



Strindberg nel teatro italiano del XXI secolo*

Franco Perrelli

L'avvio del XXI secolo strindberghiano in Italia è stato promettente: l'8 febbraio del 2000, Luca Ronconi – il più rinomato dei nostri registi viventi, appena giunto alla direzione del primo teatro stabile nazionale, il Piccolo di Milano – affrontava *Il sogno* di Strindberg, aprendo una nuova fase artistica. Amante di grandi e complessi cicli drammaturgici, Ronconi, non arbitrariamente, l'aveva abbinato a *La vita è sogno* di Calderón, traendone un affascinante spettacolo che – se con un occhio guardava forse ancora allo stile di Tadeusz Kantor (assai presente in Italia nei due decenni precedenti) – senz'altro faceva sperare in una *Strindberg Renaissance*, dopo il fulgido momento d'interesse editoriale e teatrale che aveva caratterizzato il periodo fra il 1970 e il 1990.

Difficile oggi sostenere che l'esempio di Ronconi sia stato così incisivo. Infatti, nel primo decennio di questo secolo, si può registrare solo qualche occasionale esperimento con i drammi da camera (non con la straordinaria *Sonata di spettri*), con qualche breve copione naturalista, con *Pasqua*, ma si può asserire tranquillamente che Strindberg, per il teatro italiano, si riduce al *Padre* e ancora di più alla *Signorina Julie* e a *Danza macabra*. La conseguenza negativa è l'affermarsi di uno Strindberg unilateralmente inchiodato alla lotta dei sessi; quella positiva è di contro la possibilità di uno stretto confronto fra le varie edizioni, oltre al fatto che la scelta di copioni densi e complessi, ma (anche per stringenti motivi economici) da allestire con pochi attori, mobilita di norma sia gli interpreti più capaci sia i registi più curiosi, dando adito a messe in scena quasi sempre di qualità, come alcune che si sono segnalate in particolare negli ultimi sei anni.

Cominciamo dal 2005, con *Il padre*, primo e tardo esito strindberghiano di uno dei più validi registi del teatro italiano, Massimo Castri (n. 1943), proveniente dai ran-

* Relazione tenuta il 1° giugno 2012 alla XVIIIth *International Strindberg Conference, Arvet efter Strindberg-The Strindberg Legacy*, Stockholm (May 31-June 3, 2012).

ghi dell'avanguardia e noto per i suoi allestimenti anticonvenzionali di Euripide, Goldoni, Pirandello e Ibsen (memorabile un *Rosmersholm* destrutturato del 1980), sebbene negli ultimi tempi il suo stile si sia alquanto normalizzato. Come Ronconi, Castri a Strindberg (troppo esplicito e passionale) preferisce la fredda disperazione di Ibsen (una posizione diffusa fra gli intellettuali italiani ed espressa, tra l'altro, da Claudio Magris, nell'*Anello di Clarisse*: «La disillusione di Ibsen ci è più vicina della geniale enfasi di Strindberg»¹), eppure proprio i tratti crudeli e antinaturalistici delle sue interpretazioni ibseniane portano inevitabilmente il regista a leggere il norvegese tramite l'autore svedese, quantomeno all'insegna di una specie di gemellarità fra i due drammaturghi.

Non a caso, in questo *Padre*, che debutta a Cesena il 18 ottobre, fin dal secondo atto, si ricrea un'evidente concordanza d'atmosfera natalizia con *Casa di bambola*, per non parlare della circostanza – come ha dichiarato il regista – che il copione strindberghiana «finisce come *Spettri*» (allestiti da Castri nel 2004), «con il rimbambimento del protagonista maschile. [...] Strindberg in fondo fa il verso a Ibsen». Per il resto, Castri vede nel *Padre* soprattutto «l'Imperialismo, il militarismo, il Superuomo, Nietzsche, e poi questo terrore del maschio di non essere nulla»².

La scena di Maurizio Balò muta prospettiva, ruotando di 45° a ogni atto e accompagnando il fatale digradare del dramma verso la regressione del Capitano e assecondando una dinamica già applicata da Castri al *Borkman* ibseniano del 2002: dapprincipio la sala azzurrina pressoché spoglia, in una frizzante atmosfera da caserma, ospita un protagonista ancora integro e vitale, ma, nel II atto, comincia a essere ingombrata da un grande albero di Natale in allestimento, mentre, nella chiusa, il Capitano non scaglia il lume acceso contro la moglie, bensì le spara invano, con una pistola che maneggia sin dal principio del dramma. Alla fine di questa parabola discendente, il palcoscenico accoglierà un sontuoso albero di Natale, non solo per contrasto simbolico alla cupezza degli eventi, bensì soprattutto perché il Capitano è ritornato bambino e – imbelles e persino rassegnato – aggredisce ormai le sue agguerrite avversarie con armi giocattolo, mentre risuona *Stille Nacht*.

