

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Strindberg l'italiano. 130 anni di storia scenica

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1520525> since 2015-06-14T07:37:26Z

Publisher:

Edizioni di Pagina

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

Franco Perrelli

STRINDBERG L'ITALIANO
1884-2014: 130 anni di storia scenica

Nota

Questo libro monta – con aggiornamenti, revisioni, consistenti allargamenti e innesti di materiale nuovo o inedito – una serie di saggi, pubblicati in Italia e all'estero, in qualche caso ormai di difficile reperimento, dedicati a oltre un secolo di fortuna (in particolare di fortuna scenica) di August Strindberg in Italia¹.

I testi di base che abbiamo collegato sono: *La prima fortuna di Strindberg sulle scene italiane*, in «Il Castello di Elsinore», n. 30, 1997 (pubblicato in forma condensata come “*Och nu är Italien öppet för barbaren...*”. *Det första mottagandet av Strindberg på de italienska teaterscenerna*, in *Strindbergiana*, 14, Stockholm, Atlantis, 1999); *Una lettera di Giacosa a Strindberg*, in AA.VV., *Materiali per Giacosa*, a cura di R. Alonge, Genova-Milano, Costa & Nolan, 1998; *The Heritage of Strindberg on the 21st-century Italian Stage*, in AA.VV., *Strindberg on International Stages / Strindberg in Translation*, a cura di R. Lysell, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2014 (in versione italiana: *Strindberg nel teatro italiano del XXI secolo*, in «Il Castello di Elsinore», n. 66, 2012).

¹ Esistono in merito solo delle veloci ricognizioni di M. Salotti, *August Strindberg sulla scena italiana*, in AA. VV., *Il padre*, Edizione del Teatro Stabile di Genova, n. 45, novembre 1983, pp. 59-64 e di A. Bisicchia, *Lo spazio nel teatro di August Strindberg (Per una storia della messinscena strindberghiana in Italia)*, in A. Strindberg *Tutto il teatro*, II, Milano, Mursia, 1985, pp. X-XXXIX; utili per l'orientamento generale: S. Ahlström, *Strindberg och Italien*, in «Utlandssvenskarna», dec. 1956, pp. 16-22; M. Gabrieli, *Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia*, in *AION*, VII, 1964, pp. 21-39 e il classico studio di G. Ollén, *Strindbergs dramatik*, Kristianstad, Sveriges Radios Förlag, 1982⁴, sulla drammaturgia strindberghiana e la sua fortuna mondiale. Di carattere più complessivo e mirato sull'editoria: M. Ciaravolo, *Utgivningen av Strindbergs verk i Italien*, in *Strindbergiana*, 28, Stockholm, Atlantis, 2013 (utile in tal senso, anche M. Ciaravolo, *Da Linneo a Gustafsson. 250 anni di letteratura svedese in traduzione italiana*, Milano, Iperborea, 1994).

Quest'ultima è una relazione tenuta il 1° giugno 2012 alla XVIIIth International Strindberg Conference, «Arvet efter Strindberg-The Strindberg Legacy», Stockholm (31 maggio-3 giugno, 2012). Un ulteriore intervento: *Strindberg on the Italian Stages of the Twentieth Century* del 5 giugno 2014 alla XIXth International Strindberg Conference, «Strindberg across Borders», Roma (5-7 giugno) è in corso di pubblicazione in inglese e comunque in una forma decisamente più ridotta rispetto alla stesura qui presentata.

In appendice, si ripropone, infine, uno scritto del 2003: *Italia-Svezia: tradizioni teatrali a confronto*, in AA.VV., *Un teatro una città 1970-2000*, Bari, Edizioni di Pagina.

Hanno aiutato, in tempi diversi, il nostro lavoro di ricognizione (cominciato nel 1996) il curatore dell'edizione delle lettere di Strindberg, Björn Meidal e Margareta Brundin di Kungliga Biblioteket di Stoccolma. Collaborazione e disponibilità le abbiamo trovate ovunque ci abbia indirizzato negli anni la ricerca: presso le Nazionali di Roma e Firenze; le Biblioteche del DAMS di Torino, di Bari, Bologna, Catania, Napoli, Braidense di Milano, Civica di Trieste, Marciana di Venezia, nonché presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, il Fondo D'Amico dell'Università di Lecce, il Museo Biblioteca del Burcardo di Roma, il Museo Teatrale Schmidl di Trieste, il Museo Lombroso e il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Un ringraziamento per la collaborazione, antica e più recente, va pure ai colleghi Roberto Alonge, Simona Brunetti, Renzo Guardenti, Claudio Longhi, Donatella Orecchia, Armando Petrini, Silvano Montaldo e ad Eloisa Perone e Antonello Motta.

Le opere di Strindberg saranno d'ora in poi citate dai 72 voll. di *Samlade Verk*, a cura di L. Dahlbäck *et al.*, Stockholm, Almqvist & Wiksell-Norstedt, 1981-2013, con la sigla SV; le lettere invece con SB, dai 22 voll. di *August Strindbergs Brev*, a cura di T. Eklund-B. Meidal, Bonniers, Stockholm, 1948-2001.

Un'unica avvertenza: i titoli strindberghiani sono trascritti nelle variabili traduzioni che si registrano in differenti circostanze di spettacolo o editoriali.

fp

Versione preprint

I. 1884-1892: preludi

1. August Strindberg visitò l'Italia nel 1884-85, in due occasioni, ma nessuno di questi fugaci soggiorni è degno di nota per qualche contatto tra lo scrittore e la nostra cultura o il teatro, bensì solo per una serie di articoli, che miravano a distruggere il mito nordeuropeo dell'Italia e del *Grand tour*. Questi pezzi, nei quali, per sua ammissione, Strindberg aveva «un

po' mentito» ed era stato «molto insolente» (SB 5: 43), daranno qualche imbarazzo all'autore allorché sarà seriamente interessato a imporsi nel nostro paese².

Il periodo 1884-85 è comunque cruciale per l'affermazione internazionale di Strindberg. Il processo per blasfemia dell'ottobre-novembre 1884 contro la prima raccolta delle novelle di *Sposarsi*, fra tante conseguenze sgradevoli, procurò allo scrittore almeno una certa fama oltre i confini della Svezia. Il caso rimbalzò, infatti, in Germania e diede l'avvio a una serie di contatti e di versioni che, in questa fase, si concentrarono in particolare intorno alla traduttrice

austriaca Mathilde Prager (1844-1921)³.

Le difficoltà in patria e il protratto soggiorno in Francia e in Svizzera (dal 1883) spingevano ormai Strindberg (pur riluttante) a *snazionalizzarsi*, «a diventare europeo [...], a inserirsi nella corrente mondiale, invece di marcire come un gatto morto negli acquitrini svedesi» (SB 5: 10), e, in particolare, a mettere *sotto assedio* la capitale della cultura del tempo: Parigi⁴. Alla fine del marzo 1885, lasciata la Svizzera, l'autore era ritornato a Neuilly; quindi, aveva steso «nella lingua universale francese» (SB 5: 79) una serie di scritti, tra cui anche il principio di una seconda parte di *Sposarsi*, che già pensava rivolta «al pubblico russo, tedesco, italiano, francese e inglese» (SB 5: 66). Ancora, una lettera del 5 luglio 1885 a Verner von Heidenstam può far ritenere che Strindberg prendesse addirittura in considerazione la prospettiva di un esilio in Italia per pubblicare, magari a Venezia, «un giornale che solleticasse decisamente lo snobismo svedese» (SB 5: 128).

Strategica, in questo contesto (cfr. anche SB 5: 68), oltre che per ottenere un decisivo riconoscimento negli ambienti naturalistici, la traduzione, pagata dallo stesso Strindberg e realizzata, fin dal luglio-agosto 1884, dallo svizzero Jules Henri Kramer del primo *Sposarsi*, con il titolo *Les Mariés*, che viene edita da B. Benda a Losanna, in collaborazione con

2 Cfr. § 3 del II Cap. I viaggi italiani di Strindberg sono stati schizzati in un'introduzione di T. Eklund per A. Strindberg, *Il meglio del teatro per la prima volta tradotto dall'originale svedese*, a cura di G. Oreglia-P. Rossetti, Torino, SET, 1951, p. XLI ss. e da B. Ottosson Pinna, *Strindberg e l'Italia*, in AA. VV., *Strindberg nella cultura moderna*, a cura di F. Perrelli, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 21-30. Gli articoli strindberghiani, contenuti in SV 18, sono tradotti in italiano: A. Strindberg, *Dall'Italia*, a cura di B. Berni, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993.

3 Cfr. G. Brandell, *Strindberg. Ett författarliv*, II, Stockholm, Alba, 1985, pp. 87-8.

4 *Strindberg all'"assedio" di Parigi negli anni Ottanta* è il titolo del I cap. del libro di S. Ahlström, *Strindbergs erövring av Paris*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956, essenziale per inquadrare la fortuna francese e in genere internazionale del nostro autore.

Belhatte & Thomas a Parigi, verso la fine di maggio del 1885⁵. Si trattava propriamente del primo libro strindberghiano pubblicato in francese e godette di qualche attenzione critica, tutt'altro che sfavorevole, visto che lo scrittore riuscì a farsi considerare, sul delicato tema delle relazioni fra uomo e donna nella vita sessuale e coniugale, «un autore ragionevole e persino ammirevolmente ragionevole»⁶. Nel dossier delle recensioni di questo volume, ci s'imbatte subito in quella anonima, datata 6 giugno 1885, della «Gazzetta Piemontese» di Torino, che ha tutta l'aria di essere la prima consistente segnalazione di Strindberg nel nostro paese⁷.

A ben vedere, l'articolo era stato preceduto, sullo stesso foglio, da una nota del 31 maggio, nella quale si comunicava che *Les Mariés* era in vendita a Torino e che l'autore dimostrava in quest'opera «un brio ed una finezza arguta di osservazione straordinaria. All'apparizione del libro, lo Strindberg venne sottoposto a processo; ma ne uscì assolto non essendovi nelle dodici novelle nulla affatto che potesse dar appiglio ad un'azione penale».

Anche la menzionata recensione di giugno è molto favorevole (sulla linea della critica d'oltralpe) e, comunque, aurorale: «Lo Strindberg è quasi del tutto sconosciuto ai lettori italiani...». L'autore svedese, a una lettura senza pregiudizi, appare «un osservatore di prima forza ed uno scrittore sano, robusto, perfettamente equilibrato». Il recensore ricorda che le novelle tradotte erano state incriminate, ma aggiunge: «Dove i magistrati svedesi potessero trovare un appiglio qualunque ad un qualunque processo, riesce assai difficile a scoprirlo; ma le leggi ed i costumi svedesi ci sono ignoti». Strindberg è altresì definito uno scrittore «senza false ipocrisie di parole» e il suo libro «uno dei più *oggettivi* che si potessero desiderare»: l'autore – «così forte e così originale» – infatti «sa toccare più d'un tasto del cuore umano, e se alcune novelle sembrano dipinte coi più foschi colori della tavolozza, altre, per contro, sono piccoli capolavori di umorismo o di grazia squisita»⁸.

Il pezzo non sfuggì a Strindberg, che, immediatamente, il 7 giugno 1885, scrisse al fratello Axel: «*Les Mariés* fanno effetto, l'editore attende già la seconda edizione, per la quale devo

5 Pare che la traduzione di Kramer (che ometteva la lunga Prefazione dell'autore) non fosse soddisfacente, ma il libro contribuì senz'altro a far conoscere Strindberg nelle cerchie intellettuali e fu letto, con ammirazione, persino da Nietzsche a Torino. Sull'argomento, cfr. S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 52 ss.; E. Ahlstedt, *L'Accueil critique des Mariés en France en 1885 et cent ans plus tard*, in AA. VV., *Strindberg et la France*, a cura di G. Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1994, p. 127 ss.

6 Ivi, pp. 129; 133.

7 Comunque, sullo stesso giornale, il 28 marzo del 1884, Strindberg era stato già incidentalmente menzionato fra i letterati conferenzieri di un'associazione internazionale parigina.

8 Proprio una novella di *Sposarsi* potrebbe essere annoverata fra le prime opere in prosa di Strindberg tradotte nella nostra lingua. Infatti, nel suo libro ibseniano del 1916, Scipio Slataper ricorda la parodia *Casa di bambole*, presente in *Anime nordiche. Novelle danesi e scandinave*, scelte e tradotte da G. Peyretti, Firenze, Sansoni, 1909 (cfr. S. Slataper, *Ibsen*, Firenze, Vallecchi, 1977³, p. 140).

essere pagato. Lo vendono in Italia (è stato elogiato su un giornale di Torino), in Germania, in Russia e in Francia. L'editore mi esorta a scrivere in francese, vuole pubblicare tutte le mie cose ecc.» (SB 5: 89)⁹. L'articolo della «Gazzetta» sarà ripreso in Svezia, il 17 giugno 1885, sull'organo radicale «Tiden» e riportato per due terzi in una fedele traduzione, a scopo pubblicitario (e forse di provocazione), insieme a citazioni di altri giornali europei, sulle copertine delle edizioni svedesi di *Sposarsi I e II* del 1885-86¹⁰.

Strindberg doveva sentirsi giustamente confortato, anche perché, alcuni mesi prima, nel tentativo di far girare il proprio nome su importanti riviste letterarie, aveva cominciato a cercare contatti in Italia, entrando in rapporto con una personalità prestigiosa, il torinese Angelo De Gubernatis.

2. De Gubernatis (1840-1913) era un orientalista di fama, un intellettuale democratico, positivista e cosmopolita, dagli interessi universali, ben noto in Svezia, dove collaborava alla rivista «Ur dagens krönika» di Arvid Ahnfelt (1845-1890), che fece da tramite con Strindberg. Fondatore di svariati periodici, fra il 1884 e il 1887, De Gubernatis diresse una «Revue Internationale», sulla quale Strindberg cercò di collocare *Buts supérieurs*, la traduzione francese di J.H. Kramer della sua novella *Più alti scopi* della prima raccolta di *Destini e avventure svedesi* (1882-83), racconti storici, sostanzialmente venati di umori roussoiani e anarcoidi. In una lettera ad Ahnfelt del 1 gennaio 1885, Strindberg offriva il suo racconto d'impostazione alquanto radicale, augurandosi che, a causa di esso, «il clero cattolico non massacrasse» il povero De Gubernatis (SB 21: 185).

Due brevi lettere di Strindberg a De Gubernatis del 15 febbraio e del 26 maggio 1885 si trovano nella Biblioteca Nazionale di Firenze (e sono ora pubblicate in SB 21: 188; 190). Nell'Archivio Strindberg presso la Biblioteca Reale di Stoccolma, si conservano le comunicazioni di De Gubernatis allo scrittore svedese: nella prima dell'8 marzo 1885, il racconto viene considerato per una pubblicazione e, in una cartolina postale del 28 maggio, si assicura di non aver affatto «renoncé à l'intention et au désir de publier vos Buts Supérieurs dans la Revue, mais ce serait au mois d'août ou de septembre». Il 9 giugno 1885, in una lettera all'editore Claës Looström, Strindberg dava ottimisticamente per pubblicato in Italia *Più alti scopi* (SB 5: 93), ma almeno sugli indici della «Revue Internationale» la novella non compare.

Essa uscì del resto, il 16 ottobre 1885, sulla «Revue Universelle et Internationale» (vedi SB 5: 191), ma Strindberg non deve aver serbato rancori verso l'affabile De Gubernatis, se ancora il 10 agosto 1886, progettando una grande ricerca sui contadini italiani, inviterà il suo

9 Cfr. anche SB 5, pp. 105 e 138, dove il 14 giugno e il 13 luglio, rispettivamente con l'editore Albert Bonnier e lo scrittore Verner von Heidenstam, Strindberg si vanta che *Sposarsi* «va molto bene» in Italia e sulla stampa estera.

10 S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., pp. 58-9. Cfr. anche A. Ollfors, *August Strindberg i bibliografisk och bibliofil belysning*, Borås, Norma, 1987, pp. 17-8.

collaboratore Gustaf Steffen a «procurarsi raccomandazioni» presso di lui a Firenze (SB 6: 25)¹¹.

De Gubernatis fu anche un drammaturgo rappresentato e tradotto¹², ma Strindberg, a quanto pare, con lui non sfiorò l'argomento teatro. All'epoca, del resto, lo svedese pensava occasionalmente alla drammaturgia e, alle spalle, vantava in pratica solo la tarda affermazione, nel dicembre del 1881, del primo *Maestro Olof* (1872) al Nya Teatern di Stoccolma. Poca fama gli veniva da opere di routine come *Il segreto della ghilda* (1880), *La moglie di ser Bengt* (1882); un po' di più dalla *féerie Il viaggio di Per Fortunato* (1882), che, tuttavia, singolarmente, nel 1884, «una certa Camorra» in Svezia aveva addirittura ritenuto «rubata agli italiani» (SV 68: 100)¹³. Lo stesso De Gubernatis, nella sua *Storia del teatro drammatico* del 1883, nel veloce capitolo dedicato alla Scandinavia, aveva così citato, per la Svezia, i maestri della giovinezza di Strindberg: Hedberg, Jolin e Runeberg, e, negli ultimi righe, fra i drammaturghi recenti, solo i norvegesi Ibsen e Bjørnson, ricordati come «celebri poeti» di successo ed eredi di Oehleschläger, sia per i loro drammi storici sia per le commedie borghesi¹⁴.

3. Del tutto diversa ci appare la situazione, quando, nel 1890, Strindberg può pensare a un contatto con Giuseppe Giacosa. A questa altezza temporale, l'autore svedese, infatti, aveva ormai un certo spessore di drammaturgo internazionale e d'avanguardia: nel 1887-88, aveva scritto la trilogia naturalistica *Il padre*, *La signorina Giulia* e *Creditori*. Con indubbio tempismo, nel 1888, l'editore Österling di Helsingborg aveva pubblicato – utilizzando come introduzione la celebre (e piuttosto riservata) lettera di Zola all'autore del 14 dicembre 1887 – una versione francese del *Padre* realizzata dallo stesso Strindberg e, fin dal 1888, erano state

11 Pare (cfr. lettera ad A. Ahnfelt del 24 febbraio 1885; SB 21, pp. 188-9) che Strindberg avesse accarezzato persino l'idea di pubblicare sulla rivista di De Gubernatis, *Il viaggio del sequestro* (1884), resoconto polemico bruciante quanto fantastico del processo a *Sposarsi*.

12 «Altre cose teatrali scrisse, tragedie storiche, drammi ultraromantici, drammi indiani, drammi romani, e parecchie delle sue opere furono recitate, tra il 1860 e il 1870, da Ernesto Rossi. Ma nella drammatica come nella lirica non uscì mai da quella mediocrità che non consente biasimi» (B. Croce, *La letteratura della nuova Italia*, V, Bari, Laterza, 1957⁴, p. 375).

13 Così Strindberg in un articolo del 1910, nel quale subito aggiunge: «Drammi italiani che assomiglino [a *Il viaggio di Per Fortunato*] io non ne conosco». Il termine «camorra» non deve stupire in Strindberg e ricorre anzi con una certa frequenza in un dramma quale *Il pellicano* del 1907, oltre a essere oggetto di trattazione in un brano non compreso nei tardi *Libri blu*, dove viene dilatato a concetto universale (non specifico dell'Italia), ma proprio di tutte le consorterie umane collegate da un sistema di favori (cfr. SV 67: 1608).

14 Rispettivamente, sono menzionati *Nora* (cioè *Casa di bambola*) e *Sposi di fresco* (A. De Gubernatis, *Storia del teatro drammatico*, Ulrico Hoepli, Milano, 1883, pp. 547-556).

inviata al Théâtre Libre di Parigi le traduzioni di questi tre testi naturalistici¹⁵, che sarebbero stati però a lungo penalizzati dalle scelte ibseniane di André Antoine. In Germania, lo svedese viene pubblicato nella Universalbibliothek Reclam con *Der Vater* (1888) e *Fräulein Julie* (1890) e, il 12 ottobre del 1890, la rappresentazione del primo dramma alla Freie Bühne di Berlino proietta Strindberg decisamente fuori dai confini della Scandinavia.

Per di più, sul periodico milanese, «L'Arte drammatica» del 31 agosto 1889, nella seconda puntata di tre di un articolo sul *Teatro in Norvegia* di Harald Hansen, ripreso dalla «Revue d'Art Dramatique», si poteva leggere che sarebbe «madornale» confondere le letterature svedese e norvegese, nonostante le due nazioni fossero politicamente unite: «la Svezia non ha dato che un autore drammatico, la cui fama venne conosciuta anche fuori la Scandinavia, e questo uomo di genio incontestabile è Augusto Strindberg, che creò a Copenaghen un teatro scandinavo, teatro però sempre inferiore a quello di Ibsen»¹⁶.

Di contro, Giacosa – insieme al Verga di *Cavalleria rusticana* (1884) – con *Tristi amori* dell'87 aveva avviato la stagione del naturalismo verista italiano, dando il segnale di quello che Giuseppe Costetti, nel 1901, definirà altresì il «prossimo scoppiare della morbosità sul teatro»¹⁷. Strindberg era discretamente informato sugli intellettuali e artisti italiani più in vista¹⁸ e di Giacosa doveva forse aver letto sulla «Revue d'Art Dramatique»¹⁹, così aveva deciso di spedirgli la propria versione francese del *Padre*, nonché la tedesca *Fräulein Julie*, ricevendo, in una lettera del 16 dicembre 1890 che si conserva alla Biblioteca Reale di Stoccolma, parole di caldo elogio e promesse di traduzioni e rappresentazioni italiane.

La lettera, senza normalizzazioni, è questa:

Milan. Via Principe Umberto 24

15 S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 110 ss.

16 Posta così, la frase può ingenerare confusione: Hansen intende indubbiamente esprimere la superiorità di Ibsen, ma anche accennare all'effimero Teatro Sperimentale Scandinavo (Skandinavisk Försöksteater), che Strindberg aveva fondato in Danimarca nel novembre del 1888, sul modello del Théâtre Libre parigino.

17 G. Costetti, *Il teatro italiano nel 1800*, Forni, Bologna, 1978², p. 375.

18 Nei suoi scritti, Strindberg accenna, tra l'altro, a *Cavalleria rusticana* di Verga e alla versione di Mascagni (cfr. SV 34: 28; 64: 240 e SB 10: 96). Strindberg associa di norma l'opera di Mascagni a *Pagliacci* di Leoncavallo come modelli di teatro sintetico e, a Leopold Littmansson, nell'agosto 1894, riporta con compiacimento il giudizio di chi vedeva in «*Cavalleria rusticana* e *Gläubiger* [il suo *Creditori*] il vertice dell'arte moderna» (SB 10: 190). Nel 1894, Strindberg, tramite Adolf Paul, che era allievo di Ferruccio Busoni, avrebbe avuto qualche contatto con il maestro italiano al fine di trasformare l'atto unico *Il legame* (1892) in un'opera (cfr. SB 10: 101). Infine, Strindberg era notoriamente ispirato dalle teorie di Cesare Lombroso e stimava molto Edmondo De Amicis (cfr. SB 4: 63; SB 6: 144). Vedi anche H. Lindström, *Strindberg och böckerna*, I, Uppsala, Svenska Litteratursällskapet, 1977-90, pp. 58; 186; in questa elencazione di libri tratta dalle biblioteche possedute da Strindberg, si riscontra pure *Il dottor Antonio* di Giovanni Ruffini.

19 Vedi S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 136.

16 Décembre 90.

Cher et illustre confrère.

Je sors d'une maladie qui m'a tenu presque trois semaines au lit. Cela vous explique mon silence, et m'en excuse.

Je vous remercie vivement des deux drames que vous avez eu la bonté de m'envoyer. J'ai lu: Père avec une émotion profonde et croissante de la première à la dernière scène. L'action tragique qui se déroule dans cet ambiant modeste et entre ce petit cercle de personnages atteint parfois les plus hauts degrés de l'horreur et de l'épouvante. Toutes les scènes entre mari et femme sont d'une beauté et d'une vérité admirables. Ce que j'admire surtout, c'est la claire et parfaite exposition d'une pensée philosophique au moyen d'une représentation pleine de réalité. Et quelle tristesse navrante et poétique dans le fond! La scène entre le pasteur et sa sœur au dernier acte, ne peut se passer au théâtre sans frissons et sans larmes.

Je n'ai pas lu, faute de connaître l'Allemand, l'autre pièce. Mon frère qui est professeur à l'Université de Turin l'a lue et il m'en écrit merveilles²⁰. Il va la traduire littéralement: je reverrai la traduction.

Pour: Père, je compterais attendre qu'un de nos meilleurs artistes M^r Ermete Novelli, vienne avec sa compagnie à Milan. La pièce et le rôle du Capitaine me paraissent s'adapter parfaitement à sa compagnie et à son talent, mais je juge opportun d'être là, pour qu'on donne à l'intonation générale l'importance qu'elle mérite. Je crois que Novelli sera à Milan dans deux mois.

