrà problemi a ricevere l'attenzione dei grandi teatri italiani.

**Poi c'è una ragione filosofica e teatrale: noi abbiamo una drammaturgia logocentrica, che è costruita, direbbe Derrida, con l'ipertrofia della parola. Guarda Pirandello, grandissimo autore, gli avverbi di Pirandello! In**

**Pirandello si recita tirando tutto fuori, si recita il significante. Questo lo si fa spesso a teatro, lo fa anche un grandissimo come Ronconi, maestro assoluto. Il fatto è che la svolta linguistica è stata superata ormai e quindi questa attenzione verso il linguaggio non basta. Adesso dobbiamo tornare a raccontare storie, non si può più recitare solo il significante.**

**Fosse è un nuovo "Padre", che va oltre tutta l'orgia postmoderna del teatro d'immagine, del teatro glamour, del teatro pop glamour, del teatro che in qualche modo prende a prestito un'estetica televisivo cinematografica. Fosse è drammaturgia della parola, ma della parola forte e del silenzio prima della parola. Il silenzio è la condizione necessaria perché affiori la parola. E in questo non è affatto postmoderno, non è per il fatto che è critico con la parola che è postmoderno!**

**Fosse sfiora il sacro, è profondamente religioso, la sua è una letteratura profondamente religiosa nel senso proprio etimologico del termine. C'è il sacro nella scrittura di Fosse, perché c'è la ricerca della verità, la ricerca del senso. I personaggi sono degli omini comuni che cercano. Quando l'Uomo dice, parlando delle lapidi: «Io credo che ci siano perché Dio si ricordi di chi è lì sepolto» e poi dice: «Già, sesso, che parola e Dio sono la stessa cosa», «Più uno ne parla del sesso già e più uno ne parla, ecco, di Dio e più svanisce quello di cui stiamo parlando e alla fine rimangono solo le parole», quell'«ecco» è assolutamente fondamentale, è uno dei momenti più belli di Fosse.**

**Sicuramente quello che non bisogna fare in Fosse è "recitare" nel senso italiano del termine, bisogna fare il vuoto, bisogna abbassare le vibrazioni degli attori, bisogna lavorare su una parola che affiora, i personaggi sono quasi agiti, quasi detti dalle le parole stesse.**

**Io ho il mio concetto di regia, sono uno che guida e però lascia emergere. Oggi noi viviamo in un paradigma antropologico del teatro, quello del teatro dei collettivi, il teatro degli *ensemble*, delle comunità, dell'espressione dello stare insieme... non vorrei dirlo, ma in fondo**

diciamolo, del grotoskismo, per cui il teatro è un po' come una "setta"... Io vorrei che in questo senso il teatro somigliasse sempre di più al cinema, non nel linguaggio, mentre invece somiglia al cinema nelle cose deleterie! Il teatro ha perso il proprio linguaggio, c'è un problema di linguaggio nel teatro di oggi; è un problema etico fondamentale, il teatro ha perso se stesso, scimmietta sempre più il cinema, non trovando più la propria specificità e cerca di prendere in prestito elementi linguistici che non gli appartengono. Un esempio per tutti: l'orgia del video nel teatro contemporaneo, oggi si usa il video per qualsiasi cosa, non si riesce più a capire che il teatro è più semplice di quello che si pensa che sia. C'è l'attore... Il teatro, come dice Vasiliev, è lo spazio del pensiero, mentre il cinema è lo spazio della realtà: una sedia al cinema è una sedia, in teatro no e l'attore crea forme. L'immaginario dell'attore e l'immaginario del regista si incontrano in una via che è una via di mezzo, per forza di compromesso, e di fatto lo spettacolo alla fine è affidato agli attori, è una barchetta che io metto in mano agli attori, a un certo punto, e che paradossalmente non è più mia.

Un testo non è completo fino a quando non è rappresentato, non è autonomo come il romanzo, la drammaturgia è una scrittura in azione, deve essere performata, deve essere fatta, deve essere agita.

In questo spettacolo c'è tutta una partitura audio che arriva a livello subliminale. Non ci sono musiche, ma non perché io sono contrario alle musiche! Qui Bach non c'è, ma c'è, nei movimenti ripetuti, nelle linee, nella prossemica. Come ti dicevo, mi sono ispirato alle *Variazioni Golberg* di Bach: l'abbiamo utilizzato in fase di prove soprattutto con la protagonista femminile, Viola Graziosi, ma nello spettacolo non c'è musica, ci sono solo suoni, rumori, c'è la pioggia, che è una pioggia vera, ci sono delle voci di bambini che sono voci registrate dal vivo proprio col boom; nessun suono è campionato, sono tutte voci che vengono dalla realtà, questa realtà

fenomenica che entra nello spettacolo. Io lavoro molto sul rapporto tra il visibile e l'invisibile.