Nell'insieme, Elena Randi ritiene che «Castri presenti tutti i personaggi sotto una luce dai contorni più sfocati rispetto a quelli proposti da Strindberg, nel cui terzo atto, in assenza del colpo di pistola, appaiono più infidi. Nella specifica regia nessuno è davvero esente da colpe...»³. Lo spettacolo infatti non vedeva il regista schierato né a favore delle tesi del «paranoico Strindberg» né di quelle delle «sue vittime ideologiche, le donne» – come osservava uno dei nostri maggiori critici, Franco Cordelli, sul «Corriere della Sera» del 5 novembre – aggiungendo: «Castri forse, in Strindberg, detesta non solo i personaggi femminili ma anche questo ma-

1. C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi 1984, p. 108.

2. Cfr. *Il Patalogo*, 29, 2006, p. 44; P. Puppa, *Il padre: la regia come autobiografia*, in «Il Castello di Elsinore», 55, 2007, p. 87.

3. Cfr. E. Randi, «*La madre ti era amica, ma la donna nemica*», in «Il Castello di Elsinore», 55, 2007, p. 109.

schio che, irretito dall'ambiente in cui vive (le sue tre donne, le sue tre Parche), crolla sotto il peso di uno sterile dubbio». Un altro critico importante, Franco Quadri, sulla "Repubblica" del 31 ottobre, parla di «simbologie troppo ovvie» come quella, per esempio, delle tre donne che, nel finale, «circondano la vittima forse consenziente al rituale distruttivo, tutte in eguali abiti viola arrivati dal regno delle fiabe», oltre a trovare istrionico il protagonista, Umberto Orsini, che Masolino D'Amico, sulla "Stampa" del 27 novembre – a differenza della Laura di Manuela Mandracchia, «strega meccanica sempre sopra le righe» –, stimava invece «saldamente al centro della situazione con tutto il peso e le risorse del grande attore, in ammirevolissimo equilibrio tra il lato burbero e quello ingenuo del Capitano senza rinunciare a una punta di umorismo».

Pur con qualche squilibrio, *Il padre* di Castri resta uno dei più interessanti spettacoli strindberghiani prodotti in Italia: figurativamente intenso e mirabile nei suoi ritmi dilatati e ficcanti nello stesso tempo; ben equilibrato, a nostro avviso, nell'interpretazione di un magistrale Orsini come dell'attendibilmente svagata Mandracchia; soprattutto capace di far affiorare, senza inutili sottolineature, la disperata ironia del copione.

Nel 2006, c'imbattiamo in ben tre edizioni della *Signorina Julie*, tutte di qualche pregio. Due di esse erano affidate alle cure di giovani registi, che davano la loro prova di maestri proprio con questo arduo testo strindberghiano. La prima debuttava a Genova, il 7 febbraio al Teatro della Tosse, ed era dovuta a Sergio Maifredi (n. 1966), un regista che si era formato, tra l'altro, in Islanda, mantenendo poi un rapporto di attenzione costante al mondo nordico, con allestimenti originali di Hrafnhildur Hagalin e Havar Sigurdjonsson, nonché della sceneggiatura di *Alle soglie della vita* di Bergman (2004).

Maifredi puntava su una chiave di lettura antropologica, facendo iniziare lo spettacolo con la festa di San Giovanni nella piazza di Sant'Agostino, tra falò che bruciavano contro la maestosa facciata di una chiesa, sovrapponendo un elemento barbarico o riconducibile agli inferi a una dimensione tangibile della spiritualità. Il pubblico veniva quindi convogliato nel vicino teatro e fatto accomodare su panche che circondavano un ring esagonale, concepito dallo scenografo Emanuele Conte, non dimentico della scena greca, ma – secondo Renato Palazzi, sul "Sole 24 Ore" del 19 febbraio – anche della «trappola [...] che inchioda i personaggi al proprio destino come insetti sulle tavole di un entomologo».

Lo spettacolo puntava sulla evidenziazione della struttura tragica (precisata da Strindberg sia nella famosa Prefazione sia nel sottotitolo dell'opera), consentendosi così l'utilizzo pieno di un coro, quello dei contadini, che non veniva limitato (come in molte versioni), bensì valorizzato sino ad apparire determinante per il precipitare della vicenda. La serva Kristin (Mariella Speranza), in questo contesto, diventava il messaggero o il testimone di una catastrofe, mentre la Julie di Valentina Picello si presentava anoressica e androgina, persino vocalmente aspra, sebbene, nella scena della maledizione, si dimostrasse in grado di grintose tessiture,

contrapponendosi a un Enrico Campanati, non privo di evidenti smarrimenti, nell'irrazionale avvatarsi della seduzione, fino al suicidio della donna (cfr. anche la nostra recensione su "Hystrio", 2, aprile-giugno 2006).