Envoyez moi de vos pièces. J'aime l'intimité sincère et forte de votre talent. Elle me paraît être en partie une qualité nationale car je la rencontre en Ibsen aussi, bien qu'il y ait entre vos deux talents des profondes différences.

Je vous offre, chère confrère, avec ma vive admiration, l'assurance de mes sentiments affectueux.

*Bien à vous
Giuseppe Giacosa*

Per qualche motivo, queste brillanti prospettive non si concretarono²¹, anzi i rapporti fra Strindberg e Giacosa – unilateralmente, si direbbe – sarebbero sfumati²² e peggiorati con il tempo, visto che il drammaturgo svedese, nel '94 e ancora nel '96, accuserà il collega d'ispirarsi «disinvoltamente» a lui, fino a capovolgere l'appunto che gli era stato fatto nel

²⁰ Piero Giacosa (1853-1928) fu per 45 anni docente di farmacologia e medico di fama internazionale, ma anche storico della medicina, letterato e pittore.

²¹ Per quanto riguarda, un interprete come Ermete Novelli (1851-1919) – con Emanuel, Zacconi (e la Duse), fra i rappresentanti di quella nuova scuola che apre la tradizione recitativa italiana a una certa consapevolezza del naturalismo come alle correnti di fine secolo – pare non fosse mai interessato al *Padre* di Strindberg (anche se il suo nome sarebbe stato in seguito occasionalmente evocato in relazione al drammaturgo svedese; cfr. § 3 del II Cap.). Grande “promiscuo”, almeno in Italia, Novelli riscuoteva relativa considerazione come attore propriamente tragico e, se stava per rivolgersi, fra i primi, al repertorio ibseniano, è significativo che, nell'*Anitra selvatica* del 1891, si ritagliasse cautamente un ruolo *laterale* come quello del vecchio Ekdal. Del resto, riprendendo una sua intervista da Buenos Aires, sull'«Arte Drammatica» del 6 ottobre 1897, il teatro nordico doveva essere un po' estraneo alla sua sensibilità: «Il dramma di Ibsen non mi piace», dichiarava, infatti, il grande attore. «Io amo il teatro reale, verista, che trasporta sulle scene la vita con tutte le sue miserie e le sue bellezze... ma fino ad un certo punto».

²² Dagli esiti di una preliminare ricognizione presso gli eredi di Giacosa parrebbe non esservi altre tracce del carteggio fra l'italiano e Strindberg.

1884 (cfr. n. 12) e a sostenere: «la drammaturgia italiana mi deruba (Giacosa ecc.)» (SB 10: 164; 11: 145).

L'invidia può aver giocato un certo ruolo in tutto ciò: Giacosa fu rappresentato con successo in Svezia (cfr. SB 10: 65; § 3 del III Cap.) tanto che, il 18 ottobre 1894, a Leopold Littmansson, Strindberg doveva comunicare che Lugné-Poe, in una *tournee* a Stoccolma – nel corso della quale erano stati presentati anche i suoi *Creditori* –, era stato giudicato «di terza classe» e che causa dell'insuccesso sarebbe stata pure una concomitante prima al Dramaten. Strindberg non dice di quale copione, ma noi sappiamo trattarsi dei *Diritti dell'anima* del solito Giacosa (SB 10: 279)²³.

4. Con Giacosa, Strindberg aveva forse cercato di bruciare sul tempo in Italia Henrik Ibsen (da poco rappresentato con *Spettri* al Théâtre Libre), ma pure nella penisola il norvegese era destinato ad essere il battistrada del nuovo teatro scandinavo. Sebbene oscuramente preceduto da Bjørnson nel 1878²⁴, Ibsen era già arrivato da noi, con la dimenticata rappresentazione del 15 febbraio 1889 di *Casa di bambola*, data da Emilia Aliprandi al torinese Teatro Gerbino²⁵. Il suo esordio più importante, tuttavia, sarebbe stato rimandato al 1891: il 9 febbraio, infatti, Eleonora Duse si sarebbe cimentata in *Casa di bambola* a Milano e, il 26 settembre, troviamo, nella stessa città, la menzionata *Anitra selvatica* di Novelli e Leigheb (vedi n. 20). L'anno dopo, debuttano nel capoluogo lombardo i celebri *Spettri* di Zacconi e una *Hedda Gabler* della Compagnia Mariani; in dicembre, arrivano pure *Les Revenants* con André Antoine al Carignano di Torino e al Manzoni di Milano. Da questo punto,

ogni anno c'è una messa in scena ibseniana, prima attraverso dei *répechages* di opere precedenti quali *La lega dei giovani* (compagnia Della Guardia, Napoli 1894), *Un nemico del popolo* (compagnia Zacconi, Verona 1894) e attraverso repliche e riprese dei lavori già dati, poi affiancandosi, come in altre capitali europee, alla messa in scena della 'novità' ibseniana, come nel caso del *Costruttore Solness*, che ha la sua prima a Berlino nel 1893 e nello stesso anno è rappresentata dalla compagnia Paladini a Roma²⁶.

23 Vedi anche S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 226 ss., nonché F. Perrelli, *La fortuna di Giuseppe Giacosa in Scandinavia*, in AA.VV., *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008, p. 13 ss.

24 A Milano, con *La crisi*, un rifacimento di *Un fallimento*, che non ebbe nessuna risonanza (vedi G. D'Amico, *Between Sentimentalism and Realism. Materials on the Early Italian Reception of Bjørnstjerne Bjørnson's A Bankruptcy*, in «North-West Passage», n. 5, 2008, p. 97 ss.).

25 Vedi R. Alonge, *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995, p. 77 ss.

26 D. Quarta, *Ibsenismo in Italia: Bracco, Giacosa, Praga. Drammaturgie a confronto*, in AA. VV., *La didascalìa nella letteratura teatrale scandinava*, a cura di M. Kjølner Ritzu, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 85-6. Un quadro analitico delle prime rappresentazioni ibseniane in Italia è tracciato in R. Alonge, *Ibsen. L'opera* cit., cui si rimanda.

Ibsen viene accolto in Italia con qualche inevitabile incomprensione e polemica (in particolare al riguardo di *Hedda Gabler*, per molti versi il più *strindberghiano* dei suoi drammi), ma in fondo con un rispetto forse maggiore di altri paesi d'Europa, poiché gli è subito riconosciuto l'impegno etico di una drammaturgia che non ruota più sull'eterno triangolo dell'adulterio²⁷ e appare – per dirla con Benedetto Croce, al suo primo incontro con il «movimento ibseniano» – tutta concentrata sui «motti d'ordine» del «diritto allo svolgimento pieno della propria personalità, il dovere della sincerità, la lotta contro le convenzioni e le menzogne sociali»²⁸.

Nel 1892, proprio Benedetto Croce scrive una prefazione per il dramma di un'importante scrittrice svedese, Anne Charlotte Leffler, che, coetanea di Strindberg, sarebbe venuta a morte quello stesso anno. La Leffler era diventata moglie del duca di Caianello, il professor Pasquale del Pezzo, matematico amico del Croce²⁹, ed essendo una «fervida scolaria dell'Ibsen» aveva, in qualche modo, spinto il critico ad affrontare in tedesco i drammi del norvegese³⁰.

La Prefazione crociana a A.C. Leffler, *Come si fa il bene* (1885), traduzione di Salvatore di Giacomo, Napoli, Pierro, 1892³¹, dava conto così degli ultimi orientamenti letterari scandinavi, partendo soprattutto dal fenomeno Ibsen, «da tre anni» impostosi in Francia e quindi in Italia, dove «si sono messi in scena, qua e là, l'anno scorso e quest'anno, dai nostri più colti e coraggiosi capicomici, dalla Duse, dal Novelli, dalla Marini, la *Casa di Bambola*, l'*Anitra selvatica*, or ora gli *Spettri*; tutti, a dir vero, con poco buon successo», mentre si annunciava la traduzione di *Hedda Gabler*. La letteratura scandinava – osserva Croce – si afferma da noi parallelamente a quella russa, con la quale ha profonde analogie, anche se gli autori nordici incontrano una «difficoltà» in più, essendo la loro produzione costituita «di opere teatrali, ed il pubblico dei teatri è quello che tutti sanno»³².

Croce guarda con rispetto alla formula dell'«arte-problema», che viene riportata al magistero di Georg Brandes e che riscatta il realismo nordico dal mero bozzettismo e, in

27 Ivi, p. 80.

28 B. Croce, *Conversazioni critiche*, II, Bari, Laterza, 1950⁴, pp. 345-6.

29 Cfr. anche B. Croce, *Pagine sparse*, I, Bari, Laterza, 1960², p. 291 ss.

30 B. Croce, *Conversazioni critiche* cit., p. 344 ss. Sulle relazioni Leffler-Ibsen, vedi anche G. D'Amico, *Domesticating Ibsen for Italy*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013, p. 66-7 e *passim*.

31 In estratto la Prefazione diventa, nello stesso anno, il saggio: *Letteratura moderna scandinava*, Trani, Vecchi; vedi anche B. Croce, *Pagine sparse* cit., p. 19 ss., dove viene pubblicata, con qualche variante, solo la parte relativa a Ibsen.

32 B. Croce, *Letteratura moderna scandinava* cit., pp. 4-5.

teatro, dalla noiosa «casuistica dell'adulterio». Quindi, per quanto attiene alla Svezia, il critico ricorda che

due sono gli scrittori principali, nell'indirizzo moderno e nel campo della novella e del dramma: uno, Augusto Strindberg; l'altro, l'autrice di questo dramma, la signora Anna Carlotta Leffler [...].

Colle due opere dello Strindberg, *Mäster Olof* e la *Camera rossa* fu fondata la scuola realistica in Svezia (1879). Lo Strindberg è scrittore originalissimo, e di vera genialità, benché non possa dirsi elegante e finito nella forma. Circa alle sue idee, egli è un ribelle ed oppositore arditissimo, anzi eccessivo: una delle sue idee dominanti rappresenta quasi un ritorno alle teorie del Rousseau: egli vuol provare che la civiltà è la nemica della giustizia e della verità nella società umana, e vuole educare gli uomini *a un po' più di rozzezza*. Un altro suo tratto caratteristico è la poca stima che fa della donna: cosicché, mentre una delle idee, più generalmente propugnate nella nuova scuola, è l'emancipazione della donna, lo Strindberg in varie sue opere, ha gagliardamente attaccato la preponderanza femminile. Egli è autore, tra l'altro, di una parodia della *Casa di Bambola* dell'Ibsen³³.

Sebbene Croce affermi giustamente, appoggiandosi tra l'altro alle sue fonti tedesche, che «la signora Leffler forma il più spiccato contrasto collo Strindberg, sia per le idee che propugna, dirette al miglioramento della condizione della donna nella società; sia per la forma calma ed elegante»³⁴, è comunque possibile intravedere nei suoi accenni un riflesso della cavalleresca considerazione che la stessa scrittrice nutriva, nonostante le differenze o i veri e propri contrasti, per il collega³⁵.

5. Il 16 gennaio 1893, Strindberg, in una lettera all'amico Birger Mörner, inviata da Berlino, dove s'era stabilito da pochi mesi, si compiaceva del fatto che la stampa austriaca, tramite Erich Holm (lo pseudonimo usato da Mathilde Prager) e Marie Herzfeld, si interessasse alla sua opera e che *Mademoiselle Julie*, quel giorno stesso, fosse finalmente allestita a Parigi da Antoine, con grande attenzione da parte dei giornali. Quindi aggiungeva: «Peccato che non mi sia procurato "Gentleman's Magazine" (Londra) che pare si sia occupato di me. Item un giornale italiano "La Nazione" (Milano?) dell'estate scorsa» (SB 9: 117).

In effetti, in quel 1892, davvero cruciale per la sua prima fortuna critica in Italia, anche «La Nazione» (ovviamente di Firenze) si era interessata al drammaturgo svedese, dedicandogli ben tre articoli nella *Rassegna Drammatica*, la rubrica del critico Jarro (Giulio Piccinni, 1849-1915), che veniva pubblicata in prima pagina. L'articolo d'esordio, il 29 agosto, era intitolato

33 Cfr. n. 7. *Ibid.*, p. 14 ss.

34 *Ibid.*, p. 16.

35 Strindberg aveva attaccato in più occasioni la Leffler, non solo sul piano letterario, ma anche con gravi insinuazioni personali. Proprio nella Prefazione a *Sposarsi I*, infatti, individua nella scrittrice un'esponente del dilagante «Ermafroditismo» pederastico, tipico di tante autrici femministe sposate ma, non a caso, senza figli. La Leffler, peraltro, appena poté sbarazzarsi di un marito impotente e unirsi al nobile napoletano, divenne madre. Sulla stima della Leffler verso Strindberg, cfr. il commento di U. Boëthius in SV 16: 334.

con evidenza: *Augusto Strindberg* e s'insertiva in una più vasta polemica antiibseniana e antinaturalistica che Jarro andava conducendo³⁶.

Infatti, dopo un acido prelude su Ibsen e la scuola ibseniana, Jarro presentava Strindberg come «uno degli autori drammatici di maggior levatura che abbia oggi la Scandinavia», fornendo alcune notizie biografiche non sempre impeccabili, ma considerandolo «uno spirito battagliero, come l'Ibsen; e assai più dell'Ibsen», in ogni caso, non «un ingegno sereno». Jarro accenna al processo a *Sposarsi*, una raccolta di novelle cioè che costituirebbe «la più veemente protesta contro l'emancipazione della donna», e non manca di esibire scetticismo e ironia nei confronti delle idee dello scrittore svedese, concedendo tuttavia che il suo atteggiamento sulla questione femminile, pur con tutti i discutibili presupposti di socialismo roussoiano, «era assai più dritto di quello dell'Ibsen». Strindberg, infatti, «volea che la donna fosse donna; obbedisse a' fini cui la dispone la Natura».

Singolarmente, Jarro sembra voler giocare la carta di Strindberg contro Ibsen e afferma, fissando una priorità dello svedese sul norvegese, che in Italia avrà qualche fortuna: «Si è fatto un bel rumore attorno alla *Edda Gabler*: e, bene, tre anni prima dell'Ibsen, lo Strindberg aveva portato quel personaggio su la scena, nel suo dramma *Il padre*, e la sua eroina si chiama *Laura*». Inoltre, quantunque i drammi strindberghiani, come quelli di Ibsen, abbiano il «precipuo difetto» di offrire allo spettatore «una percezione incompiuta, confusa» dei personaggi, *Il padre* («scritto per provocare l'odiosità della emancipazione della donna») presenta, per il critico, un «concetto profondo», anche se «la forma, con cui si svolge, non è sufficientemente teatrale» e contiene «dialoghi, in cui si svolgono sottili e quasi pornografiche disquisizioni sulle varie specie d'amore».

Jarro conclude ribadendo tutta la sua perplessità sulla scuola scandinava, ma aggiunge: «è nostro dovere studiare tutte le specie di letteratura drammatica. Dallo stesso cozzo degli errori esce più bella, più nitida, più splendente la Verità», annunciando a sorpresa «un'altra appendice [dedicata] agli altri lavori drammatici del giovane e originalissimo autore» svedese.

Analogamente al Croce, anche Jarro stabilisce la fondamentale categoria dell'inquietudine e del carattere polemico del genio strindberghiano e rivela, nonostante tutto, una certa considerazione nei suoi confronti, che si conferma in qualche modo nel successivo articolo del 26 settembre. Questa volta, Jarro nega che Ibsen sia «un rinnovatore» e lo definisce solo «il seguace di un certo genere di letteratura drammatica, molto diffuso nel suo paese», che si vorrebbe purtroppo «rendere familiare tra noi». Quindi, ritorna sul *Padre* e analizza *I camerati* (1886-87) di Strindberg, nei quali appare capovolta la situazione del dramma precedente: «il marito scaccia la moglie all'ultimo atto; l'amante del marito prende il posto di lei. Siamo alla tesi di *Nora*, o *Casa di bambola*, dell'Ibsen, uno de' due coniugi deve andarsene: l'unione è impossibile. [...] Non v'è intreccio nella commedia; l'intreccio nelle commedie, secondo questa scuola, è una superfluità... come l'amore nel matrimonio!».

Ancora una volta, il personaggio strindberghiano di Bertha va collegato, per Jarro, alla «stravagantissima *Hedda Gabler*», oltre che alle eroine di *Les Hommes Pauvres* di Augier,

³⁶ Jarro, nonostante certe sue chiusure, era un «critico certamente colto e informato», pur con «gravi limiti nell'analisi dei testi», derivanti dal «ruolo egemonico che egli attribuiva alla messinscena. Per lui il teatro è prima di tutto l'interprete» (cfr. G. Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990, p. 52).

solo che «con Emilio Augier siamo nella luce folgorante: e con gli altri non si esce dalle indeterminanze, dalle caligini». L'articolo si conclude con un'analisi della *Più forte delle due* (1888-89) e con citazioni, dalla Prefazione alla *Signorina Giulia*, che comunque non viene esplicitamente menzionata, anche se si rimanda a un'ulteriore puntualizzazione sulle «teorie, più o meno *naturaliste!*» dell'autore svedese.

Il 3 ottobre, infatti, Jarro ritorna sia sulla Prefazione per *La signorina Giulia* (sulle cui proposte di riforma del teatro si dichiara molto scettico) sia sul testo di Strindberg, definito «la tragedia socialista per eccellenza». Il critico passa poi a *Paria* (1889), dramma nel quale Strindberg «svolge la tesi del diritto sociale di punire; e la lascia irrisolta», e, sul problema della donna, si spinge a cogliere un certo nesso fra l'autore svedese e Nietzsche. Quindi, vengono esaminati *Creditori*, per ribadire ulteriormente il concetto che il tipo della «mezzadonna», ossia Nora e Hedda Gabler, è invenzione di Strindberg e non di Ibsen.

Sebbene pieni di riserve e di pregiudizi verso una letteratura drammatica definita, più che «soltanto funebre», «sconcia», gli articoli di un critico come Jarro, su un giornale prestigioso quale «La Nazione», contribuirono senz'altro alla conoscenza della più recente drammaturgia di Strindberg, cui indirettamente (e non sempre strumentalmente) veniva conferita una dignità pari, se non superiore, a quella di Ibsen.

Del resto, ormai, anche in Italia, come rievcherà, un po' impettito, il Costetti, «correnti nordiche spiravano» decisamente

sulla scena il paradossale trattato con la pesantezza del convincimento (*L'onore* del Sudermann) la eredità patologica con le sue strazianti agonie (Gli *Spettri* dell'Ibsen) gli efferati delitti delle plebi campestri (*La potenza delle tenebre* del Tolstoj) mentre, in Francia, teatri sperimentali atteggiavano simbolismi teratologici (*L'Intrusa* del Matherling) [*sic!*] o cruda evidenza di sessuali accoppiamenti (teatro Antoine)³⁷.

Come si vede, il concetto di *nordico* era percepito in termini piuttosto dilatati e, geograficamente, trascendeva la Scandinavia, annettendosi in un pressoché unico blocco culturale anche autori belgi, tedeschi e russi³⁸.

In questo quadro, stava per giungere anche il momento del debutto italiano di Strindberg. Non era stato Jarro, fin dal primo articolo, a incitare suo malgrado: «Poiché si son tentati,

37 G. Costetti, *Il teatro italiano* cit., pp. 408-9.

38 Sull'«Arte Drammatica» del 17 marzo 1894, in una recensione di una drammatizzazione di *Delitto e castigo* di Dostoevskij presentata dalla compagnia Beltramo-Della Guardia, con un importante attore strindberghiano come Achille Vitti nel ruolo di Raskolnikov, si legge d'esordio: «Da un pezzo in qua, il nome esotico dell'autore porta fortuna a certe commedie, e dietro ad Ibsen, così grande e così semplice, si è formata una coda di tedeschi e di russi che ogni tanto ci propinano lavori drammatici quasi sempre terrorizzanti». In un articolo sulla «Stampa» del 9 agosto 1896, si puntualizza invece che «l'invasione attuale delle letterature nordiche risale ad una data ancora recente»: una quindicina di anni prima erano arrivati i russi, poi era venuto «il trionfo di Ibsen, e seguirono quindi Björnson, Strindberg, Maeterlinck, Hauptmann». Peraltro, rispetto a questa tendenza, che talora poteva addirittura rivelare i tratti di una «mania» culturale, «in Italia i gridi di rivolta non furono e non sono così alti ed autorevoli da assumere l'interesse e l'importanza che ebbero ed hanno in Francia le insurrezioni in nome, dirò così, di questo neo-latinismo contro le fresche ed ingenue sorgenti delle giovani letterature settentrionali».

come esperimento letterario, su la scena drammi dell'Ibsen, si dovrebbe tentar anche i lavori dello Strindberg»? Il 18 dicembre 1892, da Berlino, Strindberg comunica al solito Birger Mörner che, a suo avviso, «Ibsen è finito» e che, nonostante tanti deprimenti problemi economici, una raccolta di contributi in suo omaggio, *En bok om Strindberg*³⁹, sta per giungere «in un'eccellente congiuntura contemporaneamente alla rappresentazione dei [suoi] drammi in Germania, Francia, Inghilterra (?) e Italia» (SB 9: 100).

II. 1893: fiasco solenne

1. Nel 1893, dalla Germania, Strindberg guarda con crescente interesse all'Italia, dove il suo nome cominciava a circolare sia fra gli intellettuali più informati⁴⁰ sia sulla stampa. Il 26 gennaio, scrive ancora a Birger Mörner: «A Roma si traducono le mie migliori *pièces* in italiano e così sto alle calcagna di Ibsen» (SB 9: 124), e a Mathilde Prager, il 18 febbraio, chiede:

La devo disturbare con un'altra richiesta. Attraverso Entsch, il Teatro dei Filodrammatici di Milano ha avanzato un'offerta, ed Entsch ha chiesto di poter fare da tramite fra me e il dottor Nathanson, che sembra tradurre in italiano. Dopo che ho lasciato il mandato a Entsch, come al solito s'è fatto silenzio di morte. Lei lo conosce l'indirizzo di Nathanson? O ha qualche altra relazione con traduttori italiani ed editori? Per esempio, chi sono quelli di Ibsen? (SB 9: 133)⁴¹.

39 Previsto per Natale 1893, questo libro sarebbe uscito comunque nella primavera del 1894.

40 È indicativo che nella Prefazione di Luciano Zuccoli, datata luglio 1893, per *Il vortice*, dramma di un volenteroso autore di taglio ibseniano come Enrico A. Butti (1868-1912) (Milano, Zorinti, 1893, p. 8), già si evocasse fra i riformatori del dramma moderno il nome di Strindberg.

41 Thomas Entsch era all'epoca agente di Strindberg in Germania, con mandato anche per l'Austria-Ungheria (cfr. SB 9: 125; interessante anche SB 22: 16 per i rapporti fra il drammaturgo e il suo agente nel 1893); Richard Nathanson, direttore di teatri (nel 1895, per qualche mese, del milanese Teatro dei Filodrammatici) e mediatore della drammaturgia tedesca sulle scene italiane (vedi n. 14 e L. Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006, p. 155), traduceva in italiano nel senso che dava una versione letterale dei testi che altri (generalmente Giacomo Brizzi) sistemavano nella nostra lingua (cfr. in merito la lettera di chiarificazione dello stesso Brizzi pubblicata sull'«Arte Drammatica» del 4 aprile 1896). Bene ambientato nel nostro paese, nel 1893, Nathanson aveva pure pubblicato un libro sul panorama teatrale della penisola: *Schauspieler und Theater im heutigen Italien* (vedi «L'Arte Drammatica» del 1 luglio 1893).

Il 19 febbraio, Strindberg comunicava a Mörner, compiacendosi sia della sua vita berlinese «così ricca e intensa» sia della sua crescente affermazione internazionale, che «il dr. Nathanson traduce in italiano» (SB 9: 134-5), e, il 24, scriveva ai figli (che, dopo il divorzio dello scrittore da Siri von Essen, si erano stabiliti in Finlandia con la madre, in precarie condizioni economiche): «I miei drammi saranno presto recitati a Vienna, Monaco e in diversi posti, anche a Parigi in francese e in Italia in italiano, a Londra in inglese» (SB 9: 138).

Purtroppo non ci è stato possibile rintracciare la risposta della Prager alla lettera del 18 febbraio, ma il 16 marzo, Strindberg la ringrazia «per le notizie dall'Italia» (SB 9: 160), e, il 27, assicura alla figlia Karin: «A maggio si rappresentano miei drammi a Milano, in aprile a Londra e Berlino e in autunno di nuovo a Parigi» (SB 9: 167). Il 5 agosto, alla seconda moglie Frida Uhl, da Mondsee, fa una lista delle sue opere in programma all'estero e, per l'Italia, indica *Offener See* e *Gläubiger* ovvero il romanzo *Sul mare aperto* (1890) e il dramma *Creditori*, ma aggiunge un significativo *ecc.* (SB 9: 268).