Mi metto molto in ascolto, mi immedesimo con lo spettatore e cerco di far fare un'esperienza percettiva allo spettatore. Voglio rendere percepibile non soltanto il contenuto dell'opera, e in maniera particolare per quanto riguarda Fosse, ma anche e soprattutto la temporalità, lo sperimentare il tempo. In *Sogno d'autunno* la struttura è molto particolare, perché è dilatata all'inizio, diventa più ritmica nel momento della panchina, quando l'Uomo e la Donna parlano con la Madre, e lì l'Uomo sembra cadere nella realtà, sembra vivere esattamente quel momento; poi nel finale c'è di nuovo un momento di dilatazione, c'è un'ellissi temporale che viene vissuta dai personaggi. A un certo punto la Donna semplicemente si siede, raccoglie la giacca e dice: «Lo vedo che non sei più innamorato di me», e l'Uomo: «Sono innamorato di te. Solo che sono stanco». Lì è passato già del tempo: sembrano apparentemente una coppia anziana felice che rivive il passato e sembra che tutto sia stato vissuto, ve invece no, c'è ancora altro da vivere, lui deve comunque morire.

Fosse in questo è magistrale: come tutti i grandi autori, come i grandissimi, come Shakespeare, Fosse inventa un finto finale, come nel *Romeo e Giulietta*; c'è un finto happy end in *Sogno d'autunno*, c'è un finale, sì, ma in realtà il finale vero sarà un altro. Io l'ho concepito come un gioco scenico, per me *Sogno d'autunno* è una sciarada, Fosse la chiama commedia, ma è un enigma scenico in cui a un certo punto l'Uomo va a morire e quello che accade dal momento in cui entra in scena e quando va a morire è semplicemente un tempo differito, è il tempo della vita: sono i novanta minuti della scena per un attore, per noi è la nostra vita. In realtà quando nasciamo noi cominciamo già a morire, è un concetto banale da dire, però è così e tutto il resto è qualcosa che accade.

In Fosse c'è "adesione" in quello che i personaggi dicono, ecco perché Fosse non va straniato: i personaggi aderiscono a quello che dicono, sono

quello che dicono, c'è adesione totale, ma in *Sogno d'autunno* a un certo punto non c'è più finale, lui muore semplicemente, anzi, nel mio spettacolo muore quasi per distrazione. La Donna lo prende per mano, a un certo punto lo lascia e l'Uomo va e muore, muore per caso; si muore così, per caso, come succede in *Io sono il vento*, si muore per il desiderio di ricongiungimento con l'assoluto, ma non è il desiderio nel senso patologico del termine: nel momento in cui fai il vuoto dentro accade che se tu ti distrai, se non sei attento nella volizione di vivere, nel voler vivere e ti distrai un attimo, in quell'attimo, se ti distrai puoi anche morire. In *Io sono il vento* l'Uno scivola via, la Donna in *Sogno d'autunno* dice: «Si è alzato ed è morto».

Quando concepisco uno spettacolo parto dal luogo, per me c'è un luogo in cui abitano dei personaggi. Io non faccio molte regie perché innanzi tutto non amo il teatro per il teatro, amo solo alcuni testi teatrali, non li amo tutti, non tutti gli autori sono grandi – forse questa è una deformazione filosofica – e se non ho un'immagine non comincio: molti critici mi dicono che nei miei lavori c'è un'adesione totale tra scena e attori e questo è perché io parto dal luogo. E anche per Fosse è così: quelle parole che vengono dette, sono quelle e solo quelle, perché sono in un cimitero, in *Sogno d'autunno*, in qualche modo le parole nascono dal luogo.

Fosse potrebbe sembrare "debole", nel senso che non c'è intenzionalità nelle sue parole, ma è proprio in questo che Fosse è grandioso, perché conosce l'animo umano in una maniera profondissima. Non tutto quello che facciamo è intenzionale. Foucault, per esempio, diceva che se io mi trovo a letto con una donna che non mi piace, se mi trovo molto vicino a quella donna, è molto probabile che io possa anche andarci, nel senso che le situazioni erotizzano i corpi: in Fosse la situazione "intenziona" le parole, c'è una intenzionalità passiva, nelle parole, nei testi di Fosse: è il luogo che abita le parole, le parole di questo testo sono queste solo perché siamo in un cimitero, altrimenti sarebbero state altre parole.