La seconda *Signorina Julie* debuttava il 3 maggio al Teatro Litta a Milano, per la regia di Carmelo Rifici (n. 1973), un allievo di Ronconi. Franco Quadri, sulla "Repubblica" del 19 maggio, parlava di «spettacolo curato con sofisticazione quasi maniacale» e Renato Palazzi, sul "Sole 24 Ore" del 7 maggio, trovava l'allestimento «maturo e raffinato», pregno di «echi metafisici che ne corrodono la scorza naturalistica». A sere alterne, in questa edizione, Mariangela Granelli e Olga Rossi interpretavano ora Julie ora Kristin e – risultato inusitato – alla fine era la serva a imporsi su tutti, anche sul maggiordomo (Francesco Colella), perché lo spirito contadino (che qui si manifestava pressoché demoniaco) prevaleva su ogni circostanza e destino. La dialettica dello spettacolo era intuibile fin dall'«inquietante apparato scenografico» di Guido Braganza, che dilatava in qualche modo il simbolo della gabbia dell'uccellino di Julie: una cucina-laboratorio ferrea, cupa e soffocante, che faceva solo intravedere degli ambigui tratti verdeggianti, finendo per porsi come «un'eloquente proiezione dell'intento del regista, secondo il quale il nucleo del dramma non è lo scontro tra i sessi o le classi, ma il conflitto epocale tra una cultura matriarcale e una cultura patriarcale del progresso industriale», destinata a soccombere (Renato Palazzi).

54

La terza *Signorina Giulia* del 2006 debuttava il 9 novembre, al Teatro Comunale de L'Aquila ed era firmata da Armando Pugliese (n. 1947), regista napoletano estroso e originale. Vanessa Gravina ed Edoardo Siravo erano i giovani e calibrati interpreti dei ruoli principali. Notevole l'intervento sulla conclusione pensato da Pugliese in una regia che Enrico Groppali, sul "Giornale" del 21 novembre, trovava di «lettura strategicamente insidiosa» anche se «di rara coerenza drammatica». Infatti, «basandosi su un'esplicita assenza di didascalie, Pugliese lascia aperto il finale di Strindberg. Facendo balenare il dubbio che la damigella al posto della morte scelga la vita accettando remissiva di rientrare nei ranghi e al tempo stesso condannando il complice, più sedotto che seduttore, a sprofondare nell'abiezione di quel ruolo servile da cui, con ogni mezzo, aveva cercato di evadere». Franco Cordelli, sul "Corriere della Sera" del 3 dicembre, riconosceva allo spettacolo una «solida, accurata fattura artigianale», ma poneva un problema più generale per lo Strindberg che si produce in Italia: lo spettacolo, infatti, esaltava «il tono di schermaglia, di ripicca, di borghese disamina di una difficile situazione pre- o para-coniugale», per contro, mancava «il fragore della caduta» e quindi emergeva «l'eterno Strindberg nella sua vulgata. Affrontarlo come samurai, che è quanto si dovrebbe, nessun regista se la sente».

Armando Pugliese si era già cimentato con Strindberg nella *Danza macabra*, che aveva debuttato a Fano, al Teatro della Fortuna, il 26 gennaio 2002. Per il regista, si trattava di un dramma indubbiamente «governato da un misterioso equilibrio fra tragedia e farsa», due pedali su cui Pugliese avrebbe lavorato deliberatamente

rispettando il diverso orientamento stilistico dei suoi attori: il naturalismo di Giuliana Lojodice, il geniale antinaturalismo epico di Roberto Herlitzka (il Capitano) e la forte personalità di Toni Bertorelli. Secondo Rodolfo di Giammarco, sulla “Repubblica” del 16 febbraio, *La danza macabra* di Pugliese si presentava così come una «grande celebrazione dello star male assieme» mirabilmente pilotata da «tre signori attori di inconciliate tradizioni [...], spettacolo irrituale, secco e lodevole per promiscuità», valorizzato da «una scena di Andrea Taddei, focalizzata da un marchio ovale che è riverbero del gioco al massacro concentrico».