A-È|a questo punto, ~~che~~ entra in campo Paolo Rindler, ~~che pare essere~~ la figura principale che dischiude a Strindberg le porte dell'Italia.

2. Per quel che si può ricostruire, i rapporti fra Paolo Rindler e Strindberg risalgono almeno all'estate del 1893, esistendo notizia di un biglietto del 5 agosto in cui lo scrittore trasmette a questo traduttore, attivo a Milano, il proprio indirizzo: «Mondsee – Salzkammergut – Oesterreich» (SB 22: 43). Quindi, un trafiletto sull'«Arte Drammatica» del 23 settembre 1893 comunica: «Sono pregato di annunciare che l'autore norvegese [*sic!*] Strindberg ha ceduto per l'Italia la proprietà delle sue commedie al Prof. Paolo Rindler e ad Enrico Minecci [*sic!*]]».

In autunno, di fatto, si pubblicano i primi drammi di Strindberg in italiano: *Padre*. Traduzione unica autorizzata dall'autore. Preceduta da una lettera di Emilio Zola. *Simun*. Arabesco drammatico in un atto. Traduzione di Paolo Rindler ed Enrico Minneci, Milano, Max Kantorowicz, 1893, pp. 90⁴². *Il padre*, in Germania, era già stato presentato alla Freie Bühne – come sappiamo – nel '90; *Samun* invece, dal marzo del 1891, giaceva, tradotto (con *Mlle Julie* e *Paria*), negli archivi del parigino Théâtre Libre, che non lo avrebbe mai allestito (cfr. SB 8: 209).

I nomi di Paolo Rindler – «un anziano professore tedesco» (in realtà belga) – «che parlottava solo per pratica un poco di italiano», come lo ricorda approssimativamente Ermete

42 Strindberg viene pubblicato come n. 5 nella collana Teatro Contemporaneo Internazionale, nella quale erano già presenti *Casa paterna* di Sudermann (un successo nei teatri italiani dal 1893, cfr. anche «L'Arte Drammatica» del 6 maggio), *La potenza delle tenebre* di Tolstoj ecc. (la serie si riprometteva di riunire «le migliori produzioni teatrali che verranno date in Italia e all'Estero. Avendo ormai assicurata la cooperazione dei più celebri autori drammatici, nostri e stranieri»). La lettera di Zola a Strindberg del 14 dicembre 1887 è nel libro riportata in francese e – a conferma del carattere commerciale di queste versioni – sia per *Il padre* sia per *Simun*, si ribadisce che «tutti i diritti di rappresentazione» sono dei «signori Paolo Rindler ed Enrico Minneci, unici traduttori autorizzati per le opere di A. Strindberg».

Zacconi⁴³, e dell'editore fanno subito comprendere che Strindberg era capitato nel covo (di orientamento politico garibaldino e alquanto radicale) degli ibseniani italiani. Infatti, tra il 1892 e il 1895, Max Kantorowicz edita una Biblioteca Ibsen⁴⁴, per la quale Rindler – soprattutto in collaborazione con il ragionier Enrico Polese Santarnecchi, figlio del dr. Icilio, titolare di un'importante agenzia teatrale di Milano e direttore del periodico «L'Arte drammatica» ad essa collegato⁴⁵ – firma parecchie versioni concepite in relazione agli interessi commerciali della suddetta agenzia, che promuoveva in Italia il naturalismo e gli autori tedeschi, russi e nordici (tra cui anche Bjørnstjerne Bjørnson)⁴⁶.

I nordici di norma erano presentati piuttosto sommariamente in Italia e, nel 1894, per *Un fallimento* di Bjørnson, il critico Giovanni Pozza lamentava che «da noi si suole tradurre male

43 E. Zacconi, *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946, p. 133. Giuliano D'Amico ha illuminato qualche squarcio della vita di Rindler (vedi G. D'Amico, *The Father in Strindberg's French Translation*, in «Edda», n. 2, 2010, p. 140). Dai trafiletti dell'«Arte Drammatica», si apprende che Rindler forse conosceva lo svedese (vedi 8 aprile 1899) e, oltre ~~e~~a tradurre nella nostra lingua, presentava in tedesco gli autori italiani (per esempio, *El nost Milan* di C. Bertolazzi; cfr. «L'Arte Drammatica» del 12 maggio 1894). Infine, era occasionalmente drammaturgo in proprio. Una nota del «Piccolo Faust» del 20 ottobre 1898 precisa che, «pur essendo buon conoscitore della lingua nostra», Rindler, aveva sempre «il buon senso di far tradurre i propri lavori onde avere uno stile accurato e maggior purezza di lingua». Il necrologio sull'«Arte Drammatica» del 28 luglio 1917, scritto da Enrico Polese, fornisce qualche ulteriore dettaglio sul personaggio: «A 74 anni d'età è morto in questi giorni a Milano il prof. Paolo Rindler: ne dò [*sic!*] commosso l'annuncio perché da molti anni legato al buon Rindler da forti vincoli di amicizia. Fu il mio insegnante e poi in unione a lui abbiamo tradotto e divulgato in Italia (e con lotte che un giorno renderò note) il repertorio d'Ibsen, oltre a molti altri lavori di autori nordici. Il Rindler belga di origine che ebbe vita fortunosa combatté in gioventù in Ispagna nelle bande carliste; a Milano era professore di lingue e uomo molto colto; si era dedicato anche alle scienze occulte che professava con sincera convinzione. Dotato di forte ingegno e di vasta cultura era la sua conversazione piacevolissima e contava a Milano (dove viveva da quasi trent'anni) un largo stuolo di amici. Alla vedova desolata sincere e sentite condoglianze, ed al caro vecchio amico perduto l'ultimo saluto!».

44 Sull'attività di Kantorowicz, casa editrice di orientamento socialisteggiante, vedi G. D'Amico, *Domesticating Ibsen* cit., p. 260 ss.

45 Icilio Polese (1840) verrà a morte nel 1894 e le sue attività saranno continuate dal figlio Enrico (1873-1937), che diventerà famoso negli anni, con la sigla PES, per i suoi pepati interventi sull'«Arte Drammatica», foglio attivo dal 1871 al 1934, che sarà definito da Marco Praga: «la Bibbia dei comici» (vedi L. Ramo-L. Ridenti, *La Bibbia dei comici del terribile PES*, sul in «Il Dramma», n. 257, febbraio 1958, p. 67 ss.; L. Cavaglieri, *Tra arte* cit., p. 369 ss.). Come suggerisce Giuliano D'Amico (*Domesticating Ibsen* cit., pp. 6; 271 ss.), la «campagna» italiana a favore di Ibsen, attribuita di norma a Enrico Polese, fu condotta, a partire dal 1891, sulla spinta e con la copertura soprattutto di Icilio, rallentando non a caso alla sua morte (G. D'Amico, *Domesticating Ibsen* cit., pp. 6; 271 ss.). È assai verosimile che lo stesso accadesse per Strindberg, tanto più se consideriamo i toni talora irridenti con cui, in seguito, «L'Arte Drammatica» di Enrico Polese avrebbe considerato il drammaturgo svedese, che pure aveva contribuito in maniera determinante a lanciare.

46 Vedi R. Alonge, *Ibsen. L'opera* cit., p. 84 ss., nonché R. Alonge, *Spettri, Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)*, in «Il Castello di Elsinore», n. 1, 1988, p. 69 ss., ma anche F. Simoncini, *Strategie della scena di fine Ottocento. Le prime traduzioni italiane di Ibsen: L'anitra selvatica e Spettri*, in «Il Castello di Elsinore», n. 16, 1993, p. 123 ss.

e ridurre peggio»⁴⁷. Roberto Alonge, che ha studiato le retroversioni ibseniane dal tedesco del duo Rindler-Polese, ha potuto addirittura definirle «drastiche riduzioni», mirate a «un teatro fondato non sull'*insieme* ma sulla assoluta centralità dell'attore protagonista», qual era tipicamente quello italiano dell'epoca⁴⁸, ma fors'anche fin troppo. Erano insomma coerenti all'esplicito programma, enunciato il 3 ottobre 1891 sull'«Arte Drammatica», di addomesticare gli esiti delle «potenti opere degli ingegni nordici», per andare incontro ai gusti degli spettatori, poiché nel nostro paese la scena era né più né meno che un'impresa commerciale e – come ammoniva Benedetto Croce – il pubblico dei teatri era quello che era⁴⁹.

Qui, non ci siamo ripromessi di esaminare in dettaglio la qualità delle prime versioni italiane di Strindberg, ma possiamo assicurare che quelle di Rindler-Minneci, senza essere eccellenti, riportano, a loro modo, una certa atmosfera dei palcoscenici del tempo e, nei limiti del possibile, del teatro alla francese. Giuliano D'Amico, per il resto, ha dimostrato che la prima traduzione del *Padre* deriva, piuttosto fedelmente, da quella francese, *Père* (Helsingborg, Österling, 1888), curata dallo stesso Strindberg⁵⁰, in chiave di «testo consistentemente addomesticato e adattato» in primo luogo dallo stesso drammaturgo svedese proprio allo scopo di poter penetrare commercialmente con minor difficoltà sulle scene europee. Per questo motivo, , ragion per cui «non dovremmo considerare personaggi

47 G. Pozza, *Cronache teatrali*, Vicenza, Neri Pozza, 1971, p. 195.

48 R. Alonge, *Spettri, Zaccari* cit., pp. 72; 77. Sulla scarsa considerazione, in ambito intellettuale, delle traduzioni commerciali di Ibsen maturate in seno all'agenzia dei Polese, vedi G. D'Amico, *Domesticating Ibsen* cit., p. 45.

49 L'addomesticamento dei testi importati dall'estero era comunque una prassi normale nel nostro sistema teatrale, dove «una catena di traduttori [aveva] il compito di rendere comprensibile al pubblico italiano tutto quanto arriva[va] da oltre frontiera» (P. Giovanelli, *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, I, Roma, Bulzoni, 1984, p. 92). Molinari ricorda che, all'epoca, «il pubblico veniva identificato, *tout court*, con il cliente» e la sua disapprovazione poteva indurre al licenziamento in tronco di un attore o alla sospensione a metà di una rappresentazione («Le repliche quindi avvenivano solo a richiesta») (C. Molinari, *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni, 1987², p. 49). Del resto, quel pubblico-cliente è altresì individuato dal Costetti nelle «medie e numerose famiglie della media cittadinanza, le quali non vanno più al teatro sotto lo specioso pretesto della immoralità dei componimenti». Lo stesso autore suggerisce anche, tendenzioso, che «sono appunto l'interesse, il piacere, la meraviglia che nelle pitture veriste della commedia moderna il pubblico non trova, e va perciò scarso a sentirla» (G. Costetti, *Il teatro italiano* cit., pp. 433; 450).

50 Anche Rindler, del resto, nella sua prima lettera a Strindberg del 22 settembre 1893, che vedremo più sotto, attribuisce titoli tedeschi alle opere strindbergiane, ma non a *Père*.

come Rindler dei “distruttori di testi”, bensì come mediatori cooperanti alla diffusione e possibilmente al *miglioramento* di un’opera, qualunque fosse il loro programma»⁵¹.

-Strindberg peraltro non fu mai insofferente degli *adattamenti* purché lo si pubblicasse e mettesse in scena⁵² e si può ben concludere che i propositi di chi lo spingeva in Italia e l’intento dello stesso autore erano ragionevolmente convergenti e commisurati alle potenzialità concrete della scena e del pubblico del tempo.

3. Alla Biblioteca Reale di Stoccolma, si conservano due lettere di Rindler a Strindberg, piuttosto interessanti per seguire la sua accoglienza in Italia. Le trascriveremo integralmente senza normalizzazione. Ecco la prima, che potrebbe partire forse da qualche richiesta da parte dello scrittore di trattamento più favorevole o di anticipo di onorari:

*Monsieur A. Strindberg
Berlin*

Milano le 22 Septembre 1893

Monsieur,

Je regrette infiniment de ne pouvoir accepter votre demande. Ci joint vous trouvez de mon editeur une lettre a qui j'ai communiqué la vôtre du 20 courant.

J'ai été déjà obligé de mettre dans les journaux un défi car plusieurs (des voleurs) ont commencé à traduire vos ouvrages il y a même de ceux qui se vantent d'avoir une autorisation de Vous et de posséder le droit de la traduction.

Mon contrat avec l'éditeur est fait en toute forme chez un notaire.

Le drame Père et Simun est terminé et vers la première semaine du mois Octobre je vous enverrai les 50 fcs (Lire) ainsi les 5 volumes.

Die Gläubiger sont sous presse et jusqu'à la fin de l'an vous aurez tous vos œuvres théatrales imprimés et une grande partie sur la scène.

Le Père est accepté de la Compagnie Palladini et Talli pour Rome et Naple

“ “ “ “ Cav. Enrico Dominici pour Brescia Venise e Trieste

“ “ “ “ Marini Virginia pour Milan theatre Manzoni

“ Die Gläubiger [pour ?] Brizzi

⁵¹ G. D'Amico, *The Father in Strindberg's* cit., pp. 126; 137. D'Amico (p. 132) sottolinea ancora che la versione francese di Strindberg innesta, tra l'altro, nella scena 9 del I atto un originale episodio di *fascinazione* o *ipnosi* (cfr. A. Strindberg, *Padre* cit., pp. 34-5) assente nel testo originale. Al di là delle interpolazioni, Gunnar Ollén ha altresì osservato che, nelle autonome traduzioni di Strindberg di propri drammi (in particolare, *Père e Créanciers*), si rileva addirittura «una certa riduzione del linguaggio metaforico» caratteristico dello scrittore svedese (G. Ollén, *De första översättningarna – till franska, danska och tyska – av Fordringsägare*, in *Strindbergiana*, 8, Stockholm, Atlantis, 1993, p. 20).

⁵² Cfr. B. Meidal, “*En klok rätta måste ha många håll!*” *Strindberg och översättarna*, in AA. VV., *August Strindberg och hans översättare*, a cura di B. Meidal-N.Å. Nilsson, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm, 1995, pp. 17-8.

“ “ “ “ Cav. Rossi, théâtre Filodrammatico à Milano⁵³.

Je vous prie de vouloir m'envoyer le plutot possible les ouvrages qui me manquent surtout les 2 comedie

Debet et Credit e[t] Sommertraum⁵⁴ *ainsi comme le livre rouge. J'ai lu aussi dans Die illustrierte Zeitung que Vous donnez plusieurs piece à Berlin et Vienne qui me font defaut.*

1. Das Geheimnis der Gilde, 2. Ritter Bengts Gattin.

J'espère que Père plaira ici et je suis sûr vous en assurer une bonne somme sur la quelle vous pouvez compter.

Donc ne soyer pas faché mais je ne puis faire autrement et j'ai la coutume d'observer strictement mes contrats.

Agreez Monsieur mes salutations bien

*empressées
Paolo Rindler*

«L'Arte Drammatica» del I aprile 1893 mostra che, sin dal mese di marzo, l'agenzia dei Polese e lo stesso Rindler erano nel mirino dell'autorevole politico e pubblicista Salvatore Barzilai per proprio a causa della loro opera di diffusione o di appoggio all'«invasione» di autori esotici (anche *svedesi*) di dubbio valore e successo, che danneggiavano la drammaturgia nazionale, ma la polemica, che si diffuse su vari organi di stampa, non impedì che si puntasse con entusiasmo forse eccessivo su Strindberg⁵⁵.

Dalla lettera di Rindler si evince chiaramente infatti che, nell'operazione, erano potenzialmente coinvolti i nostri attori più prestigiosi e, se stiamo all'«Arte Drammatica» del 15 febbraio 1896, a questa altezza temporale, Paolo Rindler sarebbe arrivato a poter offrire ai capocomici ben 14 copioni strindberghiani già tradotti, «essendo tutto di sua esclusiva proprietà per l'Italia, come da contratto registrato legalmente». I titoli sono i seguenti:

53 Virginia Marini (1842-1918) era stata la prima Signora Alving al fianco di Ermete Zacconi, ma era ormai alla vigilia del suo ritiro dalle scene. Su Giacomo Brizzi (1832-1902), direttore di teatri, fra cui dal 1898 il Manzoni di Milano (il più importante teatro di prosa italiano dell'epoca), si veda pure G. Costetti, *Il teatro italiano* cit., p. 432 e L. Cavaglieri, *Tra arte* cit., p. 318 ss., dove si ricorda ch'era «sottile conoscitore dei mercati stranieri per avere girato il mondo come amministratore di Ernesto Rossi» e rappresentante italiano del catalogo dell'agente berlinese Richard Nathanson (vedi «L'Arte Drammatica» del I luglio 1893), insieme al quale contribuì a lanciare nella penisola come traduttore, con una certa fortuna, l'opera di Hermann Sudermann (cfr. n. 2; quindi, L. Cavaglieri, *Tra arte* cit., pp. 155; 290; sui rapporti di Brizzi, Nathanson e i Polese con gli agenti tedeschi, in particolare in relazione a Ibsen, vedi G. D'Amico, *Domesticating Ibsen* cit., pp. 96-7). Cesare Rossi (1829-1898), interprete di Bjørnson e di Ibsen, aveva presentato nel 1892 *Hedda Gabler* e portato al successo ai Filodrammatici *Le colonne della società* (cfr. anche V. Nivellini, *I 150 anni di un'accademia milanese: 1798-1948*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1948).

54 *Ein Sommertraum oder Mutterliebe* è il titolo tedesco dell'atto unico *Amor materno* del 1892, pubblicato in Germania, il 31 maggio, insieme a *Debet und Credit*. Sulle edizioni tedesche del 1893 della più recente drammaturgia strindberghiana che interessava Rindler, si veda il commento di G. Ollén in SV 33: 360 ss. e la n. 7.6 del III Cap.

55 Se stiamo alla replica di Icilio Polese (DIP.) alle critiche di Barzilai, si attraversava contingentemente un momento di crisi della drammaturgia italiana: «Lavorino gli autori italiani e facciano delle buone commedie, i pubblici italiani accorreranno a giudicarli, ad applaudirli, come ora, in questa carestia di produzione letteraria nostrana, accorrono ad applaudire i capolavori stranieri».

Padre, commedia in tre atti – Signorina Giulia, commedia in tre atti – Sogni d'estate, commedia in un atto – Prima della morte, commedia in un atto – I creditori, commedia in un atto – La sposa del cavalier Bengt, commedia in tre atti – Il segreto della corporazione, commedia in quattro atti – Il simoum, commedia in un atto – I pescatori, commedia in quattro atti – Camerati, commedia in tre atti – Non scherzare col fuoco, commedia in un atto – Debito o credito, commedia in un atto – Il legame, commedia in un atto – Le chiavi del paradiso, commedia in quattro atti.

L'indirizzo del prof. Rindler è, lo sapete, via Alciato, 3. Milano⁵⁶.

Già la quarta di copertina del primo libro strindberghiano pubblicato in Italia nel '93 testimoniava, nella sua Avvertenza, un'assai ottimistica prospettiva di lancio:

La moda volge alle letterature scandinave, e perciò la nostra casa — sempre animata dal desiderio di far conoscere al pubblico italiano le più importanti opere teatrali moderne — ha arricchito la presente biblioteca teatrale di un nuovo autore svedese: delle opere di AUGUSTO STRINDBERG, il quale, al pari di Ibsen per la letteratura norvegese, coi suoi drammi psicologici, come una nuova stella, entra nella letteratura svedese. — Di questo autore la nostra casa pubblicherà tutte le opere, avendo acquistato per l'Italia l'esclusivo diritto di proprietà letteraria. Diamo pertanto l'elenco delle opere in corso di stampa e di quelle in preparazione:

I creditori — Non scherzare col fuoco — Prima della morte — Debito e credito — Un sogno d'estate — La catena — Vita di pescatori — La moglie del Cavalier Bingt [sic!] — Il segreto di Gilda [sic!] — Segni d'autunno — In alto mare — La confessione di un pazzo — Dodici novelle di matrimonio — La stanza rossa — Gli abitanti di Hemsö [sic!] — Le chiavi del paradiso ecc. ecc.

I volumi di Kantorowicz erano in vendita anche presso l'importante agenzia bolognese che faceva capo al «Piccolo Faust»⁵⁷, che, il 12 ottobre 1893, riprendeva i titoli dell'ambizioso piano editoriale, presentando intanto Il padre e Simun e aggiungendo in una nota che quest'ultimo dramma «a forti tinte» (ma sorge il legittimo dubbio che ci si riferisca in realtà alla prima opera) «sarà prossimamente rappresentato per la prima volta in Italia dal sig. Ermete Novelli». C'era un evidente fermento e si nutrivano forti speranze di fare di Strindberg un fenomeno almeno pari a quello ibseniano.

⁵⁶ La funzione di Rindler andrebbe così contestualizzata in quel fenomeno d'individuazione, nell'ambito della crescita delle agenzie e dell'impresariato teatrale, della figura del «mediatore» ovvero di «colui che compra lavori teatrali per rivenderne ai capocomici il permesso di rappresentazione. Con la penuria di testi italiani, chi importa lavori stranieri può contare su buoni affari». A questo si dedicavano, tra gli altri, Giacomo Brizzi (e il figlio Eugenio Raoul), Nathanson, Carlo Schmid e il più famoso di tutti i mediatori, Rodolfo Re Riccardi, che attingeva al ricco e produttivo giacimento francese (P. Giovanelli, *La società teatrale* cit., I, pp. 92-3). Sul diritto d'autore e il commercio dei copioni nell'Italia postunitaria, vedi L. Cavaglieri, *Tra arte* cit., p. 146 ss., nonché L. Cavaglieri, *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910)*, Corazzano, Titivillus, 2012, e, per il difficile quadro normativo relativo ai paesi scandinavi, G. D'Amico, *Domesticating Ibsen* cit., pp. 36 ss.; 58 ss. Quanto al rapporto fra Strindberg, il diritto d'autore (assai carente all'epoca) e i suoi traduttori (non italiani), vedi B. Meidal, *"En klok råtta måste ha många håll!"* cit., p. 19 ss.

⁵⁷ Il «Piccolo Faust» dal 1874 (sino al 1929) è un «periodico artistico teatrale», organo di un'importante agenzia bolognese, che faceva capo ad Alarico Lambertini (1845-1901), ora concorrente ora alleata di quella legata all'«Arte Drammatica», con la quale, dopo varie trasformazioni, a partire dal 1913, sotto la direzione di Giuseppe Paradossi, si sarebbe fusa (vedi P. Giovanelli, *La società teatrale in Italia* cit., I, pp. 90-1).

Strindberg coglie al volo la situazione favorevole e invita la Prager a non avere fretta e addirittura a soprassedere per quanto riguarda la pubblicazione delle «corrispondenze critiche», cioè dei suoi vecchi irriverenti articoli sull'Italia, essendo in attesa di «rappresentazione di drammi sulle scene italiane» (SB 9: 293; 296)⁵⁸. Il 13 ottobre, a Gustaf Fröding rielenca, fiducioso, tutti gli allestimenti promessi da Rindler:

Il padre (già stampato in italiano) a Roma

Napoli

Venezia

Brescia

Trieste

Milano.

Creditori: Milano (SB 9: 297).

4. Di fatto, il 14 novembre 1893, al Valle, all'epoca il principale teatro di prosa di Roma, si diede *Il padre*. L'onore della prima rappresentazione di Strindberg in Italia toccò all'eccellente Compagnia-compagnia Paladini-Talli, particolarmente devota a programmi d'avanguardia⁵⁹, i cui attori principali erano per l'appunto Ettore Paladini (1849-1928), un interprete che aveva lavorato con Giovanni Emanuel ed era famoso per la naturalezza della recitazione e la dizione limpida, nonché l'avvenente e comunicativa Ida Carloni-Talli (1860-1940).

Nonostante la loro bravura e il loro impegno, la messinscena del *Padre* si risolse in un disastro, cui «L'Arte Drammatica» del 18 novembre dedicò ampio spazio. Il corrispondente da Roma riferiva infatti:

Paladini ci ha invitati a udire l'audace lavoro, in tre atti, dello Strindberg discepolo, a quel che dicono, di Ibsen.

La commedia ridotta in italiano da Paolo Rindler e da Enrico Minneci e pubblicata dal bravo e solerte editore milanese Max Kantorowicz, procacciò al giovane autore norvegese [*sic!*] una bella lettera di Emilio Zola. [...] L'argomento riferito in poche parole, è il dubbio tormentoso di un uomo, il cui cervello è alquanto disequilibrato, sulla paternità di una figlia che adora e che finisce per odiare.