**Fosse vuole veramente instaurare un rapporto nuovo, vuole fare un tipo di teatro nuovo, ha già creato un teatro nuovo e dobbiamo rendercene conto tutti e dare a Fosse il posto che merita nella drammaturgia contemporanea e nel teatro contemporaneo, quello del più grande drammaturgo vivente.**

#### **DUE CHIACCHIERE CON GLI ATTORI...**



**Francesco Acquaroli, in *Sogno d'autunno* è *l'Uomo*.**

**Anche io Fosse lo adoro, lo amo, e ho avuto la fortuna e l'onore di conoscerlo quando abbiamo fatto questo testo "assurdo" che è *Io sono il vento* con un regista norvegese, Runar Hodne: io all'inizio non capivo, poi ho avuto questa felice intuizione e ho chiesto al regista: «Senti, mi racconti com'è la Norvegia?», perché secondo me bisognava passare da lì; e lui ha cominciato a raccontare e devo dire che mi ha aiutato molto a capire questo mondo assolutamente esotico, molto lontano da noi. Lui mi ha fatto vedere sulla cartina e mi ha detto: «Vedi, la distanza che c'è tra Firenze e Oslo è la stessa che c'è tra Oslo e il nord della Norvegia, però ci sono solo quattro milioni di abitanti, la gran parte concentrata ad Oslo. E quando tu vai fuori, dove ci sono queste case di villeggiatura, e la casa più vicina è a cento chilometri, e tu sei lì, e c'è il vento...». E poi mi ha parlato**

tanto di questa nebbia che viene dal mare, la *seafog* che quando la vedi che arriva devi fiondarti dentro casa, perché quando arriva a terra è talmente densa che tu non vedi più niente e rischi di finire male nei fiordi, quindi devi restare fermo. Tutte dimensioni che ti portano a immaginare l'uomo davanti a questo nulla, a questo mare e capisci perché c'è questo tema del suicidio così forte. E capisci il suo modo di concepire il tempo...

Il tempo di Fosse è del tutto a-cronologico, è un tempo accartocciato, a me viene in mente un foglio di carta accartocciato e buttato lì. Non è facile sulla scena... Ma ieri sera c'era una grande attenzione, non si sentiva un colpo di tosse, non capita quasi mai, quindi al di là del fatto che possa essere piaciuto o meno, perché ci sono persone che non riescono ad "entrare", in tutti i casi c'è qualcosa che attrae in Fosse, qualcosa che lavora sotto ed è bene lasciarlo lavorare sotto. Per me le reiterazioni di Fosse sono indice di una estrema incertezza, che non riguarda soltanto il linguaggio: anche quello che c'è sotto è del tutto incerto. Io lo dicevo sempre ad Alessandro: Fosse è proprio l'autore dell'indefinito. La nostra capacità di pensiero è totalmente inadeguata, perché noi dobbiamo per forza "definire" qualcosa, il nostro pensiero funziona così. Ma per ciò che sta attorno a quel che riusciamo a definire, non è sufficiente questo modo che abbiamo di pensare: a me sembra che Fosse sia l'autore di questo, che sia questo il suo campo di ricerca, la nostra totale inadeguatezza...

Io immagino questo norvegese, che sta in mezzo a questa natura potentissima, e che si sente totalmente schiacciato.

Daniela Piperno, in *Sogno d'autunno* è la Madre.





All'inizio per me Fosse è stato quasi come un cruciverba, mi sono trovata dentro una cosa che mi ha innervosito...

Io ho lavorato molto su Beckett e quindi sentivo che c'era una "provenienza", ma sentivo anche che mancava un'infinitezza, le parole erano più chiuse, meno evocative. All'inizio ho avuto un approccio come onirico, e infatti non mi tornava, non mi tornava il testo: la difficoltà è stata proprio scioglierlo in un senso, in una direzione sola. Poi ho capito che anche lui ha qualcosa di infinito, che va trattato con una sospensione che permette di cadere in una cosa o in un'altra.

Ora ci sono entrata concretamente, tutto mi è chiaro, e credo che anche lui, come Beckett, chieda una lettura concreta, quella concretezza che arriva all'enigma, in qualche modo. Questo è il giro che ho fatto io per arrivare a capirlo e a godermelo.

Una volta che capisci il racconto, cosa che non è semplice, devi percorrerlo tante volte un testo suo perché ti appaia il racconto. Allora capisci che la reiterazione è necessaria e ha senso, non è una maniera; ogni volta suona diverso, ogni volta procede nel raccontare qualcosa; e questo lo scopri ficcandotici dentro in maniera ossessiva, come la sua scrittura e capisci che ogni volta intende qualcosa di diverso.

Le prime volte, dicevo, mi innervosiva in maniera spaventosa, ho dovuto trovare dei sistemi di immagine per "agganciarmi" e ogni volta dire una cosa che non era la stessa, ma era la stessa... Ho avuto molte difficoltà, ma ora provo piacere proprio perché questo racconto l'ho dovuto scoprire, perché non è immediato, come probabilmente tutta la drammaturgia contemporanea.