Dopo questo eccellente allestimento, il 9 novembre 2006 – vero *annus mirabilis* per Strindberg in Italia (tra l’altro, in quel periodo, andrebbe menzionata anche una discussa ripresa della classica regia strehleriana del *Temporale*, curata da Enrico D’Amato) – debuttava a Bolzano *Danza di morte* (la traduzione del titolo è leggermente oscillante in italiano), con la regia di Marco Bernardi e le scene, sobrie e affascinanti, di Gisbert Jaekel. Bernardi, nel suo peculiare stile sorvegliato – recuperando qualche figurazione bergmaniana e dall’antico film con von Stroheim, *La prigioniera dell’isola* – impiantava uno spettacolo rigoroso, poco indulgente agli eccessi e al titanismo, nello sforzo d’individuare una linea interna più lucida («Non volevo, infatti, mettere in scena lo strindberghismo, bensì Strindberg e il suo desiderio di trovare rifugio nella metafisica e nella spiritualità, senza avvalermi di uno stile interpretativo»; cfr. “Il Giornale” del 30 novembre). Anche Bernardi aveva a disposizione un formidabile trio di attori un po’ promiscuo: da un lato, Patrizia Milani e Carlo Simoni, fedeli interpreti delle controllate intenzioni del regista, ma, per il ruolo del Capitano, Paolo Bonacelli – attore di antica milizia avanguardistica e protagonista di *Salò*, l’ultimo scandaloso film di Pasolini – che opponeva un’interpretazione più *sporca* del Capitano, perfido, fragile e, nel contempo, stralunatamente senile. Anche in questo caso, l’eterogeneità si dimostrò alla fine un pregio dello spettacolo.

Come ha evidenziato Enrico Groppali, sul “Giornale” del 12 dicembre, nella prima parte, infatti, la rappresentazione «oscilla compiaciuta verso un grottesco con venature tragicomiche nei toni di un vaudeville fin troppo accentuato e sopra le righe nella recitazione di Bonacelli che [...] prende il sopravvento mettendo in difficoltà i compagni giustamente assorti, per merito del regista, nei toni intimisti previsti dall’autore. Mentre nella seconda parte dove predomina, accanto al livore asciutto e pacato di Carlo Simoni [...], una Patrizia Milani, semplicemente perfetta sia come ape regina dell’intrigo che come vittima dell’oppressione coniugale, anche Bonacelli recupera quel tragico cui si era volutamente sottratto restituendo all’allestimento la composta sacralità di un rito di sala squassato dal suadente sadismo...». Franco Cordelli, sul “Corriere della Sera” del 10 dicembre, dava un giudizio tutt’altro che negativo sulla «riuscita» regia di Bernardi, ma riproponeva la sua esigenza di affrontare Strindberg, in Italia, da «samurai», ovvero con spietata immediatezza, poiché anche questo spettacolo, a suo avviso, non diventava «mai tagliente, mai crudele, mai (è il punto) ritmico. La musica si stempera nel dramma

borghese...». Cordelli conclude: «...ma quanto di intimamente borghese c'è in Strindberg? Più nulla, io credo, egli distruggeva, questa è la sua grandezza».

Concludiamo questa rassegna con due più recenti messinscene: nel 2010 (debutto a Modena, il 25 marzo), una nuova *Danza di morte*, firmata da Gabriele Lavia, e un'altra *Signorina Julie*, diretta dal piemontese Walter Malosti. Se Malosti (n. 1961) è regista emergente e di notevole originalità, Gabriele Lavia (classe 1942) ha alle spalle una lunga e assidua militanza strindberghiana (*Il padre*, 1976 e 1990; *Il pellericcano*, 1980; *Delitto e delitto*, 1983) ed è interprete e regista insieme di grande pathos, certo una delle ultime incarnazioni, si direbbe, del grande attore della tradizione italiana, incline tuttavia a coniugare il dramma più sonoro con una moderna corrosiva ironia. Lo Strindberg più impudico ed esibito (quello, per intenderci, che non piace a Claudio Magris), in questo senso, gli è congeniale e da Lavia viene in genere restituito in forme accattivanti e nel contempo talora desolate. In questa chiave, brillava in particolare una memorabile *Signorina Julie* del 1992-1993, con Monica Guerritore, cui avemmo la ventura di assistere a Roma assieme a Erland Josephson, che ne restò sinceramente colpito.