La moglie – quella Laura che lo Zola dichiara resterà *enfoncee* nella sua memoria – s'è sforzata a far dubitare il disgraziato della fedeltà di lei per contrastargli l'esercizio dei diritti paterni sulla educazione della giovinetta.

La cronaca fedelissima dell'esito è la seguente: silenzio glaciale al calare della tela sui due primi atti: risatine ironiche; e qua e là faccie [*sic!*] inebetite durante lo svolgersi dell'azione: una salva di fischi alla fine del terzo atto.

⁵⁸ Gli articoli italiani di Strindberg cominceranno comunque a essere pubblicati verso la fine del 1893 sul settimanale «Revue» (cfr. SB 9: 343; 360; v. anche SB 10: 43).

⁵⁹ La Paladini-Talli aveva imposto in Italia Henry Becque e, nel marzo 1893, aveva rappresentato al Valle, nella versione di Enrico Polese, in prima nazionale, *Il costruttore Solness* di Ibsen. Del resto, in una nota del critico del «Mattino di Napoli» del 26-27 dicembre 1893, si può leggere una specie di eco di ciò che i comici di questa formazione evidentemente si consideravano: «La compagnia Paladini-Talli è assidua lavoratrice e si compiace di rappresentazioni che abbiano particolare carattere di curiosità artistica. Dall'arte straniera essa suole trarre lavori notevoli e non ben noti, e preferisce la prova incerta e ardua alla sicurezza pigra del facile plauso».

Il pubblico, contro il solito, quasi presagisce il fiasco solenne [e] non aveva riempito la sala del Valle. Gli spettatori paganti erano “*rari nantes in gurgite vasto*”.

Vincenzo Morello, sulla “Tribuna”, è feroce contro questo povero *Padre*. “Buttino via – egli esclama, tutto acceso di nobile sdegno – questi aborti dalla scena i signori direttori, se vogliono non rendersi complici della distruzione del teatro nella vita moderna”.

Leandro, del “Fanfulla”, è più umano “ascolta, ma fischia – egli scrive – ecco la divisa del nostro pubblico quando si tratta di lavori troppo moderni. Lasciatelo fare. È già molto che sia arrivato ad ascoltare attentamente sino alla fine: fra breve, dopo aver ascoltato, non sentirà il bisogno prepotente di fischiare; e sarà tanto di guadagnato”.

Vice-versa, del “Folchetto”, è di parere che questo padre, “malgrado tutto, sarebbe passato incolume, senza le lepidenze involontarie che lo hanno fatto cadere”. E il “Diritto” se la piglia con i traduttori, i quali “avrebbero dovuto dare al dialogo una forma più teatrale, sopprimendo quest’ultima infelice entrata di tutti i personaggi”.

L’esecuzione è stata ottima da parte di Ettore Paladini, che nei momenti di commozione, di tenerezza, dispiegò un sentimento squisito: di Ida Carloni-Talli che rese con valore un carattere difficile, freddo, odioso: di Ines Cristina⁶⁰ e della signora Raspantini, non che del bravo De Goudron.

Padre non si replica. Ahi, mi sia concesso esclamare, questo Padre di quanto mal fu madre!

Il fiasco stupisce fino a un certo punto: risalendo nelle cronache, il pubblico romano aveva riservato nel settembre 1892 un’ostilità analoga alla *Hedda Gabler* della compagnia Vitaliani-Salsilli⁶¹. Certe asprezze del teatro nordico erano indubbiamente ancora indigeste in Italia come, del resto, in Francia e altrove⁶².

Sul «Piccolo Faust» del 23 novembre 1893, leggiamo ancora a proposito del debutto italiano del *Padre*:

Augusto Strindberg, per quanto proceda direttamente da Enrico Ibsen, così nella scelta degli argomenti, come nel modo di concepirne lo svolgimento teatrale, procede per vie del tutto differenti. Non mancano, è ben vero, le linee principali; ma difettano tutte quelle sfumature, quelle gradazioni intermedie, onde l’Ibsen si serve per riempire lo spazio rimasto vuoto fra le persone del dramma.

Il corrispondente (che non trova neppure adeguata la traduzione di Rindler) non se la sente tuttavia di bocciare completamente l’opera. Almeno sotto il profilo del riformismo sociale positivista, concede che abbia qualcosa da dire; il problema sono evidentemente i modi, che vanno a scalfire le norme sceniche dell’epoca:

⁶⁰ La Ines Cristina (1875-1955, in seconde nozze moglie di E. Zacconi) era, nelle classificazioni teatrali del tempo, prima attrice giovane.

⁶¹ Cfr. R. Alonge, *Ibsen. L’opera* cit., pp. 95-6. Si può dire che la capitale fosse in assoluto una piazza difficile per gli autori naturalisti, come già dimostra la lettera di F. Cameroni a Zola del 16 novembre 1879, nella quale si comunica, tra le altre cose, l’esito negativo di *Teresa Raquin* e si precisa: «Il giornalismo a Roma è quasi tutto avverso alle teorie di Zola» (cit. in Appendice a *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell’Ottocento*, III, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979, p. 389).

⁶² Basti pensare solo alla versione censuratissima, e autorizzata dall’autore (cfr. SB 10: 317-8), senza la morte in scena del protagonista, nella quale *Il padre* sarebbe stato dato al parigino e simbolista Théâtre de l’Œuvre di Aurélien Lugné-Poe, nel dicembre del 1894 (cfr. S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 249).

Il concetto riformatore di questo *Padre* è senza dubbio ottimo: – mostrare l'impotenza dell'uomo, nel delicatissimo caso della paternità, verso la donna; e la inferiorità di lui rispetto alla superiorità di lei. Ma il lavoro, così come è stato svolto dal giovane autore norvegese [*sic!*], si rende di per se stesso impossibile; ché la verità scenica ha le proprie leggi, e non è possibile – almeno per ora – prescindere dalle medesime.

Sotto il profilo interpretativo, gli attori ce l'avevano messa tutta⁶³, ma «una salva di fischi acuti, sonori, squillanti» aveva salutato senza appello «la *fine* del dramma feroce»: «*Padre* non si replica... *ça va sans dire!* Il vecchio repertorio trionfa...» e Strindberg era evidentemente irrecuperabile avanguardia.

5. C'era un altro elemento, più sfuggente, che potrebbe spiegare questo clamoroso insuccesso. Per coglierlo, dobbiamo leggere estesamente la recensione del citato Morello⁶⁴, sulla «Tribuna» del 16 novembre 1893.

Dopo un duro attacco a tutto il movimento teatrale naturalista-simbolista, in nome di un ritorno a *Dumas fils*, il critico scrive:

Vi sono certi drammi e certi scrittori che valgono essi soli tutte le bombe e tutti gli attentati dei partiti anarchici d'Europa. La differenza fra i due metodi d'intimidazione è nel cartello. Gli anarchici sono più crudeli, perché non annunziano le esecuzioni che si impromettono di fare contro l'individuo e contro la folla.

Ieri sera l'esecuzione da parte del sig. Strindberg, fu, si può dire, individuale. Non son rimasti vittima che i pochi curiosi i quali si dilettono di constatare fino a qual limite si possa spingere la stupidaggine umana a teatro. [...] Sulla scena si congiura! Ed è naturale che il pubblico a tutto ciò preferisca Fregoli!

Arrivati a questo punto, mi pare sia inutile render conto del *Padre* di Augusto Strindberg. [...] Il sig. Strindberg è un povero disgraziato che non sa conettere quattro battute di dialogo, non sa far muovere neppure un cane, non sa imbeccare due parole neppure a un pappagallo, sulla scena. È una pietà vedere quanta inesperienza, quanta incoerenza, quanta meschinità di spirito e di ingegno, quanta incapacità di arte e di mezzi teatrali siano in questo dramma, che ha tutte le pretensioni della novità, anzi dell'originalità.

Strindberg evidentemente arriva in Italia in un momento storico difficile: nel 1892-93, fallisce l'esperimento democratico di Giolitti, che si ritrova invischiato nello scandalo della Banca Romana; nel dicembre del '93 esploderà il movimento dei «fasci siciliani» e comincerà di contro a imporsi una mentalità antiparlamentare, repressiva e colonialista, che cerca di rispondere al diffuso malcontento con una infelice guerra d'Africa, che si trascinerà fino al 1897.

Questi avvenimenti trapelano – come avremo modo di vedere – addirittura nelle recensioni stesse dei futuri allestimenti strindberghiani e, a prescindere dal fatto che *Il padre* era considerato ovunque un dramma conturbante perché esibiva la crisi del patriarcato

⁶³ «Paladini è stato interprete efficacissimo del *protagonista*; assai bene secondato dalla signora Ida Carloni-Talli, che uscì con onore da una parte scabrosa e odiosa, come quella di *Laura*. Anche la gentile Ines Cristina, la brava signora Raspantini, e l'ottimo De Goudron (ottimo davvero quando non esagera) meritano una parola di lode».

⁶⁴ Vincenzo Morello (1860-1933) era un giornalista importante (noto anche con lo pseudonimo di Rastignac), vicino a D'Annunzio, che si sarebbe segnalato per il suo nazionalismo e, almeno sino a un certo punto, per la sua adesione al fascismo (nel '24, avrebbe firmato la prefazione alle opere di Mussolini). Fra il 1928 e il 1929, sarebbe stato direttore della SIAE.

ottocentesco, si può supporre che il suo effetto dovesse essere ancor più violento, anarchico ed eversore in un paese nel quale la classe dirigente, con mentalità prussiana, agognava un «uomo forte», un grande *padre* autoritario per uscire dalle sue difficoltà.

III. 1893-1895: l'Italia aperta al barbaro

1. La notizia dell'insuccesso romano non raggiunse subito Strindberg che, il 20 novembre 1893, con Bengt Lidforss, si compiaceva ancora della sua affermazione a livello internazionale (specie in Francia), aggiungendo con orgoglio: «Martedì della settimana scorsa è stato rappresentato *Il padre* a Roma. (Evviva!) E adesso l'Italia è aperta al barbaro» (SB 9: 314)⁶⁵.

A dire il vero, già il 23 novembre, «Aftonbladet» riferiva impietosamente: «La settimana scorsa è stato rappresentato al Teatro Valle di Roma *Il padre* di Strindberg. I romani hanno assistito al patologico dramma in silenzio; alla fine della pièce, l'hanno salutata, a quanto riferiscono i giornali, con sonori fischi». Tuttavia, il 28 novembre, da Ardagger, l'autore scriveva all'amico letterato Adolf Paul: «La settimana scorsa sono stato rappresentato con *Il padre* a Roma. Esito sconosciuto» (SB 9: 321-2); e, il giorno dopo, a Gustaf Fröding: «Anche dall'Italia adesso ci sarà qualche profitto, visto che *Il padre* è stato dato a Roma 14 giorni fa» (SB 9: 322). Il 4 dicembre, invia del denaro ai figli («Ho avuto così tanti travagli e viaggi e problemi, dall'ultima volta, che vi ho trascurato, ma mai dimenticato») e promette «fra otto giorni [...] 50 franchi dall'Italia» (SB 9: 326).

A questo punto, va inserita la seconda lettera di Rindler:

Sig. A. Strindberg

Milano 11 Dicembre 1893

Cher Monsieur,

Aujourd'hui j'ai envoyé une petite caisse de douceur à votre adresse avec la prière de la faire venir à Mademoiselle Karin Strindberg à Helsingfors. Je me suis permis, excusez ma liberté, d'envoyer ce petit de rien à votre enfant pour les fêtes.

*Les 50 Lire j'expédierai le 16 de ce mois directement. Sous peu je vous enverrai les 50% de la représentation du *Padre*, de Rome.*

⁶⁵ Vedi anche la lettera ad Albert Bonnier, da Brünn del 21 novembre, nella quale, proponendo le prime pagine di *Antibarbarus*, Strindberg scrive: «Se vuole esaurire l'edizione francese del *Padre*» (che Bonnier aveva rilevato da Österling) «ci sarebbe motivo di cogliere l'occasione, dal momento che il dramma sarà presto programmato all'Œuvre di Parigi. Otto giorni fa l'hanno dato a Roma ed è annunciato a Londra» (SB 9: 319).

Les Creditors sortiront vers la fin du mois et vous les recevrez avec le 3 exemplaires du Padre, que mon éditeur a bien voulu vous ceder encore.

Monsieur Maggi qui, à Monsieur Brizzi et à moi, avait promis de représenter les Creditors m'a écrit que ne veut plus et voilà! nous sommes forcés de les faire jouer par une autre compagnie.

Le roman Confessioni d'un Pazzo avance.

Dominici j'espère (selon sa promesse[]) donnera sous peu le Padre à Venise.

Sans autre pour le moment. Acceptez mes meilleurs souhaits de bonnes fêtes et croyez moi votre

*tout dévoué
Paolo Rindler*

L'onesto Rindler avrebbe in effetti spedito a breve allo scrittore il suo «primo onorario dall'Italia», un evento ricordato da Strindberg pure nel romanzo autobiografico *Il chiostrò* (1898): «Cinquanta lire! Quella povera nazione che ha un debito pubblico così enorme manda denaro a me!» (SV 50: 85)⁶⁶. La lettera comunque c'informa che segnatamente a Rindler era pure affidato il romanzo *Le Plaidoyer d'un fou*, peraltro annunciato nel piano editoriale di Kantorowicz, che era stato da poco pubblicato in Germania (*Die Beichte eines Thoren*) nel mese di maggio. Dalle bibliografie, tuttavia, non risulta che l'opera sia comparsa in Italia prima del 1965, anche se a Bengt Lidforss, il 10 marzo 1894, Strindberg scrive che «*Beichte* esce pure in Italia, in questi giorni!» (SB 10: 32)⁶⁷.

Intanto, il 3 dicembre 1893, l'atto unico *Non scherzare col fuoco* (1892) era caduto a Berlino e, il 29, scrivendo a Bengt Lidforss da Ardagger, Strindberg commentava: «Sul fiasco al Lessing[theater] mi è impossibile avere notizie! Ma adesso è passato così tanto, che non m'interessa. Anche a Roma ho avuto un fiasco letterario, che si ripeterà a Venezia la settimana prossima» (SB 9: 346). Da una verifica sulla «Gazzetta di Venezia» tra il 29 dicembre 1893 e il gennaio del 1894, nella città lagunare, non risulta però in programmazione alcun dramma di Strindberg⁶⁸.

⁶⁶ Verso il 15 dicembre, Strindberg comunicherà a Karin, tra altre cose, che «il 16 partono da Milano 50 Lire = Marchi dal mio traduttore, insieme a un regalo che non so cosa sia» (SB 9: 334). Una settimana dopo, le chiede conferma dell'arrivo della cifra e aggiunge: «La scatola col dono natalizio da Milano è giunta qui, e io ve l'ho rispedita, ma troppo tardi per la vigilia di Natale...» (SB 9: 337-8). Il 30 gennaio 1894, apprendiamo che gli invii di Rindler avevano procurato a Strindberg più fastidi che altro: «Che sciocchezza», scrive a Karin, «quella banconota italiana, ma io non sapevo cosa spediva. Comunque conservala e cerca un'occasione. C'è sempre qualche artista che va in Italia. [...] Stessa sciocchezza per la scatola che è arrivata qui, e m'è costata altrettanto di spedizione. Ma era una gentilezza, e quantomeno avete un conoscente in Italia se vi capiterà di andarci» (SB 9: 375). Possiamo ipotizzare che sia questo sfortunato contributo di Rindler che faccia ritenere a Przybyszewski, nelle sue memorie berlinesi – come ricorda Massimo Ciaravolo (*Utgivningen* cit., p. 27) –, che l'editore Kantorowicz aiutasse Strindberg in difficoltà in quel periodo.

⁶⁷ La prima edizione italiana è infatti: A. Strindberg, *Autodifesa di un folle*, Milano, Giordano, 1965; ci risulta che il nome del traduttore Nino Jafanti celi quello di Stefano Jacini, scrittore e animatore della casa editrice Il Formichiere, che in seguito avrebbe ripubblicato il libro.

⁶⁸ «L'Arte Drammatica» del 4 novembre 1893 comunica che la compagnia del cav. Enrico Dominici è a Bergamo, il 18 novembre a Venezia e quindi a Trieste e Treviso verso la fine di gennaio, ma del *Padre* non si fa cenno.

2. Nonostante l'evidente defezione degli altri teatranti italiani, forse spaventati dall'insuccesso al Valle, solo la compagnia Paladini-Talli non disarmava e, sul «Mattino di Napoli» del 12-13 dicembre 1893, si può leggere infatti:

La sera del 25 al Fiorentini avremo la compagnia Paladini-Talli, che ha ottenuto ottimi successi nelle principali città d'Italia [...]. Fra le più importanti novità promesse, noto *I corvi* di Henry Becque, *Alla città di Roma* di Rovetta, *Gl'inquilini del signor Blondeau* di Chinot [sic!], *Padre!* [sic!] di Strindberg, *Il primo marito di Francia* di Valabrique [sic!], *Il fallimento* di Bioerson [sic!].

Nel '94, usciva intanto, come numero 6 della collana Teatro Contemporaneo Internazionale di Max Kantorowicz, il secondo volume strindberghiano: *Creditori*. Dramma in un atto. *Non scherzare col fuoco*. Commedia in un atto dello stesso. Traduzione italiana, unica autorizzata di Paolo Rindler ed Enrico Minneci, pp. 114⁶⁹.

Strindberg, come per *Il padre*, aveva curato, nel 1888, una traduzione francese «relativamente libera» anche di *Creditori*, *Créanciers Tragédie*, ma sulla versione italiana non si riscontrano quelle varianti che la caratterizzano e che sono state evidenziate da Gunnel Engwall e da Gunnar Ollén. C'è quindi da supporre, anche sulla base di altri indizi testuali (come, a p. 28, la ripresa dell'espressione sintetica: «*ein chronisch anämisches Wesen*», «un essere cronico, anemico», per definire la donna, a differenza della più pesante espressione usata nell'originale: «un'anemica cronica che ha di regola perdite di sangue tredici volte l'anno!»; SV 27: 218), la sua derivazione dalla versione tedesca di Mathilde Prager. Costei aveva pubblicato su «*Moderne Rundschau*» la propria traduzione di *Gläubiger* nel 1892 e, l'anno dopo, in volume, a Berlino, insieme agli atti unici della serie *Dramen*, attribuibile a vari traduttori: *Das Band*, *Herbstzeichen* (*Primo avvertimento*), *Das Spiel mit dem Feuer*, *Vor dem Tode*, *Debet und Credit* e *Ein Sommertraum* (titoli pure ripresi nella prima lettera di Rindler a Strindberg)⁷⁰.

69 All'interno, questa volta, si può leggere: «Proprietà letteraria – riservati tutti i diritti. – La rappresentazione e la riproduzione per la stampa sono vietate a termine e sotto le comminatorie delle vigenti leggi. – Per ottenere il diritto di rappresentazione rivolgersi al cav. GIACOMO BRIZZI – Teatro Filodrammatici, Milano». È solo una curiosità, ma sulla copia da noi consultata alla Braidense di Milano, una mano ignota ha tracciato con grafia antica sul frontespizio di *Non scherzare col fuoco*: «*V. Divorçons di Sardou – identica*», e alla fine «*V. Divorçons di Sardou*». Questo volume e la precedente edizione di *Padre-Simun* passeranno nel 1898-1900 nel catalogo Treves.

70 G. Ollén, *De första översättningarna* cit., p. 20 ss.; 26-7. G. Engwall, «*Det knastrar i hjärnan*». *Strindberg som sin egen franske översättare*, in AA. VV., *August Strindberg och hans översättare* cit., p. 39 ss. Si è fatto rilevare che «dal 1894 le versioni tedesche [di Strindberg] sono utilizzate come modello anche per le traduzioni in francese, una tendenza che con gli anni si fa sempre più forte» (E. Balzamo, *Utländska öden och äventyr. Strindberg i översättning*, in *Strindbergiana*, 28, Stockholm, Atlantis, 2013, p. 172).

La pubblicazione in Italia di *Non scherzare col fuoco* (1892) avveniva singolarmente prima che in Svezia⁷¹, tanto che, il 12 febbraio 1894, Strindberg poteva inviare a Karl Warburg i suoi «nuovi drammi non stampati in svedese *Das Band* e *Con Fuoco scherzare [sic!]*» e prendersela con «Albertus Magnus» (ovvero l'editore Albert Bonnier), che non aveva accettato il secondo «perché i personaggi – ma non la vicenda – sarebbero stati presi da una famiglia piccolo borghese che sua figlia frequentava d'estate. Non volendo separare *Das Band* dall'altro sono stati respinti così tutt'e due» (SB 10: 9)⁷².

La traduzione italiana dovrebbe derivare da quella che si attribuisce a Maria von Borch (vedi il commento di Ollén a SV 33: 361) e certo dal tedesco, considerato che, rispetto all'originale, comprende la variante delle scene 19 e 20 (vedi p. 109 ss. della versione Rindler-Minnecci), che fu recitata al Lessingtheater di Berlino il 3 dicembre 1893, forse contribuendo, per la sua fiacchezza, allo scarso successo dell'opera (cfr. SV 33: 371 ss., in riferimento a 271 ss.).

3. Il 16 gennaio 1894, Strindberg, che viveva ormai della carità dei parenti di Frida Uhl, aveva scritto a Carl Larsson da Ardagger una lunga lettera di bilancio esistenziale:

Dopo aver lasciato la Svezia ho avuto molti destini e avventure. A Berlino, dov'ero molto più considerato di quanto non credessi, ero sostenuto da ammiratori della mia letteratura, sicché potevo mandare ai figli ciò che guadagnavo dai teatri e dagli editori. Era una vita ricca e tempestosa, nella quale sono incredibilmente maturato, imparando molto.

Ma a che serve in Svezia, dove si caccia fuori la lingua a dire bah per tutto quello che non si vuol comprendere! Ho spiegato le ali io – ed è arrivato finalmente il momento in cui non ho bisogno della Svezia! Ho editori a Berlino, Parigi e Milano e sono rappresentato e letto in tutto – il mondo! – ovunque! (SB 9: 367-8).

Molto lontano, intanto, a Napoli, la Compagnia Paladini-Talli lavorava, intercalando ai soliti drammi di cassetta, una commedia di Scholl del repertorio del Théâtre Libre di Antoine, opere di Sudermann, il prediletto Becque e Bjørnson⁷³, preparando così a poco a poco il

71 *Non scherzare col fuoco* non ebbe tuttavia da noi fortuna scenica: il critico Tommaso Chiaretti, sulla «Repubblica» del 12 aprile 1980, ne parla come di un dramma coperto dalla «polvere di un'antica dimenticanza».

72 In seguito, il 7 marzo, Strindberg ironizza con lo stesso Warburg che «*Feuerspielen* e *Band* sono tradotti dallo svedese in tedesco, dal tedesco in italiano e dall'italiano (probabilmente) nella versione francese che uscirà presto; e la prossima edizione inglese sarà probabilmente presa dalla francese come al solito, per cui ci si può aspettare una traduzione svedese da quella come *Original Work* edito in inglese» (SB 10: 28). Anche al traduttore francese Georges Loiseau, l'8 marzo, l'autore spiega puntigliosamente che *Le Jeu avec le feu* è «non imprimé en Suédois, paru en Allemand et en Italien. Joué une fois à Berlin cet hiver» (SB 10: 29). Doveva esserci stato qualche movimento anche per la traduzione italiana del *Legame*, se – oltre alla prima lettera citata (e alla quarta di copertina del primo volume Kantorowicz, dove appare col titolo *La catena*) – si tiene presente l'articolo del 27 novembre 1894 su «Handelstidningen», nel quale, prendendo in considerazione i drammi che sarebbero stati dati a Parigi in inverno, si citava «*Il legame (Le lien)* al Théâtre des Escholiers (una nuova società letteraria); l'atto unico sconosciuto agli svedesi ma apparso in tedesco e in italiano, che mostra la storia di un divorzio, che si svolge in tribunale, e dallo stesso autore considerato quanto di meglio abbia mai creato».

pubblico al secondo debutto di Strindberg. Il 30-31 gennaio 1894, «Il Mattino di Napoli» annunciava infatti:

Questa sera spettacolo importante si rappresenta per la prima volta *Un fallimento* commedia in tre atti del norvegese Bjoernson.

Tutti i buoni intenditori del teatro di prosa vorranno gustare la primizia; e dico tutti poi che la commedia, non ha proprio nulla di cui possano offendersi le orecchie delle fanciulle, il che non guasta mai.

Era un commento piuttosto generoso, visto il concomitante forte sospetto che Bjørnson potesse essere «emulo di quell'Ibsen che ha suscitato contro di sé l'ira di tante platee». Certo Bjørnson non era Ibsen (e, men che mai, Strindberg), sicché lo spettacolo ebbe repliche e un «successo calorosissimo» («più di quello che tocca da qualche tempo a molta parte della produzione drammatica francese, per non dir d'altro», avrebbe significativamente commentato lo stesso giornale)⁷⁴. Questo dovette convincere la compagnia Paladini-Talli a giocare la più rischiosa carta del drammaturgo svedese, poco prima di congedarsi dalla piazza napoletana. Il 4-5 febbraio, si legge sul «Mattino»: «Domani sera prima rappresentazione di *Padre*, dramma in tre atti di Augusto Strindberg, molto discusso altrove»; e il 5-6 febbraio: «Ricordo che questa sera si darà prima rappresentazione di *Padre*, dramma in tre atti di Strindberg».

Il 6-7 febbraio, troviamo una recensione del vicecritico del giornale:

Gli spettatori, ier sera, si son sentiti per tre atti di fila, come avvolti in un'atmosfera plumbea, opprimente, senza uno spiraglio di luce, senza un raggio di sole. Non un momento d'interruzione nella sequela tragica di eventi, non una figura sorridente che mostrasse, pur fugacemente, che nella vita non tutto è buio e che non ogni persona che si incontra per via va seco stesso filosofando sulle nequizie umane.

Tutti in questo bieco dramma, sono come invasati da una triste mania di autopsicologia, di crudele autoindagine, tutti: vecchi, uomini, donne, giovani e fanciulle. C'è un ventenne soldato che, allegramente, fra una tappa e un'ora di guardia medita sul problema della paternità; una bambina decenne che parla di spiritismo e perfino una vecchia cameriera che cerca una transazione, un punto di contatto fra la scienza e la fede.

In complesso, il dramma fra gli squilibri del pensiero e quelli della forma, fra le arditezze dell'azione e le sottigliezze metafisiche, produce una ben triste impressione; ma non il disgusto e la ribellione che invadono le platee quando un artista scovre delle piaghe sociali che le menzogne convenzionali affannosamente cercano velare, bensì quel particolare bisogno di aria e di respiro che ci viene dopo il lungo delirare di persona che non abbia completamente la testa a segno.

⁷³ Dopo la precoce apparizione nel 1878 (vedi n. 23 del I Cap.), *Un fallimento* sarebbe stato portato al successo il 29 novembre 1893 dalla stessa compagnia al Teatro Valle di Roma, anche se l'affermazione del lavoro di Bjørnson pareva poter essere addirittura minacciata dal ricordo della cattiva accoglienza ottenuta da Strindberg, che si rifletteva ancora sulla compagnia (cfr. G. D'Amico, *Between Sentimentalism* cit., p. 101 ss.).

⁷⁴ Giuliano D'Amico ha mostrato come il successo partenopeo di Bjørnson, stimato più vicino al gusto e al sentimento latini, richiamasse paragoni del tutto sfavorevoli a Strindberg, ma anche all'Ibsen del *Costruttore Solness*. Nonostante, sull'«Arte Drammatica» del 19 maggio 1894, si evocasse – solo per i bjørnsoniani *Sposi novelli* – l'espressione di Hermann Sudermann largamente dedicata a Ibsen e Strindberg: «*La lumière nous vient du nord*» (cfr. pure SB 9: 123-4; S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 159 e *passim*), la prima fortuna italiana di Bjørnson si consumò, fra tiepidi giudizi, prima di quella del drammaturgo svedese, attorno al 1895-96 (G. D'Amico, *Between Sentimentalism and Realism* cit., pp. 105 ss.; 114).

[...] Il pubblico ha ascoltato con penosa attenzione i primi due atti, applaudendo, senza contrasto, i due finali; al terzo però s'è cominciato a manifestare un vivo senso di stanchezza, che, a tela calata, è scoppiato in rumorose proteste.

Il Paladini, nella parte del *capitano*, la Carloni-Talli, la Raspantini, la Cristina e gli altri han recitato con grande accuratezza e con molto impegno e la lodevolissima interpretazione ha molto contribuito a questo successo, se non felice almeno più sereno e rispettoso che non altrove, del dramma.

Le cose erano andate un po' meglio che a Roma, ma l'Italia per il «barbaro» si rivelava molto più difficile da conquistare del previsto. Il 25 maggio 1894, da Ardagger, Strindberg scriveva, irritato, a Gustaf Lindström: «Puoi leggere le mie ultime novità, anche in italiano, specie quelle che non sono pubblicate in svedese. Gli italiani non hanno una loro letteratura. Il mio epigono Giacosa viene rappresentato al K. Dramaten a Stoccolma, ma io sono stato fischiato a Napoli, e rappresentato una volta sola a Roma!» (SB 10: 65)⁷⁵.

4. Se Strindberg continuava a tener d'occhio la fortuna internazionale del suo teatro, il lavoro che, in questo periodo, assorbiva tutte le sue energie creative e le sue ambizioni era costituito però dai saggi monistici di *Antibarbarus*, che uscirono a Berlino nel maggio del 1894. Egli cercò subito di farli tradurre in italiano e, già il 10 maggio, scriveva ad Adolf Paul, da Ardagger, cercando di accreditare la discutibile scientificità dell'opera: «Ho trovato un editore per *Antibarbarus* in Italia. Il traduttore ritiene il libro Sublime! Si attende una dichiarazione di Lombroso!» (SB 10: 54). Il giorno dopo, avrebbe ripetuto a Mörner di avere «sostenitori [per le sue teorie monistiche] a Berlino e in Italia» (SB 10: 56) e, il 9 giugno, comunicava con orgoglio a Georg Brandes che gli italiani stavano traducendo *Antibarbarus* (SB 10: 82). Nonostante – come vedremo e per quello che si può ricostruire – Strindberg fosse in effetti molto vicino a incrociare l'ambiente di Cesare Lombroso (cfr. § 4 del Cap. IV), neppure *Antibarbarus* pare sia stato stampato in Italia, almeno in volume, quantunque per tutto il 1895, l'autore ribadisca di avere, per le sue speculazioni scientifiche, «adepti» in diverse nazioni, fra cui la nostra (SB 11: 26; 63).

A questo punto, è interessante una lettera in tedesco del 23 giugno 1894 a un ignoto traduttore italiano, individuata nel catalogo di un antiquario di Vienna (almeno inizialmente solo in parte pubblicata nell'epistolario di Strindberg; cfr. SB 10: 55). La lettera, che rivela il prevedibile incrinarsi del rapporto con Rindler, per Torsten Eklund, potrebbe essere stata indirizzata a chi in Italia si occupava della versione di *Antibarbarus*, che, in seguito, lo studioso propone d'identificare con il letterato Mario Buzzi (vedi n. 29 del V Cap. e cfr. SB 12: 329). Björn Meidal suggerisce invece l'alternativa dell'editore Carlo Schmidl (vedi commento in SB 22: 43), di cui avremo modo di parlare nel prossimo capitolo. Sono ipotesi tutte da vagliare, ma certo è che il documento non accenna affatto ad *Antibarbarus*:

Egregio signore,

la sua pregiata lettera è arrivata in un momento molto favorevole, poiché il mio traduttore italiano Rindler è stato licenziato in quanto sgradito all'editore Kantorowicz a Milano. Perciò sono indipendente e libero di

⁷⁵ Vedi anche le lettere del 27 maggio ad Adolf Paul: «Sono caduto a Roma, fischiato a Napoli...» e del 19 giugno 1894 a Leopold Littmansson (SB 10: 67; 94).

procurarmene un altro. Così voglia tradurre subito *An offener See*, sarebbe meglio per me come inizio. In seguito forse *Leute auf Hemsoe*.

Per quanto riguarda il teatro, Kantorowicz ha pubblicato *Vater, Gläubiger, Mit Feuer spielen*.

Quanto poi al numero di rappresentazioni in Italia so poco. Rindler me lo ha sempre nascosto. Così ho molte cose da apprendere: *Vater* [è stato rappresentato] una volta a Roma, una volta fischiato a Napoli, e *Gläubiger* è stato annunciato sette settimane fa a Milano.

Gentile signore, le sarei grato se venisse a sapere qualcosa in più di quanto io non sappia circa il mio destino in Italia.

Nella speranza di una risposta a tempo debito.

Ardagger via Amstetten.

Nieder-Oestreich

Distinti saluti.
August Strindberg

(SB 22: 42-3).

Creditori erano stati pubblicati e, già il 4 aprile 1894, Strindberg aveva comunicato a Frida Uhl: «Ancora nessuna risposta. Diritti d'autore a Roma 14 lire! – Rindler è in realtà all'altezza e *Creditori* sono in prova a Milano» (SB 10: 41). Tuttavia, non sembra che il dramma, che aveva riscosso tanto successo il 22 gennaio 1893 al Residenztheater di Berlino (e, su questa base, si poteva immaginare che potesse avere fortuna anche in Italia) sia poi andato in scena⁷⁶ e, mestamente, il 1 novembre 1894, da Parigi (dove si era trasferito nel mese di agosto) Strindberg scriveva a Frida Uhl: «*[e] n'ai plus d'illusions économiques. Tout a écroulé en Allemagne, en Scandinavie, en Italie, Angleterre, et on ne peut plus se rattraper, le temps passe, et les autres avec. En se faisant moderne on est toujours en derrière et les épigones seuls gagnent le jeu*» (SB 10: 291).

L'anno, però, almeno in Francia, doveva ancora riservargli la soddisfazione del successo di *Le Père* il 13 dicembre all'Œuvre di Aurélien Lugné-Poe, dopo che, il 21 giugno, lo stesso teatro aveva imposto *Créanciers*, facendo scrivere a «Le Figaro» che «*l'école "Nordiste" a eu sa soirée d'Hernani*»⁷⁷. Strindberg comunque aveva forse il presentimento di essere riuscito ormai a conquistare Parigi, ma anche – per dirla con Stellan Ahlström – che «il suo trionfo stava per capovolgarsi in disfatta». Del resto, nel 1895, cominciò ad affermarsi in Francia una diffusa reazione nei confronti della letteratura nordica che, secondo Ginisty, aveva esercitato «due anni di tirannia» e «in marzo improvvisamente cadde un silenzio pressoché completo sugli scandinavi e sul nome di Strindberg»⁷⁸.

⁷⁶ Anche Torsten Eklund, partendo dalle sue fonti svedesi, afferma che *Creditori* non dovrebbero essere mai stati rappresentati in Italia in questo periodo (cfr. SB 9: 298).

⁷⁷ S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 212.

⁷⁸ Ivi, pp. 286-7. Un'altra espressione di tale rigetto può considerarsi un articolo di Léon Daudet su «Le Figaro» del febbraio 1896, nel quale Strindberg è accomunato a D'Annunzio e Fogazzaro in quanto discutibile fenomeno d'importazione (ivi, p. 242).

Anche in Italia, la moda ibseniana aveva cominciato a scemare attorno al 1894, ma, inaspettatamente, dopo un lungo gelo succeduto agli scoraggianti esordi, si riaccese proprio l'astro di August Strindberg.

5. Il 16 gennaio 1895, Strindberg, a Parigi, era nel pieno della crisi esistenziale che gli studiosi denominano *Infernokris*, ricoverato in assoluta indigenza all'Hôpital St. Louis per una psoriasi provocatagli dai suoi esperimenti chimici, ma manteneva contatti con l'Italia e non si era ancora sbarazzato del tutto di Rindler. A Frida Uhl scriveva infatti: «Rindler è all'altezza. Leute auf Hemsoe⁷⁹ sera joué pendant le carnaval Père et Créanciers de même – tutti all'altezza tranne me» (SB 10: 361), ma, ancora una volta, dalle nostre verifiche, non sembra che l'attivismo di Rindler abbia sortito qualche esito, nonostante la sua insistenza, sull'«Arte Drammatica» del 9 febbraio 1895, a far ricordare di essere «l'unico proprietario per l'Italia di tutti i lavori di Augusto Strindberg, il forte letterato del Nord. I capocomici che desiderano rappresentarli» – continua l'avviso – «si rivolgano a me» (ovvero al mediatore Enrico Polese).

Alla fine del 1895, però, si annuncia un'importante ripresa del *Padre*, il cui ruolo principale, nonostante l'ostracismo del pubblico e della critica, esercitava evidentemente un particolare fascino sui primi attori del tempo più sensibili all'interpretazione delle situazioni psicologiche di limite, che la diffusa crisi di fine secolo del positivismo estenuava fino all'«alito ineffabile del misticismo», contiguo al sempre più influente simbolismo d'oltralpe⁸⁰. A Trieste, infatti, la primaria compagnia Zacconi-Pilotto presenta *Il padre* il 14 novembre 1895.

Il giorno dopo, sull'«Indipendente», c'è una lunga recensione siglata b. ovvero del notevole scrittore Silvio Benco (1874-1949), un critico che riesce subito a evidenziare il carattere, diremmo, *espressionistico* del dramma, parlando di rappresentazione di «vicende non di una vita reale, ma di un orribile sogno, di una mostruosa fiaba, dove scienza, raziocinio e morale collaborano a dipingere con tutte le apparenze del vero un ambiente, una cerchia di passioni fantastiche». Per Benco, comunque, Strindberg

è un pessimista, un asceta ed un mistico del male. Gli asceti ed i mistici ricavano le attività del loro essere da uno stato di allucinazione; così egli ne ricava, con una pienezza di vita, che ha qualche cosa di grande, tutta l'opera sua, impropriamente collocata tra le opere d'arte.

[...] L'intelligenza è estrema, ma la realtà supera l'intelligenza. In Enrico Ibsen avviene il contrario e ci troviamo fra i ristori della pura poesia.

⁷⁹ Evidentemente la modesta versione drammatica che Strindberg aveva ricavato nel 1889 dal romanzo di due anni prima *Gli isolani di Hemsö*, citato nella lettera del 23 giugno 1894, e, nei progetti di traduzione di Rindler, menzionata con i titoli *I pescatori* e *Vita di pescatori*.

⁸⁰ Secondo Alonge, negli ultimi anni del secolo si diffonde fra gli attori italiani (anche in Zacconi) «l'influsso della maniera [di recitare] alla Lugué-Poe», così legata al repertorio nordico (cfr. R. Alonge, *Ibsen. L'opera* cit., pp. 104-5). Sulle trasformazioni parallele del positivismo in Francia e in Italia alla fine dell'Ottocento, interessante il saggio di L. Mangoni, *Una crisi di fine secolo*, Torino, Einaudi, 1985, in particolare p. 208 ss.

Come nella famosa e assai discussa interpretazione zacconiana di *Spettri*, anche nel *Padre*, la protagonista femminile veniva vistosamente sacrificata al ruolo del primo attore:

Crediamo anche noi che il drama dello Strindberg, senza un intermediario di potenza meravigliosa come Ermete Zacconi, avrebbe fallito presso al pubblico a molte condizioni d'intelligibilità. Forse anche non sarebbe finito. [...] La sua interpretazione è una meraviglia di criterio artistico affratellato a diligente studio della realtà. La signora Moro-Pilotto non potea essere e non fu che la fredda e impassibile Erinni, dal viso bianco ove non batte ciglio.

Zacconi riusciva infine a strappare «frequenti, spontanei applausi», ma ancora una volta il copione «produsse nei più un senso di stupore e di perplessità»⁸¹.

La corrispondenza da Trieste del «Piccolo Faust» del 21 novembre 1895 riconosce al dramma «scene di magistrale fattura», come quella in cui il Capitano scaglia il lume acceso contro la moglie, ma osserva pure che se «un attore mediocre» (che non fosse Zacconi) «si attentasse di recitarlo, non si finirebbe il secondo atto». Al giornalista appare chiaro che «i personaggi dello Strindberg non [sono] dei simboli come quelli dell'Ibsen», ma Laura ha assai poco di umano e – come accadeva altrove, in questo prototipo del teatro del terrore – «la scena della pazzia nel terz'atto e della morte per apoplezia sono così raccapriccianti che parecchie signore e anche signori abbandonarono, durante la scena terrificante, il teatro profondamente impressionati. E questo si chiama divertirsi! – Gli spiriti forti restarono ma vi so dire che si soffriva».

Proprio il punto più temibile e traumatico (per la dominante mentalità patriarcale) del dramma, l'imprigionamento del Capitano nella camicia di forza, si coglie da vari segni che con Zacconi diventava potente ammaliante teatro. Le recite triestine del *Padre* sono infatti avvertite, pur non essendolo, come un debutto assoluto dell'opera ovvero come una sua rivelazione (in virtù dell'interprete) e diventano quindi importanti per l'eco nazionale che conferiscono a Strindberg.

Anche «La Stampa» (ex «Gazzetta Piemontese») il 22 novembre 1895, attentissima ai fenomeni culturali emergenti, dedica una corrispondenza (datata 19) all'evento, nella quale si riconosce che il dramma, improntato «a un pessimismo audace», «svolge una tesi audacissima presentata con una crudezza senza esempio nel teatro moderno». «È terrificante il processo psicologico che fa [del protagonista] un brutto», e, nel terzo atto, c'è in particolare «una scena in cui la sua vecchia nutrice approfitta di un momento di calma» per far indossare al protagonista «la camicia di forza. Fu a questo punto che parecchie signore e anche signori abbandonarono, profondamente impressionati, il teatro»⁸². Solo con apparente

⁸¹ Sull'«Arte Drammatica» del 23 novembre, si conferma che, a Trieste, il dramma di Strindberg «non ha né molto incontrato, né troppo dispiaciuto», ma fu «un novello trionfo per Zacconi».

⁸² Mario Mandalari, in un saggio sul *Padre* (considerato come un «Amleto al rovescio» e un lavoro «audace» che, nonostante certe indeterminatezze e oscurità, è «assai notevole, pieno di mistero e di pregi d'arte senza fine»), ribadirà che il pubblico italiano, pur diviso nei giudizi, alla scena della camicia di forza, rivelava immancabilmente una profonda «interna commozione» (vedi M. Mandalari, *Note di critica drammatica*, Catania, Tip. F. Galati, 1899, p. 23 ss.). Era un sentimento che si manifestava, tuttavia, anche altrove: si veda, per esempio, la lettera di Strindberg a Nietzsche dell'11 dicembre 1888, relativa alle rappresentazioni danesi: «une vieille dame est tombée raide morte pendant une représentation au théâtre».

contraddizione, tuttavia il foglio non può che registrare che «Zacconi, grande, insuperabile, non poteva ottenere un successo maggiore». L'attore aveva compreso probabilmente ch'era inutile normalizzare troppo Strindberg, che bisognava immergersi nel suo magma e questo faceva sì che «per il vasto teatro corre[sse] un brivido, [ci fosse] fra il pubblico un'ansia penosa, un'angoscia non ancora provata ad una rappresentazione scenica». Insomma, tutti i sintomi di un'assolutamente nuova esperienza teatrale.

IV. 1895-1896: una profonda impressione

1. Quasi contemporaneamente a Zacconi, un attore neanche trentenne, Achille Vitti (1866-1935), brillante allievo di Giovanni Emanuel e coraggioso paladino del teatro nordico e shakespeariano sulle nostre scene, riprendeva *Il padre*⁸³. Sull'«Arte Drammatica» del 26 ottobre 1895, in una corrispondenza di Enrico Polese da Milano, leggiamo infatti: «L'instancabile Vitti non prende [...] i suoi ozi di Capua, e [...] sta allestendo un nuovo lavoro di un autore drammatico tedesco dal titolo *Cattiva Semenza*: per serata farà il *Padre* di Strindberg di cui abbiamo l'efficace traduzione del prof. Rindler e del pubblicista Minneci».

Sempre sull'«Arte Drammatica», troviamo, il 16 dicembre, la corrispondenza da Torino di Momus (Federico Musso), a proposito della compagnia Falconi-Vitti: «Ora il Vitti annunzia parecchie novità esotiche: *Il padre*, dello Strindberg, *I funzionari*, dell'Ostrowsky ecc.», e finalmente il 21, «veniamo al dramma di Strindberg: *Padre*»:

une autre est accouchée, et à la vue de la Camisole trois quarts du public se sont levés en masse pour sortir sous des hurlements foux!» (SB 7: 203). Basta scorrere la rassegna internazionale sul *Padre* di Strindberg, in G. Ollén, *Strindbergs dramatik* cit. (da p. 104 ss.), per avere conferma che le prime messinscena del dramma suscitarono quasi ovunque reazioni scomposte fra il pubblico.

⁸³ Il critico Renato Simoni giudicava «la scelta» del *Padre* «una delle intuizioni interessanti del Vitti», che stimava «intraprendente, irrequieto, [sempre in cerca di] opere con spiriti nuovi da interpretare»; «buon attore, molto intelligente e anche culturalmente bene preparato, ma che non riuscì mai a dare alle Compagnie che diresse il carattere di primarie» (P. Mezzanotte-R. Simoni-R. Calzini, *Cronache di un grande teatro. Il Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizioni BNL, 1952, pp. 141; 151; 192).

Anzitutto una sincera parola di plauso al bravo Vitti che curò l'esecuzione della commedia con vero amore d'artista. Ah, se il Vitti curasse sempre così le produzioni che mette in scena! Quante *Giuliette* col relativo *Romeo* e *Marie Antoniette* di meno!

E il Vitti fu anche ottimo protagonista. L'impressionante figura del Capitano, vero problema psicologico impiantato sulla scena, fu da lui resa in modo così efficace che gli spettatori ne hanno probabilmente riportato un incubo per tutta la notte! Mai un momento che il Vitti si sia scordato l'anormalità della sua posizione e abbia voluto fare l'"artista" invece del personaggio voluto dall'autore. Perché spesso i comici hanno di queste debolezze. Quando loro sembra che la parte non sia abbastanza efficace, la completano con un contegno che per voler essere impressionante diventa grottesco. Vitti non ci è caduto in questo difetto. Un po' che avesse sforzato, invece di commuovere, faceva ridere. I suoi compagni lo secondarono egregiamente, meno la signora Vitti che era alquanto spostata, in una parte non adatta ai suoi mezzi artistici. Non vi parlo del dramma, perché arriverei in ritardo, ricordandomi che altri prima di me ve ne scrisse. A Torino esso piacque a quella parte di pubblico che giura nel verbo della scuola ibseniana. L'altra parte, quella che preferisce andare a teatro senza rovinarsi la digestione e senza dar fondo a nessun problema psicologico o sociale, non si divertì gran fatto e le ultime scene, quando a Vitti si fa indossare la camicia di forza, quasi ripugnarono. Ma questo è il parere delle anime delicate; quelle forti applaudirono cordialmente. Ora poi non voglio scervellarmi per sapere se le forti o le deboli avessero ragione...

Le rappresentazioni di Vitti e Zacconi possono considerarsi le prime vere affermazioni di Strindberg in Italia, che, pur dividendo ineluttabilmente il pubblico, strapparono il dramma dall'ambito delle bizzarrie conferendogli la dignità di entrare in un possibile repertorio. Interessante osservare come capitò che i due attori abbinino, nel loro repertorio ideale, *Il padre* di Strindberg a *Spettri* di Ibsen, quasi a formare un dittico.

In ogni caso, anche la critica, a questo punto, cambia registro e, sulla «Stampa» del 17-18 dicembre 1895, sotto il titolo *Il Padre di August Strindberg*, leggiamo: «Anche oggi l'Africa tenebrosa e divoratrice di spazio⁸⁴ non ci consente di parlare di questo dramma con quell'ampiezza che la sua importanza, la sua peculiarità artistica ed etica meritano senza dubbio. [...] *Il padre* che è il primo grande dramma di lotta dello Strindberg ha fatto ieri sera al Teatro Gerbino una profonda grande impressione».

Nel pezzo, si riconosce senz'altro l'«arte con cui [l'opera] è poderosamente costruita»; quanto a Vitti, apprendiamo che, da protagonista, ha ottenuto «un vero meritato successo»: «Nell'atto secondo e nel terzo sono momenti nel dramma di una tragicità potente e nell'interpretazione del Vitti di una grande efficacia»; la recitazione dell'attore viene definita di «studio, amore e diligenza», qualità «che il pubblico ha apprezzato e applaudito giustamente». La sigla d.l. ci dice che il pezzo è di Domenico Lanza (1868-1949), notevole critico di «certezze positiviste» e naturaliste⁸⁵, nonché traduttore di Ibsen,

⁸⁴ Il 7 dicembre 1895, gli abissini avevano annientato la colonna italiana comandata da Pietro Toselli ad Amba Alagi.

⁸⁵ G. Antonucci, *Storia della critica* cit., pp. 81-2.

che, il 30-31 dicembre, firma sullo stesso giornale un ampio articolo, *Attorno ad un dramma. August Strindberg*, che intende pedagogicamente preparare il pubblico a un autore difficile quanto importante.