La sua *Danza di morte* non solo riprende, dopo anni di separazione, il sodalizio con Monica Guerritore, ma ribadisce la linea di uno Strindberg che soprattutto amplifica l'opposizione coniugale, riportandosi direttamente ad altri spettacoli della celebre coppia come *Scene da un matrimonio* di Bergman (1997-1998) (cfr. "Il Giornale" del 2 marzo 2010). La scenografia, esaltata da terree luci (di Alessandro Camera e Pietro Sperduti), così, appare catastroficamente sontuosa («una tipica immagine 'laviesca' da *horror vacui*», secondo Franco Cordelli, sul "Corriere della Sera" del 10 aprile), invasa dalla sabbia dell'isola che tiene imprigionati i protagonisti e che è pure polvere del tempo che passa e avvicina alla fine della vita. Per Cordelli, «allo scenografo è lasciato il peso del naufragio», mentre gli attori indulgono a un antitetico vitalismo e «Lavia affonda a piene mani, ciò in cui eccelle, in una specie di demenzialità», qualcosa che non convince Franco Quadri (sulla "Repubblica" del 10 aprile): «...il gioco dà troppo spazio al riso togliendo ogni traccia di ritualità alla tragedia».

Signorina Giulia di Malosti debutta il 7 gennaio 2011 a Pinerolo, con Valeria Solarino e lo stesso regista protagonisti. La scena di Margherita Palli presenta chirurgiche gelide geometrie e appare «costellata di tombini e portelli, casse di risonanza dei sotterranei crocevia e anfratti che ci conducono verso inferi ipnotici, dentro le viscere più nascoste dell'interiorità» (come scrive Francesca Motta, sul "Sole 24 Ore" del 17 gennaio). La tragedia della contessina è interpretata di conseguenza come una continua discesa o precipitosa caduta in un mondo sotterraneo e prosciugata nell'equilibrio dei tre personaggi principali (l'irruzione dei contadini che, a suo tempo, Pugliese aveva stilizzato con un balletto, qui è cancellata).

Malosti era reduce da una raffinata *Scuola delle mogli* di Molière in chiave vagamente sadiana e anche il suo Jean si ripropone come «un domestico fra Sade e Koltès» (R. Di Giammarco, "La Repubblica" dell'8 gennaio), ma soprattutto la sua

Signorina Giulia non si può dire aliena – con una relativa attualizzazione del testo, interpolato di strani fumettistiche didascalie – da situazioni *dark*, declinate talora in una chiave *rock*, che, a buon diritto, consente a Malosti di parlare per la sua regia anche di «lavoro tecnico-artistico legato a luci e suono», essendo immanicabile «complice» – come evidenzia ancora Francesca Motta – «la musica percuotente e ininterrotta», che «scatena un effetto speciale emotivamente sorprendente per lo spettatore, che entra senza pietà con i protagonisti in un gorgo psicanalitico catturante». L'interpretazione s'incasta su questo sfondo fonico: «Valeria Solarino, la signorina del titolo, è forte fin dall'attacco iniziale, bella con una fisicità tutta tensione e voglia, crudelmente turbinosa in bianco con stivali *vacheros* nel sedurre Giovanni».

In una seconda edizione, nella quale anche il testo viene un po' rimaneggiato, il rapporto tra Jean (più *villain* che mai) e Kristin (ora interpretata da Federica Fracassi) diventa più fisico, un po' stemperando l'impronta tragica dello stesso ruolo di Julie, che conclude lo spettacolo con la battuta: «Io sono l'ultima della mia stirpe». Dopo di che si taglia la gola, sul tavolo, sdraiata e con la testa all'ingiù verso il pubblico, mentre Jean è particolarmente attivo: ruba un pacco di denaro, rimette il rasoio nelle mani della morta ed esce reindossando la livrea rossa, che sfoggiava al principio del dramma, e portandosi gli stivali del conte.

Per Franco Cordelli, sul «Corriere della Sera» del 23 gennaio, Malosti fa, in buona sostanza, di Julie una figura cristica e sacrificale, che la Solarino, a suo avviso, non regge sino in fondo, mentre Jean sfoggia una catturante dizione, «che è quasi una nenia, è tutta musicale, cantilenante, incantatoria. Essendo laggiù, in basso, per essere ascoltati non si può che mormorare, cioè sedurre», riuscendo in tal modo a restituire l'autentica modernità di Strindberg, il primo autore «in cui la realtà è vista 'dal basso'».

Lo spettacolo *Noir* di Malosti s'impone, nell'insieme, come un'affascinante *Verklärte Nacht* e potrebbe interpretarsi come un auspicio per il teatro italiano – negli ultimi anni, sempre più timido nelle proposte e in evidente ripiegamento (forse specchio, in questo, della crisi sociale e culturale della nazione e della sua identità) –, nel senso di un'apertura a una sensibilità artistica più giovane e persino giovanile, che ci sembra giustamente propiziata dal «fuoco più grande» di August Strindberg che, una volta di più, è chiamato a sgretolare le strutture più pigre della scena tradizionale.