Nel suo articolo, Lanza inquadra Strindberg nell'ambiente culturale scandinavo, del quale sono rievocate le diffuse polemiche sociali e sull'emancipazione della donna. Strindberg viene altresì descritto come discepolo di Darwin, Spencer, Schopenhauer e Nietzsche; dopo aver fornito delle sue opere un panorama abbastanza ampio, si accenna allo squilibrio personale ed estetico dell'autore, addirittura al suo rasentare la follia, comunque sempre con una evidente considerazione. Quindi, un annuncio: subito dopo Vitti, anche Ermete Zacconi si cimenterà a Torino nel *Padre* (e «quale sia l'interpretazione ne giudicheremo stasera»), con un invito al pubblico a non considerare Ibsen e Strindberg fenomeni che debbano inevitabilmente condizionare la cultura italiana, anche se vanno recepiti come «espressioni originali»⁸⁶.

Attentissima pure la recensione che Domenico Lanza dedica allo spettacolo zacconiano sulla «Stampa» del 31 dicembre 1895, dopo averla fatta precedere da una nota nella quale invitava il pubblico ad accogliere *Il padre*, senza assolutismi, ma «come un'espressione a sé, originale, geniale, forte, sia pure, ma sempre come una delle tante forme di teatro che hanno diritto all'esistenza, specialmente quando possiedono la vitalità intima dell'arte» e una particolare sintonia con la contemporaneità. Lanza sottolinea che il copione va contestualizzato nella polemica «del buon senso contro le esagerate teorie emancipative della donna, che Ibsen predilesse nei suoi drammi», e che Laura è quindi soprattutto «una delle più tragiche satire della donna scandinava». Insomma, le posizioni di Strindberg possono essere comprese e condivise in questa chiave anche dai «popoli del mezzogiorno, dove la donna è per tanti rispetti, però sempre in maggior schiavitù intellettuale e sociale delle donne di lassù».

Venendo allo spettacolo:

ieri sera Ermete Zacconi ci diede un'interpretazione che ha raggiunto l'altezza delle sue maggiori creazioni rappresentative. Dalla prima scena all'ultima della tragica azione egli ha dimostrato tale studio del suo straordinario, eccezionalissimo tipo e tale potenza di estrinsecazione scenica da produrre forse una tra le poche e più profonde impressioni di commozione indefinibile, quasi di terrore che il teatro possa offrire. Furono ovazioni lunghe, interminabili quelle che l'accosero dopo il primo ed il secondo atto. Il terzo, dove forse il

⁸⁶ Tangenzialmente, si può notare che lo sciovinismo italiano nei confronti della drammaturgia nordica fu molto meno rilevante di quello francese, forse perché, al massimo, solo un quarto circa del repertorio che girava sulle nostre scene fra Otto e Novecento era nazionale e tutto il resto straniero, maggioritariamente proveniente dalla stessa Francia. Vedi in merito S. Jacomuzzi, *Gli anni Ottanta: il decennio naturalista nel teatro italiano*, in AA. VV., *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980, p. 177.

limite della commozione artistica è superato dalla terribilità del momento, non ha convinti tutti all'applauso, come non ha convinti molti il dramma intero.

Abbiamo conferma che, dopo *Spettri*, nel caso del *Padre*, Zacconi aveva spostato il baricentro drammaturgico sulla figura del protagonista, alleggerendo la non lieve entità del personaggio di Laura, di fronte al quale si deve comunque sopporre consistente l'imbarazzo delle attrici dell'epoca⁸⁷.
Osserva Lanza:

[...] Il carattere più aspro, più difficile del dramma è certo quello della moglie Laura [...]. Si tratta nell'interpretazione di rendere meno odiosa, meno trista la figura di questa donna: la difficoltà quindi è per l'attrice grandissima.

Delle due interpretazioni che Torino vide del *Padre*, quella di ieri sera è senza dubbio e di gran lunga la migliore: che però la signora Moro-Pilotto abbia pienamente rappresentato nell'intenzione dello Strindberg la figura di Laura non lo potrei affermare. Essa ebbe ieri sera momenti assai buoni, altri invece di minor efficacia e di minor intuizione.

Forse il camminar su quel filo di rasoio che divide nel carattere di Laura la realtà dalla più assurda inverosimiglianza è d'una difficoltà superiore ad ogni tentativo; il fatto è però che la lettura semplice del dramma ci fa concepire una fisionomia diversa.

Lanza conclude il pezzo: «Un teatro bellissimo ieri sera, un trionfo di esecuzione per Zacconi: ecco infine riassunta la cronaca di questo dramma che potrà urtare, irritare, ma non essere considerato come singolare opera d'arte. Altrimenti si potrebbe dire che anche *Amleto* è una tragedia impossibile».

Ormai Strindberg non era più sospinto solo dai buoni uffici del prof. Rindler, ma amorevolmente adottato dai grandi attori che, nei suoi tormentati personaggi maschili, vedevano anche un'opportunità di bilanciare l'obiettivo predominio scenico delle prime donne, in linea di massima favorite dal repertorio ibseniano⁸⁸.

2. Sulla «Stampa» del 1 gennaio 1896, si legge: «Un buon teatro anche ieri sera alla seconda del *Padre*. La stessa dolorosa impressione e le stesse calorose ovazioni allo Zacconi, che rappresentò la sua faticosissima parte con l'efficacia già ieri notata e lodata»⁸⁹. Anche «L'Arte Drammatica» del 4 gennaio ha una corrispondenza da Torino del solito Momus:

87 Appare forse emblematico un aneddoto narrato dallo stesso Vitti nelle sue memorie: «Quando si trattò di rappresentare *Padre* di Augusto Strindberg, l'attrice che sosteneva la parte della moglie del capitano, si rifiutò energicamente di recitare... Figuratevi, il marito, in un accesso di collera da lei provocata, le scaraventava la lampada a petrolio accesa sulla testa...» (A. Vitti, *Storie e storielle del teatro di prosa*, Milano, Vecchi, 1926, p. 86).

88 Molinari ha evidenziato che all'epoca «le fortune di una compagnia dipendevano soprattutto dalla prima donna» e che «fu caso mai, auspice Giovanni Emanuel, il realismo naturalista e patologico a creare nuovi spazi per i primi attori» (C. Molinari, *L'attrice divina* cit., p. 43 ss.).

All'Alfieri Zacconi ha rappresentato *Il Padre* che Vitti già ci aveva fatto conoscere. Fu un gran successo per Zacconi, il quale infuse nella sua parte tutta la sua anima di grande artista.

L'ultimo atto fece accapponare la pelle agli spettatori, ancora poco abituati – per la somma loro fortuna – alla camicia di forza, dalla quale Zacconi ottenne effetti meravigliosi...

La cosa non stupisce affatto: Ermete Zacconi (1857-1948), «fido alunno della scuola lombrosiana», come ebbe modo di definirlo l'ostile Piero Gobetti⁹⁰, non era per niente alieno da una concezione romantica del teatro, sicché i critici hanno potuto tramandare interpretazioni caratterizzate da una «nervosità ansiosa, misteriosa, un poco magica che pareva effondersi fluidamente da lui quando si muoveva o quando parlava», rievocando un'«arte semplicemente meravigliosa» e di «tremendo rapimento e insieme di animazione della materia scenica» (così Renato Simoni)⁹¹. Si trattava decisamente di un interprete che aveva profonde affinità culturali con l'aspetto psicopatologico di certo naturalismo strindberghiano.

Zacconi fu anche l'attore che forse più d'ogni altro contribuì all'affermazione di Ibsen in Italia; il grande interprete moderno, che, molto attento al panorama teatrale d'oltralpe, aveva opposto allo stile neoclassico di Tommaso Salvini il verbo naturalistico-positivista. Un corrispondente romano dell'«Arte Drammatica» del 27 ottobre 1894 è esplicito: «compagnia [...] e repertorio sono messi insieme per porre in evidenza un attore solo: lo Zacconi», che pure è «attore vero» e «moderno, fortemente intelligente e mirabilmente studioso»⁹². In questo bilanciamento di tradizione grandattoriale e scientifica modernità, tuttavia, il suo repertorio appariva «monocordemente lugubre», aggettivo che non intenderemmo in termini piattamente negativi, considerando la vacua gaiezza di tanti cartelloni del tempo, e che implica anzi una certa ansia sperimentale nella definizione delle opere da affrontare scenicamente.

89 Zacconi avrebbe portato *Il padre* a Torino ancora nell'ottobre dello stesso anno, ma «La Stampa» del 29 ci comunica che, questa volta, il Teatro Alfieri «non era molto affollato, causa forse del cattivo tempo, forse anche dell'indole del lavoro» che, in ogni caso, «suscitò le medesime impressioni e discussioni dell'anno scorso: a parte le quali, lo Zacconi confermò la sua singolare intuizione e forza d'interprete».

90 P. Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974, p. 148.

91 Cit. in G. Pardieri, *Ermete Zacconi*, Bologna, Cappelli, 1960, pp. 130; 133.

92 Il critico aggiunge: «necessariamente a lungo andare lo Zacconi che è pure il magnifico degli attori moderni, pesa, pesa ed il pubblico vorrebbe, se il repertorio glielo consentisse, divergere un po' l'attenzione, dirò meglio, l'ammirazione da lui per sentire, per godersi un po' tutto l'insieme degli altri attori».

La sua arte, nonostante tutti i proclamati scrupoli etici, emanava comunque un indubbio fascino sinistro: Zacconi – scrive un critico nel 1900 – «è l'attore della morte [...] [che] entra violentemente, direi quasi brutalmente nello spirito nostro»⁹³. Zacconi si vantava così di aver «cercato una verità umana anche negli infermi e nei pazzi, negli ubriachi e nei delinquenti»⁹⁴, e il suo famosissimo Osvald di *Spettri* aveva dato adito a una polemica europea, che aveva coinvolto lo stesso Ibsen, essendo fermamente modellato su mesi di studio nei manicomi e negli ergastoli italiani⁹⁵. «Se dunque Ibsen ha fatto del personaggio di Osvald un giovane colpito da paralisi progressiva», sosteneva Zacconi, «l'attore che lo interpreta ha il dovere di studiare questo male e di renderne le caratteristiche come nei casi di pazzia, di paranoia, di alcolismo ecc. ecc...»⁹⁶.

Si può indovinare che anche il Capitano del *Padre* di Strindberg venisse letto nella stessa ottica, che non necessariamente – come si difende Zacconi – aveva caratteri istrionici, e quindi come una figura senz'altro da elaborare con estrema finezza analitica ovvero «col commento di piccole azioni, di lievi dettagli lungamente meditati»⁹⁷. Del resto, scrive l'interprete: «A noi attori moderni non è concesso strappo alla logica, alla verità, alla scienza», ma solo «obbedienza ai dettami della fisiologia e della psicologia»⁹⁸.

93 Cit. in G. Livio, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 91-2. Enrico Polese nei suoi «appunti» su *Ermete Zacconi*, Milano, Tip. Colombo e Tarra, 1898, p. 26, ci offre una specie di puntuale riscontro di questa affermazione, ricordando che «anche Strindberg, lo Zacconi lanciò sulle scene italiane facendo fremere nel *Padre* per orrore: oh! quanto è spaventoso quel lavoro e quanta è potente l'arte dell'attore!».

94 E. Zacconi, *Ricordi* cit., p. 134.

95 Del resto, come il grande prototipo dell'attore svedese August Lindberg (1846-1916), che portò al successo *Spettri* in Scandinavia, dopo aver studiato a Copenaghen, presso Kommune-Hospitalet, i «morti in vita» figli di luetici (cfr. P. Lindberg, *August Lindberg. Skådespelaren och människan*, Stockholm, Natur & Kultur, 1943, p. 101).

96 E. Zacconi, *Ricordi* cit., p. 133 ss.

97 Ivi, p. 139.

98 Consiglia inoltre Zacconi: «E compresa l'opera, datevi allo studio del carattere del personaggio che dovete incarnare sulla scena. Se è personaggio normale vi aiuti la psicologia, e se presenta invece leggerezza anormalità vi serva la fisiologia. Se è preda di un morbo è la scienza che deve servire all'arte, e voi dovete presentare il personaggio quale l'autore l'ha fatto, sia esso epiletico o paranoico, paralitico o allucinato: presentatelo con severa fedeltà e non temete di menomare col reale la poesia dell'opera» (ivi, p. 164).

Trattando di Zacconi nel dizionario dei *Comici italiani*, Luigi Rasi ci offre un'indicazione preziosa sulla dizione dell'attore, che taluni ritenevano offuscata «in un ingrassamento di note» proprio per il fervido continuo esercizio sulla «cupezza dei tipi nordici», e tra l'altro – anche per *Il padre* – il biografo ricorda un protagonista ritratto con «voci aspre e cupe», certo non risolto attraverso il «cesello della parola»⁹⁹.

Tuttavia, dovremmo evitare il malinteso di considerare l'interpretazione zacconiana del personaggio di Strindberg come una mera variante (minore) dell'Osvald ibseniano. L'attore, pur nella coerenza del suo approccio estetico, sapeva individuare i personaggi e, fin dal principio, su una corrispondenza dell'«Arte Drammatica» da Trieste (23 novembre 1895), leggiamo: «... se negli *Spettri* è grande qui è sommo». Tutto in definitiva fa credere che il Capitano di Zacconi fosse uno dei ruoli più congeniali, dettagliati e potenti del suo repertorio.

3. Le posizioni del sempre più famoso Strindberg sulla questione femminile, all'epoca molto dibattuta, rimbalzavano ormai anche sui giornali italiani più internazionalmente orientati. «La Stampa» dell'11-12 gennaio 1895, in un articolo sul *Terzo sesso* ovvero il fenomeno soprattutto inglese del diffuso nubilito stigmatizzato da Guglielmo Ferrero (coautore con Lombroso della *Donna delinquente* del 1893 e suo futuro genero), dava conto – assieme alle tesi del fisiologo Henry de Varigny – di un intervento appena pubblicato da Strindberg sulla «Revue Blanche», *De l'Infériorité de la Femme* (cfr. SV 17: 327 ss.)¹⁰⁰, constatando che

il drammaturgo e psicologo scandinavo studia la questione [...] e viene a conclusioni assai poco lusinghiere per la donna e per i suoi difensori, che sdegnosamente qualifica di “ginolatri”. Egli in questo essere che i poeti di tutti i tempi hanno definito la più bella opera della creazione, non vede altro che inferiorità fisica, morale, intellettuale, e parla di questo stato d'essere femminile in modo da oscurare il pessimismo di Schopenhauer.

Una lettera da Berlino del 19 gennaio 1895 proprio di Guglielmo Ferrero (1871-1942) indirizzata a Cesare Lombroso – rintracciabile presso la Donazione Ferrero dell'Archivio Storico del Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso di Torino (vedi CL. 44) – c'informa che l'intervento strindberghiano non era sfuggito al giovane antropologo e sociologo italiano, assai attento peraltro, in quegli anni di preparazione del suo saggio *L'Europa giovane* (1897), al mondo nordico:

⁹⁹ L. Rasi, *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, II, Firenze, Lumachi, 1897-1905, p. 709.

¹⁰⁰ Cfr. S. Ahlström, *Strindbergs erövring* cit., p. 256 ss.

Augusto Strindberg il celebre romanziere svedese ha pubblicato sulla *Revue Blanche* del 10 gennaio un articolo sulla *Inferiorité de la femme*. Lo ha visto lei? Di alcuni punti che ne ho veduti, mi pare che dica molte cose come noi: sarebbe forse interessante farlo venire. Io le unisco qui un *Courrier de la Presse* dove se ne parla. Si potrà avere una vaga idea di ciò che lo studio è¹⁰¹.

Non bisogna però dimenticare che Strindberg è stato disgraziatissimo nel suo matrimonio e che sua moglie gli ha giocato i tiri più birboni, come pubblicargli dei manoscritti che lui voleva restassero inediti sino dopo la sua morte.

Quest'ultima è una notizia davvero singolare, che si deve supporre non più di un'eco delle chiacchiere incontrollabili suscitate dalla diffusione in area germanica di *Die Beichte eines Thoren*, romanzo coniugale autobiografico in odore di pornografia e non a caso sotto processo per oscenità dalla tarda estate del 1893.

La lettera sarebbe comunque una prova del massimo avvicinamento che si riesca a documentare di Strindberg alla cerchia di Lombroso, ma soprattutto chiarisce che le teorie misogine dello scrittore, nel clima culturale e scientifico della sua epoca, non erano repute necessariamente astruse e patologiche. Una prospettiva questa che, nell'approccio a Strindberg, spesso si dimentica, travisando in tal modo l'effettiva potenzialità polemica dei suoi scritti.

Sulla prima pagina della «Stampa» del 7-8 giugno 1895, il musicologo torinese Giuseppe Depanis (1853-1942) – pur preavvisando che nell'aria si fiutava un indebolimento della moda scandinava – dedicava ancora un lungo articolo al fenomeno. Poco entusiasta di un'antologia di racconti nordici pubblicata a Parigi da Albert Langen (con una formale breve prefazione di Zola) – nella quale era compresa la novella strindberghiana *Strazii di coscienza* (vale a dire *Samvetskval di Utopie nella realtà*, 1885), «che non giustificerebbe per nulla la fama di codesto scrittore svedese» –, il critico si soffermava sulla pubblicazione (sempre per i tipi di Langen) proprio di *Le Playdoier d'un fou*, «un'opera di maggior mole e di maggior valore»:

Che lo Strindberg sia un ingegno poderoso e personale, nessuno potrebbe dubitarne: è però da vedere se alla sua fama abbiano contribuito le sue qualità geniali che sembra non abbiano ancora trovata la loro completa estrinsecazione, più che le bizzarrie dell'artista e la vita agitata dell'uomo. Certo, lo Strindberg non sarà mai il romanziere caro alle signore, e non lo sarà mai sia per le sue brutalità, sia, ed in specie, per il suo odio implacabile contro il sesso femminile.

Un carattere questo che gli alienava cioè una fetta di pubblico – fa intendere Depanis – che allora (come oggi) contribuiva non poco al successo di un narratore.

¹⁰¹ Il saggio strindberghiano citava di fatto «*le célèbre physiologue innovateur italien Lombroso*» e il suo libro *L'Homme criminel* (1887) a supporto scientifico delle proprie teorie misogine (cfr. «*Revue Blanche*», n. 8, 1er semestre 1895, p. 12; SV 17, pp. 336-7).

4. *Il padre* di Vitti arrivava intanto a Bologna e sul «Piccolo Faust» del 31 dicembre 1895 si poteva leggere:

Con Strindberg si naviga in pieno nord. Con gli altri ci si può anche accomodare; Ibsen lo abbiamo un po' acclimatizzato; Bjornson [sic!], in uno almeno dei suoi lavori, *Guanto*, non è tanto lontano da noi quanto si credeva. Ma del triangolo drammatico scandinavo, Strindberg è la punta più erta, più inaccessibile. La comprensione delle opere sue, richiede uno sforzo troppo violento dal nostro temperamento, dalle nostre abitudini di pensiero e di gusto, perché questo sforzo ci si possa troppo spesso chiedere. [...] Il nostro giudizio si disorienta talvolta, né si sa acclamare al capolavoro, o protestare contro un'orgia di pazzia. Quel che è certo è assolutamente questa produzione dello Strindberg non può passare inosservata. Essa può gravare sopra di noi come un'ossessione di angoscia e di paura, ci può trovare ribelli; indifferenti no; perché sentiamo bene che lo scrittore, per quanto la sua osservazione arrivi alle più tenebrose e malate parti dell'essere, è sincero; che la vita, il pensiero, l'anima dei suoi personaggi egli non può che concepirli che a quel modo. Nel *Padre* è una delle questioni più originali che siano mai state trattate sul teatro.

Intanto, dall'«Arte Drammatica» dell'11 gennaio 1896, apprendiamo che Achille Vitti a Bologna, pur in difficoltà economiche, ha continuato a replicare *Il padre*, ma «a teatro semivuoto»; il periodico, del resto, deve annunciare mestamente che «la Compagnia Vitti si è sciolta per mancanza di pubblico». Tuttavia, l'attore si rimette presto in piedi e porta *Il padre* a Livorno nel mese di aprile; quindi, al prestigioso Manzoni di Milano, la nuova compagnia Bertini-Vitti ripropone, il 18 settembre, lo spettacolo strindberghiano, che, nonostante fosse pure replicato, lascia un po' freddo il critico del «Corriere della Sera», l'autorevole Giovanni Pozza (1852-1914): «L'esecuzione mi parve mediocre. Il Vitti fece del suo meglio e in qualche punto fu lodevole».

Nella sua recensione del 19-20 settembre, Pozza riporta inoltre l'impressione del pubblico milanese di fronte a un «dramma animato da tanta passione e da tanto pensiero, [che] fu ascoltato [...] con una eccezionale intensità di attenzione», ma senza piacere. Il critico, pur essendo tutt'altro che insensibile al fascino della drammaturgia nordica, trova un po' estranei i personaggi strindberghiani, ma reputa Laura vicina, nella diversità, alla Nora di Ibsen (l'una si ribella al padre, l'altra al marito) e, in ogni caso, «più perfida e più infame di Jago, [...] fra i tipi più terribilmente tragici che il teatro conosca». Per il resto, Pozza considera *Il padre* un dramma riuscito più per la sostanza che per la forma, presentando «molti gravi difetti di costruzione»: «È povero di movimento e di varietà, ingenuo nella preparazione e negli artifici. Ma devo aggiungere che in alcune scene assurge ad una altezza e ad una efficacia assolutamente eccezionali; scene nelle quali il personaggio del capitano ha una evidenza di carattere e di psicologia meravigliosi».

Anche più positiva la recensione che si legge sull'«Attualità» del 27 settembre 1896, firmata dall'importante drammaturgo Carlo Bertolazzi (1870-1916), il quale riconosceva che la rappresentazione del *Padre* era stata «il clou della stagione». Ciò detto: «Il potente dramma audace nella forma, più audace ancora nel pensiero, è piaciuto. Se non ha trionfato la colpa va data tutta

quanta all'esecuzione». Infatti, Vitti fu «l'unico che seppe rendere con sobrietà e talento d'arte il personaggio. [...] Degli altri è meglio non parlare». Per contro:

Della commedia dell'intima sua essenza vi sarebbe da scrivere parecchio che non poche note di cronaca affrettate: i lavori del genere di *Padre* meritano di essere lungamente discussi ma più ancora studiati.

Di volo noterò che il carattere del padre parve il più completo, quello della moglie il più indeciso. Suggestionante, efficacissima l'ultima scena del secondo atto, ibseniana quella del terzo fra il capitano e la nutrice, quando questa, fra le lagrime, ricordando i bei giorni della fanciullezza, mette la camicia di forza al suo padrone.

La scena squisita per forma e per sentimento, fra il fratello e la moglie del capitano, non ebbe risalto per l'interpretazione deficiente¹⁰².

Pochi mesi dopo arrivò al Manzoni pure *Il padre* di Zacconi. Sull'«Arte Drammatica» del 7 novembre 1896 leggiamo:

Giovedì il *Padre* di Strindberg, potenzialità dell'artista! Il pubblico accorso numeroso ad udire Zacconi.

[...] Non recita più quest'uomo, ipnotizza addirittura e del *Padre* fa una creazione così audace, così perfetta, che si esce dal teatro col cervello preoccupato, col cuore commosso, col pensiero totalmente assorto in lui: come poter negare che è un grande attore?

5. Gli articoli dell'epoca non vanno mai letti ingenuamente e noi li allineiamo soprattutto per tracciare una mappa storica. Peraltro, al di là di tutti i limiti derivati dall'ovvia soggettività dell'approccio, queste critiche e corrispondenze presuppongono talvolta (e tanto più negli organi d'agenzia) delle strategie commerciali, ma è indubbio che Strindberg, soprattutto tramite la centrale prestazione di Zacconi, realizzava una nuova conturbante forma di relazione teatrale, che toccava nel profondo i tabù del patriarcato e attuava l'idea, avanzata nella Prefazione alla *Signorina Giulia*, della potenza, mediata dall'attore, dell'«influsso suggestivo dell'autore magnetizzatore» (SV 27: 109)¹⁰³.

102 C. Bertolazzi, *Due articoli*, in «Ariel», nn. 2-3, 2000, p. 173.

103 Può essere interessante osservare che Zacconi, in un'intervista sull'«Arte Drammatica» del 16 maggio 1896, affermava (diderotianamente) che per suggestionare (in particolare, in *Spettri* di Ibsen) l'attore «magnetizzatore» (dovremmo dire alla maniera di Strindberg) doveva essere lucido: «... tutto quello che faccio è frutto di studio, perché io quella parte [di Osvald] l'ho studiata con grande amore e mi è costata molta fatica. S'io subissi una suggestione non potrei essere sempre presente all'azione, non potrei scorgere con mente chiara tutto quello che succede intorno a me. Immedesimarsi dell'azione, riscaldarsi ed ottenere quegli effetti che impressionano il pubblico non vuol dire essere suggestionati. [...] non una parola, non un gesto, non un'intonazione di voce è frutto del caso. Tutto è studiato, molto studiato».

Su queste basi, *Il padre* di Zacconi continuò a girare avventurosamente per la penisola. A Siena, il copione era messo «all'indice» («L'Arte Drammatica» del 4 aprile 1896), ma passava a Firenze, al Teatro Niccolini, dove sulla «Nazione» del 3 aprile – costipata di articoli sulla recente sconfitta italiana ad Adua e con lunghi elenchi di caduti, feriti e reduci – si legge:

Anche ieri sera l'attore Ermete Zaccone [sic!] fu applauditissimo nel *Padre* di A. Strindberg, sebbene il dramma atroce e cupissimo, come l'altro *Anime solitarie*, recitato la sera precedente, non abbia forse divertito molto una parte del pubblico. L'egregio Zaccone [sic!] ha una preferenza per i personaggi malati, colpiti da epilessia, follia, per certi drammi a tinte foschissime. Non intendiamo fargli alcun rimprovero: anzi lo lodiamo dello studio ch'egli pose nel portar su la scena saggi delle varie forme di letteratura drammatica, comprese quelle che a' più non possono riuscir forse molto gradevoli.

A Genova, *Il padre* veniva in seguito rappresentato «con esito fortunatissimo» («L'Arte Drammatica» del 25 aprile 1896). Sempre sullo stesso foglio, il 13 giugno, Gace (il critico Antonio Cervi, 1862-1923) dà però il resoconto della burrascosa rappresentazione bolognese, riferendo che il testo di Strindberg, in quella occasione, fu «ascoltato tra un religioso silenzio», ma «provocò alla fine, serie discussioni fra il pubblico. Si urlò, corse qualche pugno, e ancora una volta servì al Zacconi di mostrarsi in tutto il suo splendore»¹⁰⁴. Il 5 settembre, sullo stesso foglio, si dà notizia invece del successo di Rimini: Zacconi presentò *Il padre* l'ultima sera e, «con questa recita, lasciò una impressione grandissima ed il nostro pubblico, che mai potrà dimenticare l'artista illustre, pareva non potesse da lui staccarsi, tanto che in fine spettacolo lo volle alla ribalta per ben sei volte»¹⁰⁵.

V. 1897-1900: Reconnaissance

¹⁰⁴ Enrico Polese, nel suo stile, accompagna la notizia con un codicillo: «Anche pugni? oh che discutete sempre così a Bologna le opere d'Arte».

¹⁰⁵ Secondo «L'Arte Drammatica» del 30 gennaio del 1897, neanche Vitti peraltro demordeva e, pur in provincia, a Lecco, s'imponeva come «ottimo protagonista» nel *Padre*, strappando «fragorose approvazioni, ben coadiuvato dalle signore Raspantini Augusta, Raspantini Giuseppina e Vitti Gemma».

1. Il copione del *Padre* di Ermete Zacconi, con il timbro «Compagnia Drammatica Zacconi-Pilotto», conservato al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, esibisce visti di censura prevalentemente del 1895-97 di diverse città italiane e asburgiche¹⁰⁶ e ci attesta che il grande attore, pur molto attento alla qualità delle versioni, lasciò a Vitti la traduzione Rindler-Minneci per allestire quella non poco ostica di Nelia Fabretto.

Questa nuova versione sarà pubblicata da Carlo Schmidl a Trieste nel 1897 come settimo volume di una Biblioteca Drammatica Internazionale¹⁰⁷. La quarta di copertina del *Padre* c'informa che Neila Fabretto (pseudonimo di Anastasia Serra e moglie dell'editore Schmidl) era traduttrice dall'inglese e dal tedesco. Dalla semplice suddivisione delle scene e da altri indizi si può ipotizzare che la nuova traduzione strindberghiana derivi, con qualche adattamento, da quella di Ernst Brausewetter, *Der Vater*, Leipzig, Reclam, s.d. [1888], anche se il prospetto della collana (a differenza di altri titoli) non riporta alcuna indicazione in merito, tranne la precisazione che si tratta della «versione come rappresentata da Ermete Zacconi».

Difficile dal copione farsi un'idea precisa dello sviluppo dello spettacolo, ma si ricava l'impressione di uno sforzo di rendere l'avvicinarsi delle scene e il dialogo più spediti, nonché la lingua più fluida rispetto all'impervia traduzione della Fabretto. Infine, da certi tagli, si potrebbe forse rilevare una maggiore concentrazione sul conflitto umano fra il Capitano e la moglie, con una relativa minore evidenza delle speculazioni misogine dell'autore.

Strindberg, lontano e preso dai suoi angosciosi dilemmi spirituali, seguiva comunque partecipe Zacconi. Nell'epistolario, si riscontrano vari accenni alle sue rappresentazioni: il 9 marzo 1897, in una lettera da Lund a un creditore,

106 Notevole anche un timbro della occhiuta polizia austriaca di Trieste del 7 novembre 1895, con la precisazione: «Visto! si permette la recita. Il personaggio del pastore non deve portare distintivi religiosi». Il Pastore doveva creare qualche problema agli interpreti italiani, ma nella lista dei personaggi della versione Rindler-Minneci viene puntualizzato, a scanso di equivoci: «IL PASTORE, protestante, ammogliato». Giuliano D'Amico (*The Father in Strindberg's* cit., p. 127) ha chiarito che la precisazione deriva direttamente da *Père*, tradotto dallo stesso Strindberg, evidentemente in vista di rappresentazioni nei paesi cattolici.

107 La solita annotazione interna al volume del *Padre* c'informa che, per qualche motivo (legato anche alle frizioni con il drammaturgo che il carteggio ci ha fatto talvolta intravedere?), Rindler aveva dovuto cedere il suo monopolio esclusivo sulle opere dello svedese, tanto che, per quella della Fabretto, si parla di «Unica traduzione italiana autorizzata dall'Autore», e si aggiunge: «Stampato in luogo di manoscritto. Proprietà letteraria. Tutti i diritti di rappresentazione e riproduzione sono riservati. Registrato a termini di Legge. CARLO SCHMIDL, editore in Trieste, ha acquistato la proprietà esclusiva per tutti i paesi per la traduzione e la rappresentazione in lingua italiana della presente commedia, e a termini di Legge diffida chiunque sia a ristampare integralmente o in riassunto, o rappresentare questo lavoro senza averne ottenuto il debito permesso o da lui stesso, o dalla Spettabile Società Italiana degli Autori di Milano, riservandosi ogni più lata azione a tutela della sua proprietà».

tale Hans Bendz, lo svedese allude forse all'allestimento italiano del *Padre* dal quale si attende «almeno profitti indiretti» (SB 12: 88)¹⁰⁸; il 9 aprile, alla figlia Kerstin, scrive in tedesco e cita in italiano (lingua che un po' conosceva)¹⁰⁹.

L'altro ieri ho ricevuto la «Gazetta de Venezia» [sic!] e ho letto: *Padre*, dramma in quattro atti, di A. Strindberg, rappresentato iersera da Ermete Zacconi al "Goldoni".

«Voi o gentili signore che avete assistito al terribile spettacolo di iersera, lo odierete adesso codesto nordico poeta, il quale sente così feroce avversione contro di voi...» (SB 12: 99).

L'articolo appena menzionato da Strindberg era stato pubblicato il 27 marzo e continuava:

E voi, o padri, liberati dalle tenaglie del cupo dramma vi sentite forse meno attaccati alla prole che è vostra, che credete vostra, che giurate esser vostra?

Poiché – se una tesi e non un caso speciale ha voluto lo Strindberg mettere sulla scena – egli tende a dimostrare che la donna soltanto è la legittima posseditrice dei figliuoli e che a lei appartiene esclusivamente il diritto della loro educazione.

Il critico veneziano sostiene che nel *Padre* c'è «sproporzione tra la causa e l'effetto», ma non gli sfugge la novità del dramma («che potenza di sintesi! che audacia di concezione e di linguaggio!») anche se alla fine riterrà Ibsen superiore a Strindberg per l'intensità del «commovimento». Il resto dell'articolo ci offre un ulteriore ragguaglio sullo squilibrio interpretativo che caratterizzava *Il padre* di Zacconi:

Sicuro che, per arrivare al punto, la logica zoppica – e iersera essa parve zoppicare anche più causa di alcuni rimaneggiamenti fatti al testo per la rappresentazione in Italia – rimaneggiamenti che in parte snaturano o piuttosto condensano in troppi angusti limiti il carattere di Laura, al quale viene a mancare quel giusto rilievo che esso aveva nella mente del poeta – rimaneggiamenti che danno solo a tratti l'ambiente in cui vive il capitano [...].

Laura è perversa, il simbolo anzi della femminea perversità, ma iersera essa ci apparve stupidamente perversa – e la stupidità di lei fu causa di detrimento alla verosimiglianza della pazzia di lui. Davanti a una donna simile... a quella di iersera, un uomo come il capitano, ammesso pure che sia un debole, deve trovare il viottolo per cui uscire dal labirinto.

Peraltro:

Il pubblico rimase abbagliato dall'interpretazione magistrale, superba di Ermete Zacconi – quasi terrorizzato all'ultimo, quando al capitano viene posta la camicia di forza;

¹⁰⁸ Su questi attesi profitti italiani, vedi anche SB 12: 105 a Kerstin Strindberg («Neanche un centesimo dall'Italia – perché? È scritto così!»), in relazione a SB 12: 99 che stiamo per citare.

¹⁰⁹ Per averla studiata all'Università, tanto che, nel 1867, a Uppsala risulta anche il prestito di un volume goldoniano del 1790 (cfr. H. Lindström, *Strindberg och böckerna* cit., II, p. 11).

abbagliamento, terrore, ma non lagrime – nessuno forse ha sentito dentro lo spasimo di quel padre, non strettamente logico prima, troppo letterario poi.

Per cui applausi caldissimi entusiastici salutarono iersera più volte al proscenio Ermete Zacconi, il grande attore, specialmente dopo il secondo e dopo il terz'atto; ma alla fine gli applausi all'interprete erano frammisti a disapprovazioni al dramma¹¹⁰.

Anche sul suo *Diario occulto*, in data 9 aprile 1897, Strindberg fa riferimento alla rappresentazione veneziana del 26 marzo (SV 59.1; 21) e sul retro di p. 52, fra le annotazioni della seconda metà di febbraio 1898, è addirittura incollato, come cosa notevole, il ritaglio di un giornale svedese:

“Strindberg sulle scene italiane”. Il I febbraio si comunica da Milano al “Dagens Nyheter” che il dramma di August Strindberg *Il padre* è stato dato ieri nel locale Teatro Manzoni dalla compagnia del grande attore Ermete Zacconi. Il dramma è stato accolto con forti applausi dalla sala esaurita e l'illustre tragico Zacconi ha celebrato uno splendido trionfo come interprete del ruolo protagonista.

Alla Biblioteca Museo del Burcardo di Roma, c'è una locandina del 31 gennaio 1898 relativa alla rappresentazione del *Padre* di E. (lapsus per Ermete?) Strindberg al Manzoni di Milano¹¹¹. Divertente notare che all'impegnativa tragedia strindberghiana – proprio come alla prima a Copenaghen (ma non singolarmente per gli usi teatrali ottocenteschi)¹¹² – faceva seguito «lo scherzo comico: *Una gallina ripiena di tartufi*. Vi agiscono la signora O. Varini ed i signori E. Ciarli ed E. Sabatini»¹¹³.

110 Sull'«Arte Drammatica», la corrispondenza da Venezia del I aprile 1897 conferma: «*Il padre* di Strindberg che, se piacque qua e là ai due primi atti, nel terzo, in cui specialmente all'arte è sostituito il mezzo, d'impressionare tristamente l'uditorio, gli applausi furono per Zacconi soltanto».

111 «La Drammatica Compagnia italiana di proprietà e diretta dal Cav. Ermete Zacconi rappresenterà IL PADRE. Dramma in 3 atti di E. [sic!] Strindberg. Personaggi: E. Zacconi [il capitano]; E.A. Pieri [Laura, sua moglie]; C. Dominici [Berta, loro figlia]; F. Nipoti [Il dottore Marck]; V. Pieri [Il pastore, fratello di Laura]; F. Nipoti [Margherita, vecchia balia del capitano]; C. Bordeaux [Nöjd, ordinanza del capitano]; V. Rissone [Rico, servitore in casa del capitano]. Epoca presente. L'azione ha luogo in una casa di campagna, nelle vicinanze di Stoccolma».

112 L'attore Hans Riber Hunderup la sera della prima del *Padre* al Casinoteater di Copenaghen, il 14 novembre 1887, aveva fatto seguire al dramma di Strindberg l'adattamento di una farsa tedesca (vedi G. Ollén, *Strindbergs dramatik* cit., p. 103).

113 Vedi F. Perrelli, “*Och nu är Italien öppet för barbaren...*” cit., p. 117.

2. Insomma, nel 1896-98, nonostante gli occasionali «naufragi»¹¹⁴ – appannatosi Ibsen ed evaporato, attorno al 1897, pure Bjørnson –, la fama di Strindberg era all’apice in Italia. Così, persino da noi si diffuse la falsa notizia (richiamata, tra l’altro, in *Inferno*, cfr. SV 37: 104-5; 158-9, ma vedi anche SB 11: 200-1), per la quale lo Strindberg impegnato in quella che si rivelerà una tragica esplorazione polare su aerostato, progettata da Salomon A. Andrée, era – come leggiamo in prima pagina, sulla «Stampa» del 24 giugno 1896 – il

drammaturgo e romanziere svedese, autore del *Padre* e dell’*Arringa d’un pazzo*, la cui misoginia destò tanti commenti; anche il Théâtre-Libre di Parigi rappresentò alcune sue commedie che furono assai discusse. Ma lo Strindberg è pure uno scienziato, dedito particolarmente alla chimica; ebbe anzi recentemente a dichiarare che rinunciava alla letteratura per dedicarsi esclusivamente alla scienza.

Nonostante tutti questi dettagli, già sui numeri successivi (29 luglio 1897), si preciserà che lo Strindberg in questione era un astronomo e segnatamente di nome Nils (figlio di un cugino dello scrittore).

Nel suo volume di memorie, Zacconi riproduce un ritratto di Strindberg con la seguente significativa dedica: «*Ermete Zacconi. / Reconnaissance. Hommage: / August Strindberg*»¹¹⁵. La foto è della serie scattata a Lund nel 1897 e va posta in relazione al ritaglio del *Diario occulto*. Se dobbiamo credere a una voce riportata sul «Piccolo Faust» del 23 novembre 1893, non solo Novelli, ma persino Zacconi avrebbe dapprincipio ritenuto «scenicamente [non] possibile» quel *Padre*, che si sarebbe rivelato invece un cavallo di battaglia, guadagnandogli la riconoscenza dell’autore¹¹⁶.

Dove non arrivava la potenza di Strindberg, impressionava il carisma del grande interprete; fin troppo, però, tanto che, preso da personalissimi scrupoli, l’attore avrebbe deciso, a un certo punto, di eliminare *Il padre* dal suo repertorio, stimandolo «un errore», anche se il dramma era «forte e aveva avuto un grande successo». Il perché di questa sospensione sarebbe

114 Alle violente contestazioni di Bologna, potremmo aggiungere anche quelle di Brescia nel 1898, cfr. «L’Arte Drammatica» del 19 marzo. Questo foglio lasciava una certa libertà di opinione ai suoi cronisti e la corrispondenza bresciana definiva «giuste proteste» quelle sollevate dal pubblico locale «contro tutte quelle importazioni nordiche che, come questa, anno sbagliato strada, invadendo la scena anzi che la *Senavra*; fortuna che son poche» (la *Senavra* era un famigerato ospizio-manicomio di Milano).

115 E. Zacconi, *Ricordi* cit., p. 65.

116 Si noti che nelle ultime pagine del romanzo autobiografico *Il chiostro*, allorché, filtrandola inventivamente, Strindberg rievoca la propria situazione nell’estate del 1894 prima di partire per Parigi, ricorda pure di avere «ottenuto successi nei teatri, in Italia e persino a Parigi» (SV 50: 105), un’affermazione azzardata (per l’Italia) a quell’altezza temporale, ma non certo nell’ottobre del 1898, quando viene scritta l’opera.

consegnato a una pagina famosa delle memorie di Zacconi, che definisce molto bene soprattutto certi confini culturali della sua arte:

Ho sempre creduto e credo ancora che il teatro debba essere una nobile palestra di libera discussione di ogni sentimento e d'ogni legge e soggezione umana; ma la discussione non deve però (e qui fu il mio errore) nella forma e nello spirito infrangere e calpestare quella somma di sacri sentimenti comuni ad ogni consorzio umano che ci rendono superiori ai bruti [...].

Io mi trovavo a Bologna, e una mattina, entrando al caffè Nerozzi, mi accorsi che un signore, il quale di solito mi salutava sorridente, volse altrove lo sguardo e ostentatamente non mi salutò!

Io presto molta attenzione ai saluti mancati, perché essi dicono tante cose, nascondono o svelano tante piccole viltà. Io conversavo con alcuni amici ma non perdevo d'occhio quell'uomo e pensavo: "Che cosa avrà contro di me?". A un tratto lo vidi venirmi incontro col volto pallidissimo: "Ah, signor Zacconi, lei ieri sera mi ha fatto un gran male con quel dramma". (Avevo recitato *Il padre*). "Ma perché?" domandai. "Perché ieri sera a casa, quando sono andato nella camera dei miei bambini per baciarli, come faccio sempre, non ho potuto; avevo male al cuore e non ho potuto fare a meno di chiedermi: "Ma saranno poi i miei?"".

Io sentii un brivido di freddo corrermi per la schiena, tentai di ragionare e di volgere la cosa in ischerzo, ma per tutto il giorno ebbi davanti agli occhi il viso turbato di quel galantuomo che mi rimproverava, ed entrando la sera in teatro ordinai al segretario di ritirare il copione del *Padre*. Non l'ho più, in seguito, rappresentato. Così feci anche per *Il cuore rivelatore* di Poe e per *l'Intrusa* di Maeterlink [sic!] che io per primo avevo portati alla ribalta in Italia.

Arte malata: che se ha la bellezza dell'orrido non può dare che una malsana sensazione, e pensieri e conseguenze funesti¹¹⁷.

L'episodio, oltre che evidentemente sceneggiato, sembra però anche un po' costruito a fini ideologici o, se si vuole, edificanti. Ammesso che sia veritiero, è comunque problematico attribuirgli una data, dal momento che *Il padre* fu rappresentato a Bologna a partire dal giugno 1896, in circostanze – come s'è visto (cfr. n. 22 del IV Cap.) – in effetti piuttosto tese (e in seguito replicato), ma il copione del Museo dell'Attore genovese ci offre la traccia di un visto di censura romano addirittura del 12 giugno 1900, che rivela che Zacconi, ancora a quell'altezza temporale, nutriva l'ambizione d'imporre il dramma persino nella refrattaria capitale del regno.

Così, sulla «Tribuna» del 20 giugno 1900, leggiamo una breve nota malignamente intitolata *Arte o snobismo?*:

Al Costanzi iersera *Padre*, dramma di Augusto Strindberg, è stato fragorosamente applaudito e sonoramente fischiato. La contraddizione di questo giudizio è solo apparente. Il pubblico ha trovato che il fosco autore svedese creò un tipo forte e terribile, e che la sua efficacia si accrebbe per l'interpretazione profonda di Ermete Zacconi; ed ha battuto le mani. Ma per tutto il resto – come già aveva fatto qualche anno addietro al *Valle* – cioè per il disgustoso antifemminismo del lavoro, per il realismo di maniera con cui è foggiate l'atroce moglie del protagonista, fu fischiato, e noi non sappiamo dargli torto.

¹¹⁷ E. Zacconi, *Ricordi cit.*, pp. 38; 46-7.

C'è da supporre che il ruolo del Capitano del *Padre*, nonostante i successi e i rovesci sofferti, fosse troppo studiato, collaudato e gratificante per il grande attore per essere cancellato a cuor leggero, tant'è che in cartellone ci stette comunque abbastanza, almeno fino a quando i mutati orientamenti del teatro italiano del Novecento (cui si accennerà) non fecero forse seriamente considerare a Zacconi l'auspicio con il quale si concludeva il citato articolo della «Tribuna» ovvero che, «a dispetto dei suoi funebri ammiratori», l'interprete facesse «circolare sulla scena italiana, che [...] veramente onora[va], un po' di luce e un po' di colore»¹¹⁸.

3. In ogni caso, le tarde memorie zacconiane tacciono pure che il protratto rapporto con «l'arte malata» di August Strindberg fu tutt'altro che limitato al *Padre*. Nello schizzo «incompleto» del proprio repertorio, Zacconi dimentica di aver portato sulle scene italiane altri due testi strindberghiani: *La contessina Giulia*¹¹⁹ – in coppia con un'attrice di grande temperamento come Emilia Varini (1866-1949) – e l'atto unico *Di fronte alla morte* (scritto nel 1892)¹²⁰. Il primo, dopo un debutto danese, era già stato allestito a Berlino, il 3 aprile 1892, alla Freie Bühne e, il 16 gennaio 1893, al Théâtre Libre; il secondo (dalla «storia scenica magra») era stato presentato, in prima assoluta, in Germania al Residenztheater di Berlino il 22 gennaio 1893¹²¹.

118 Anche Vitti, all'occasione, non esitava a rispolverare *Il padre* e, sull'«Arte Drammatica» del 25 novembre 1899, si legge del «successo maggiore» ottenuto con il «forte dramma di Strindberg» al Teatro Piccinni di Bari: «Ottimo il Vitti, la Guidantoni ammirabile, la Seghezza assai felice nell'odiosa parte sua e molto bene il Tettoni, il Mayda, la Cappelli e il Conforti». Conferma «Il Corriere delle Puglie» del 19 novembre, sebbene consideri nel complesso – riferendosi a Zola – «il dramma dello Strindberg un'opera curiosa». Comunque, «il signor Vitti contribuì molto al successo del dramma e fu ripetutamente applaudito, come pure la signora Guidantoni nella scena del terzo atto».

119 Già nell'ottobre del 1895, negli annunci della compagnia Zacconi-Pilotto sulla stampa triestina, insieme al *Padre* si menziona una *Contessina Giulia* di tale Hindberg (non peggio del «Piccolo Faust» e dell'«Arte Drammatica», rispettivamente del 10 e 12 ottobre 1895, che attribuiscono il dramma a Hauptmann). Un'edizione a stampa del testo pare giungere in Italia molto più tardi con *La contessina Giulia*, traduzione di A.G. Doraldi, Firenze, Vallecchi, 1931. Pure in questo caso, possiamo svelare che quello del traduttore (dal tedesco) è solo uno pseudonimo che cela in realtà il padre del poeta Fabio Doplicher, che era drammaturgo legato non organicamente agli ambienti teatrali triestini.

120 Questo secondo testo è omissso anche nella più completa lista del repertorio zacconiano offerta da G. Pardieri, *Ermite Zacconi* cit., p. 145 ss.

121 G. Ollén, *Strindbergs dramatik* cit., p. 211.

L'8 luglio 1897, sul bolognese «Resto del Carlino», troviamo il comunicato, da parte della Compagnia Drammatica Italiana del cav. Ermete Zacconi, della rappresentazione della *Contessina Giulia* all'Arena del Sole («Una produzione arditissima che sarà certo discussa con molto calore. Seguirà *Il supplizio di un uomo*»). Il 9, nella rubrica *I teatri e il resto*, c'è una lunga recensione di Gace (A. Cervi), *La contessina Giulia, Tragedia naturalista in un atto di August Strindberg*, che – a parte qualche imprecisione e la convinta attribuzione al drammaturgo della nazionalità norvegese – appare estremamente rispettosa:

Lo scorso anno quando all'Arena del Sole si rappresentò il *Padre* dello Strindberg, il pubblico dopo di avere ascoltato religiosamente, tre forti atti, all'ultimo proruppe in applausi fragorosi, frenati da qualche zittio. Qualcuno fischiò, e ne nacquero discussioni con relativi spintoni e necessarie insolenze.

Ieri sera alla rappresentazione della *Contessina Giulia*, dello stesso autore, nuova per l'Italia, non vi furono proteste né litigi; ma un sordo rumore andò serpeggiando verso la fine del lavoro; un rumore che era l'eco del mormorio, in gran parte di disapprovazione, del pubblico, o stanco o scandalizzato per quanto avveniva sulla scena.

È un fenomeno questo che si verifica quando la produzione teatrale, pur avendo meriti indiscutibili, non risolve completamente, e a seconda delle vecchie consuetudini, i vari problemi incarnati nei personaggi; oppure quando la tesi riesce nuova e troppo modernamente azzardata.

Dopo essersi soffermato sul contrasto fra Ibsen e Strindberg sull'emancipazione femminile, e sulla «tesi arrischiata, discutibilissima, ma esposta con una logica feroce, e con una analisi penetrante, inesorabile», che «la sola missione [della donna sia] l'amore per il proprio compagno fra le dolcezze della famiglia», il critico continua esponendo sommariamente la trama nella quale questa volta (a differenza del *Padre*) «il vinto non è l'uomo» e commenta:

Questa tragedia naturalista, come la chiama l'autore, va giudicata così come è, non come dovrebbe essere filosoficamente, perché, specie nella prima parte, per ciò che riguarda l'arte, è veramente magistrale.

Il drammaturgo con due soli personaggi, il terzo ha poca o niuna importanza, che parlano per un'ora e un quarto (forse un po' troppo) è riuscito a svolgere con densità di pensiero, un dramma umano del più alto interesse, producendo con la novità dei contrasti un vivo interesse, in quanti hanno un concetto elevato dell'arte.

Il dialogo si stempera nelle ultime scene in particolari forse di poca importanza; alle volte è crudo, e si ripete; ma vibra continuamente una nota stridente, la quale anziché urtare produce un risveglio intellettuale nello spettatore.

L'interpretazione non è stata certo perfetta. Trattandosi di una prima rappresentazione, com'è naturale, mancava il necessario affiatamento, che migliorerà, ne sono sicuro, alle repliche.

Il pubblico applaudì con due chiamate gli interpreti Zacconi, Varini e Cairo.

Questa sera il dramma si replica¹²².

Il 10, si dà notizia che la replica è stata accolta «con favore e applaudita all'ultimo con due chiamate agli interpreti». Questa volta,

l'esecuzione più sicura e affiatata mise maggiormente in evidenza i rari pregi del lavoro.

Ermete Zacconi, sotto le spoglie del servitore, recitò come sempre con arte squisita ed efficacissima. La Varini seppe mantenersi costantemente all'altezza del personaggio, rivelando sempre più le eccellenti qualità del suo temperamento artistico.

Bene la Cairo nella sua breve parte.

«L'Arte Drammatica», che il 3 luglio 1897 aveva presentato il testo strindberghiano, il 10, rivela la sorpresa (di Enrico Polese) per un'affermazione di questa portata: «Anche quella! La Contessina Giulia di Strindberg è una delle più ardite produzioni drammatiche che mi conosca. Ermete Zacconi volle tentarne la prova a Bologna e riuscì vincitore. Bisogna proprio congratularsi con la potenzialità della sua arte».

Sul «Piccolo Faust» del 14 luglio 1897, apprendiamo che Zacconi risolveva la sempre problematica scena dell'irruzione in cucina dei contadini che, all'apice della seduzione, spezza in due parti il dramma, con «un breve intermezzo di canti a sipario alzato». Il recensore che si firma Tekli (pseudonimo di Oreste Cenacchi, autorevole firma del foglio bolognese)¹²³.

122 Gace firma al solito pure la corrispondenza bolognese che «L'Arte Drammatica» del 10 luglio 1897 dedica a «La contessina Giulia, un atto dello Strindberg». Per questa rappresentazione, «era viva l'aspettativa, fu accolta alla fine con due chiamate agli interpreti, non senza qualche disapprovazione. L'argomento scottante, pericoloso, non poteva essere svolto con un'analisi più spietata. La contessina Giulia seduce il suo servitore, poi presa dal rimorso vorrebbe fuggire con lui; ma vinta, accasciata, si uccide quando sta per arrivare suo padre. Per un'ora e un quarto lo Strindberg fa parlare due personaggi, la contessina e il servitore, rompendo tratto tratto il dialogo con l'apparizione della cuoca, una parte di poca importanza, e non stanca, non divaga mai, ma avvince lo spettatore con la linea scultoria di due caratteri, quello della contessina, anormale e qualche volta degenerato; e quello del servitore, il più bel tipo d'egoista che abbia mai visto sulla scena. Fra questi due si combatte una lotta terribile, spietata, crudele, che produce persino un senso di nausea. Il risultato finale è logico, e lascia nello spettatore un senso di stupore. Con qualche opportuno taglio questa produzione è destinata a suscitare dovunque vivaci polemiche. L'interpretazione, non perfetta la prima sera, migliorerà certo nelle repliche. A Ermete Zacconi e alla Varini, una lode sincera per aver vinto una bella battaglia. La Cairo sotto le vesti di cuoca recitò con disinvoltura. Questa tragedia naturalista, come la chiama l'autore, si replica». Cfr. anche la nota dell'«Arte Drammatica» del 17 luglio 1897 dal significativo titolo *Zacconi for ever*.

123 Nel 1889, era stato nominato «redattore per la parte artistica» del «Piccolo Faust» (P. Giovanelli, *La società teatrale* cit., I, p. 90).

fa questo bilancio sul «lavoro, nuovo affatto per i pubblici d'Italia, i quali del resto dello Strindberg conoscono sino ad ora solo assai poco»:

Molti particolari ripugnanti, di una fantasia macabra e che vi fanno gridare essere l'autore in piena demenza [...] altri che vi impongono ammirazione [...]. È un'orgia di cose stravaganti e pazze, ma la pazzia del genio. L'impressione della seconda parte del lavoro, impressione dolorosa e d'angoscia, è profondissima, indimenticabile.

Strindberg resta un «barbaro drammaturgo», addirittura un «mostro» (come scrivono oltralpe)¹²⁴, ma contraddittoriamente «il più rude, il più forte di tutti, quello più lontano da noi» e comunque sulla linea di una riflessione sulla «lotta dei sessi» come «catastrofe dell'umana esistenza», che può richiamare le filosofie di Schopenhauer e Nietzsche, oltre che la drammaturgia di Dumas *fiis*. In ogni caso:

La tragedia naturalista del rivale di *Ibsen* fu ascoltata con maggior interesse nella prima che nella seconda parte, durante lo svolgersi della quale il pubblico cominciò a rumoreggiare. Però alla fine gli esecutori furono chiamati al proscenio ed il lavoro si è replicato nella sera successiva. Gli interpreti, signore Varini e Cairo ed Ermete Zacconi recitarono col massimo impegno le loro ardue parti.

Il 21 febbraio 1898, *La contessina Giulia* approdò al Manzoni di Milano, in abbinamento a un breve e modesto dialogo di Carlo Artuso, *Il salotto della contessa*, che non ebbe successo. Anche il testo di Strindberg fu accolto con freddezza. La breve nota, senza firma, sul «Corriere della Sera» del 22-23 febbraio, evidenzia una certa delusione:

Dallo Strindberg, l'autore del *Padre*, tanto discusso, ma anche tanto applaudito, si poteva attendere qualche cosa di meglio.

[...] Sebbene qui e lì spuntasse l'unghia del leone, sebbene qui e lì risplendessero lampi di genialità, la commedia lunga ed assurda, non persuase ed annoiò.

In ogni modo, una parte del pubblico plaudì, ricordando che l'autore era lo Strindberg e l'attore lo Zacconi.

Sul «Piccolo Faust» del 2 marzo 1898, si legge che il dramma «alle prime dava sperare ad una commedia originale e satirica», ma «finì con lo stancare per la sua prolissità, per la stranezza delle situazioni, per lo svolgimento assurdo, nebuloso, incomprensibile».

Insomma, se – come pure conferma Renato Simoni – «il pubblico ascoltò [*La contessina Giulia*] ma non la applaudì molto»¹²⁵, non si direbbe che

¹²⁴ Il riferimento qui è all'attacco del capitolo su Strindberg del noto saggio di L. Bernardini, *La Littérature scandinave*, Paris, Plon, 1894, p. 94: «*Maintenant, nous abordons le monstre. Avec Strindberg, nous entrons dans le chaos*».

¹²⁵ P. Mezzanotte-R. Simoni-R. Calzini, *Cronache di un grande teatro* cit., p. 161. Nel 1923, Simoni è più drastico: *La signorina Giulia*, a Milano, «cadde tra i fischi» (R. Simoni,

questo debutto milanese fosse proprio il clamoroso fiasco che quasi tutti i cronisti italiani richiamano, fuorviati probabilmente da un vago ricordo del critico Ettore Albinì¹²⁶.

Zacconi intanto aveva fatto rappresentare il testo in Italia prima che in Svezia¹²⁷ e, anche per questo, meritava la riconoscenza del difficile autore, che l'attore era riuscito (e la nota del «Corriere» in fondo lo dimostra) quantomeno a far considerare con estremo rispetto.

4. Il 16 giugno 1898, Strindberg scriveva da Lund a Emil Klén: «Zacconi qualche giorno fa ha ottenuto un grosso successo come Durand in *Vor dem Tode* a Trieste. Ho appena ricevuto il suo ritratto» (SB 12: 323). La soddisfazione di Strindberg era comprensibile anche perché pure questo copione sarebbe stato portato in scena in Svezia solo nel 1907¹²⁸.

Sull'«Indipendente» di Trieste del 23 maggio 1898, leggiamo una lunga recensione di Silvio Benco a *Innanzi la morte*¹²⁹, rappresentato al Teatro

Trent'anni di cronaca drammatica, I, Torino, SET, 1951-60, p. 734).

126 L'Albinì, infatti, al principio della sua recensione, per la ripresa del testo da parte di Tatiana Pavlova nel 1923, scrive: «La signorina Giulia di Strindberg non è nuova per Milano; fu già rappresentata, venticinque o trent'anni or sono, al Manzoni; lacerata da invettive e sarcasmi; mal difesa da pochi; sepolta ignominiosamente dai fischi e dagli urli di spettatori esasperati in una di quelle violente e tumultuose serate che si usavano allora, e che adesso non usano più!» (E. Albinì, *Cronache teatrali 1891-1925*, a cura di G. Bartolucci, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1972, p. 417).

127 La prima svedese si terrà infatti, in tono decisamente minore, solo nell'autunno 1904 nella provinciale Uppsala.

128 G. Ollén, *Strindbergs dramatik* cit., p. 211.

129 Non doveva trattarsi di un debutto assoluto per questo copione giacché, sull'«Arte Drammatica» del 7, 16 e infine 21 dicembre 1895, leggiamo che, «per questa sera, sabato è annunciato: *Prima della morte* di Augusto Strindberg dramma in un atto» e, per di più, «dallo svedese», presso il Teatro Socialista di Milano. Questo teatro – a stare all'«Arte Drammatica», che gli riserva una certa attenzione (vedi 23 novembre 1895) – aveva in programma anche

Tessitori di G. Hauptmann e una misteriosissima «*Rana*, commedia in un atto di H. Ibsen». La scena era stata fondata nel luglio 1895, sul modello di esperienze maturate in altre città, nel salone della Camera del Lavoro, in via Campo Lodigiano come Teatro dell'Arte Moderna. «L'Arte Drammatica» del 7 dicembre fa capire che si trattava di «una piccola compagnia» dilettantesca, la cui buona volontà suppliva a una recitazione spesso «difettosa», ma, in un'altra nota del 16 maggio 1896, fa altresì notare che i lavori in cartellone al Teatro Socialista «non anno attinenza alcuna col genere socialista». Questo era peraltro il caso di Strindberg.

Fenice, insieme a *La guerra* di Sabatino Lopez: «Entrambi i due lavori nuovi dati nella stessa sera hanno procurato una chiamata agli interpreti. Il primo è stato disapprovato più francamente; il secondo più in pectore. Nella *Guerra* sconcertò la volgarità del pensiero; nel drama di Strindberg l'enormità». Per il critico triestino, Strindberg è un genio «anormale, neurastenico e perseguitato da ombre», ma senza dubbio un genio:

Qui ci troviamo a subir l'attrazione di ciò che è il più alto e il più invincibile segreto di tutti i fascini nella vita e nell'arte: la forza.

Mani poderose hanno plasmato così questo drama [...].

L'odio maniaco contro la donna è qui manifestato senza ipocrisie. [...] [Strindberg] crea di getto e crea con l'energia straordinaria dell'uomo che non frapponne mezzi termini e convenzioni sentimentali all'assolutismo del suo pensiero. Tutto è caratteristico e plastico – superfluo dir quanto nuovo – nella sua esecuzione di scene.

[...] Una crudeltà terribile e raffinata espressa con quel genio di determinare persone e con quella sicurezza nel bloccare di tenebre che al pubblico sono note dal *Padre*.

Quanto agli attori, abbiamo conferma che in Italia Strindberg fu in genere servito eccellentemente:

Lo Zacconi non potea concepir meglio il suo personaggio, umiliato, affranto, e nello stesso tempo terribile per l'idea fissa della necessità che i maligni hanno del male. Le signorine Varini e il signor Bordeaux contribuirono all'impressione [del]le loro parti, senza sdruciolare in eccessi. In complesso interpretazione buona d'una efficace traduzione data dall'egregio dottor Mario Buzzi.

In sala, quella sera, c'era uno spettatore d'eccezione, Ettore Schimtz alias Italo Svevo, che in una lettera alla moglie del 22 maggio 1898 scriveva:

La commedia del mio amico Strindberg rappresenta un vecchio vedovo con 3 figlie che lo perseguitano perché lo credono reo di colpe verso la defunta moglie e perché egli non sa guadagnare abbastanza per soddisfare ai loro capricci. Sono tutt'e tre disoneste. Stanco a morte il vecchio incendia la casa e s'avvelena. La casa è assicurata e le figlie avranno del denaro. Quando il tetto della casa già arde egli racconta la sua storia alla maggiore delle figlie. Sua moglie è stata la colpevole e non lui. Per non viziare le figlie con l'esempio della colpa materna egli aveva accettato d'addossarsi tutte le colpe della moglie. Sacrificio inutile perché le figlie anche inconsapevoli avevano seguito l'esempio della madre. Ed io a questo punto esclamai: "Mostre de done"¹³⁰.

Che Svevo riconoscesse nello svedese «un amico» non stupisce affatto, visto che proprio in questo periodo – come del resto Verga e Pirandello – praticava (e si pensi solo a *Terzetto spezzato*) una drammaturgia «tardo ma già antiverista [...] dell'esistenza, dell'omicidio psichico, dell'inferno degli "altri", della parola che uccide», che Franca Angelini ha potuto mettere in sintonia con *Creditori* e le opere di Schnitzler¹³¹.

130 I. Svevo, *Opera Omnia. Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 103.

5. Il 19 giugno 1898, Strindberg scrive a Emil Schering, il traduttore tedesco che, proprio dalla fine degli anni Novanta, subentra in pratica alla Prager (vedi n. 23 del VI Cap.):

Mi farebbe avere due copie della sua versione di [*Verso*] *Damasco*, da utilizzare per traduzioni italiane e francesi? Così guadagnerei un anno, e non rischierei di perdere la stagione teatrale. Zacconi che rappresenta le mie opere in Italia ha richiesto *Damasco*, e Lugné-Poe all'Œuvre lo sta aspettando. Dovremmo cercare di essere rappresentati a Parigi, per poi influire sui direttori dei teatri tedeschi! (SB 12: 325).

Il 26 giugno, c'è un'altra lettera allo Schering: «Le chiedo cortesemente di avere la bontà d'inviare una copia di [*Verso*] *Damasco* a: Dottor Mario Buzzi, 12 via Poste Vecchie, Trieste. È il traduttore italiano e l'amico di Zacconi» (SB 12: 329). A Stoccolma, purtroppo non si conserva la risposta di Schering o altro riferimento in merito a questi contatti.

In Italia, comunque, all'epoca, ci fu qualche concreto interesse per questo testo fresco di scrittura dell'«autore del terrorizzante *Padre*», di cui dà notizia pure «Il Piccolo Faust» del 27 luglio 1898, precisando che *Verso Damasco* sarebbe stato completato a Lund, dove Strindberg ha «fatto un lungo soggiorno per ristabilire la propria salute» e che sarebbe stato rappresentato «durante la prossima stagione a Copenaghen»¹³². Il 3 agosto, lo stesso foglio annunciava che

Strindberg ha affidato all'avvocato Mario Buzzi di Trieste la traduzione del suo nuovo dramma: *A Damasco*.

Lo Strindberg nel mandargli il manoscritto del lavoro che si svolge in 5 atti, scrisse che nel plasmare il tipo del protagonista aveva avuto di mira Ermete Zacconi e la sua grande arte. Il nuovo lavoro verrà probabilmente rappresentato a Firenze in settembre¹³³.

Già il 29 agosto 1898, Strindberg scrive però, disilluso, a Schering che «i giornali italiani menzionano rappresentazioni del dramma a Firenze per l'autunno; ma non è per niente esatto» (SB 12: 364). Ciò detto, almeno il

¹³¹ F. Angelini, *Teatri moderni*, in *Letteratura Italiana*, a cura di A. Asor Rosa, VI, Torino, Einaudi, 1986, p. 128.

¹³² A suo modo, anche «L'Arte Drammatica» del 30 luglio 1898 commentava nello stile di Enrico Polese: «Annunciano i giornali danesi che Augusto Strindberg l'autore del *Padre*, il feroce nemico della donna, abbia ultimato un nuovo dramma dal titolo: *A Damasco*. Chissà quante nuove sferzate per il gentile sesso... che nondimeno, almeno per mio conto, preferisco al nostro!».

¹³³ Comunque, anche «Folkets Tidning» del 30 settembre 1898 riprende la notizia che «*Verso Damasco* sarà rappresentato [a Copenaghen e] anche in Italia, all'Opera di Firenze e in seguito naturalmente girerà per i teatri europei».

manoscritto di una bella copia di 136 pagine della prima parte di *A Damasco*, «Dramma in 5 atti. Versione autorizzata di Mario Buzzi», è conservato al Museo Teatrale Schmidl di Trieste. La traduzione così fu portata a termine, ma passeranno diversi decenni prima di vedere *Verso Damasco* sulle nostre scene¹³⁴.

In compenso, sul «Piccolo Faust», in varie occasioni, sgocciolavano notizie sulla crisi personale dello scrittore (l'*Infernokris*) e sulla successiva ripresa della sua creatività drammaturgica. Il 27 luglio 1898, si legge, per esempio, che Strindberg sta «scrivendo un gran dramma storico che spera di terminare fra breve» e, il 9 agosto 1899, la notizia (certo criptica per la maggior parte dei lettori italiani) che lo svedese aveva abbandonato la chimica cui si era dedicato negli ultimi tempi ed era alle prese con qualcosa d'insolito per lui: «Questa volta egli metterà in scena dei personaggi storici; e cioè il Re Magnus Eriksson, Bianca di Namur, sua moglie, e finalmente Santa Brigida, la quale avendo allora delle funzioni nella casa della Regina, viveva e profetizzava alla Corte, tentando di riformare tutte le cose, conformemente agli ordini che riceveva dal Cielo nelle sue visioni». È l'annuncio della *Saga dei Folkunghi* (1899)¹³⁵.

Per il resto, nel 1899, ancora sul «Piccolo Faust» dell'8 febbraio, viene ripresa un'intervista svedese a Strindberg con l'anticipazione di *Avvento* (1898), un copione «tutto irto di cose soprannaturali e attinenti alla magia [...]». Strindberg si aspetta da questo dramma un successone; ma crede molto difficile che un capocomico si decida a rappresentarlo. Ecco una previsione che non sembra troppo infondata». Strindberg era solo definito un «bizzarro poeta» e la sciatta comprensione che, in Italia, si dimostrava per la sua

¹³⁴ Quanto a Mario Buzzi, già traduttore di *Gian Gabriele Borkman* e di *Imperatore e Galileo* di Ibsen (per Treves, 1900-1902), e direttore del Teatro Verdi di Trieste, è stata solo pubblicata una sua versione strindberghiana («dall'originale», ma nella riduzione A.G. Bragaglia) di *Delitto e delitto* (*Brott och brott* ovvero *Rus*, 1899): *Ebbrezza*, sul «Dramma» del gennaio-febbraio, 1945. La derivazione della traduzione parrebbe tedesca visto che, sin dal 1900, il dramma veniva rappresentato in Germania con il titolo *Rausch* e ci si chiede se questa versione possa essere già messa in rapporto con la lettera del 2 aprile 1899, a Leopold Littmansson, nella quale Strindberg, da Lund, comunica che *Delitto e delitto* «è pronto, tradotto in tedesco e in via di traduzione in italiano» (SB 13: 122). Segnaliamo incidentalmente che in SB 22: 43 si scambia per errore *Ebbrezza* con *Creditori*.

¹³⁵ Il 9 luglio 1899, lo stesso foglio, nell'ambito della programmazione teatrale per l'autunno della capitale svedese, annuncia *Erik XIV* (1899), che sarebbe stato effettivamente rappresentato presso Svenska Teatern il 30 novembre di quell'anno.

drammaturgia, successiva alla crisi spirituale e largamente swedenborghiana, non sembrava propiziare nuove rappresentazioni¹³⁶.

Così, sull'«Arte Drammatica» del 29 settembre 1900, si annuncia un evento che non si concreterà ovvero che un attore amante degli esperimenti come Alfredo De Sanctis (già interprete di Osvald in *Spettri*) stava «provando un nuovo lavoro di Strindberg, il noto autore del *Padre*, dal titolo *Ebbrezza*» (vedi n. 29) e lo avrebbe rappresentato a Trieste. «Il soggetto – mi dicono – è come tutti i lavori di Strindberg – lietissimo: e basti dire che l'azione del primo atto si svolge in un cimitero... chissà dove si svolgerà quella dell'ultimo»¹³⁷. Tanto dileggio sull'organo dell'agenzia che solo pochi anni prima aveva lanciato Strindberg in Italia non deve stupire (vedi anche la n. 6 del II Cap.): soprattutto, lo svedese non si era rivelato un autore effettivamente commerciale e la sua nuova drammaturgia non era considerata del tutto adatta al sistema teatrale italiano.

VI. 1901-1925: Strindberg avanguardista

1. Che si dia credito o meno all'aneddoto di Zacconi sull'eliminazione assoluta del *Padre* dal suo repertorio, il progressivo abbandono

136 «L'Arte Drammatica» del 4 marzo 1899 riporta la stessa notizia dedotta dalla «Gazzetta Musicale» di Ricordi, ma nel suo stile più sgangherato, sotto il titolo *Strindberg scrive?*: «Strindberg, il famoso autore drammatico svedese, è una passione sfrontata per l'alchimia; egli è convinto che alla Zecca di Washington si fabbricano monete d'oro con argento. Intervistato recentemente ha dichiarato che aveva terminato un dramma così concepito. La protagonista vi è condannata da un Tribunale invisibile; le poltrone dei giudici, che non si vedono, sono mosse da mani invisibili; altri esseri invisibili spengono i lumi. Sulla tavola un enorme martello si solleva automaticamente e ricade quando il Tribunale invisibile pronunzia la sentenza. L'ultimo atto rappresenta il purgatorio: il diavolo vi mantiene l'ordine, dispensando colpi di bastone sui suoi soggetti. Strindberg non dispera trovare un impresario che voglia mettere in scena il suo dramma straordinario».

137 Anche «La Stampa» del 23 settembre 1900, richiamando l'allestimento a Stoccolma (*Dramaten*, 26 febbraio), più ordinatamente, aveva parlato di un lavoro «quanto mai interessante ed originale, [che] si svolge a Parigi», i cui «personaggi sono tratti dalla vita *bohème*». *Ebbrezza* viene data già per tradotta in italiano e in probabile programmazione, in autunno, dal De Sanctis sia a Trieste sia «a Genova al politeama Margherita».

del testo potrebbe interpretarsi comunque come l'indice minimo di un'indubbia trasformazione del panorama teatrale italiano, che si attua senz'altro – come rileva Gigi Livio – ai primi del secolo, attorno all'emergente fenomeno di Gabriele D'Annunzio¹³⁸, con una tendenziale restaurazione del neoclassicismo e la metamorfosi della lezione del naturalismo «verso forme più morbide, da una parte, e dall'altra (Duse) verso una recitazione di tipo estetizzante: tutt'e due le cose certamente più “classiche”, che veristiche, certo»¹³⁹.

Anche Zacconi cercherà un adeguamento alla «scrittura drammatica dannunziana, che in questo periodo diventa una vera e propria pietra di paragone per la sua esemplarità», ma la critica non mancherà di rilevare un'insanabile opposizione nelle sue interpretazioni fra teatro nordico e teatro mediterraneo, teatro di prosa e teatro di poesia

¹³⁸ Noteremo per inciso che lo stesso Strindberg non sfuggì al fascino del D'Annunzio romanziere e, nel marzo 1906, scriveva a Harriet Bosse: «Ho finito di leggere *Il piacere* e *L'innocente* di D'Annunzio. Forti e terribili! (Adolf Bonnier editore). Molto “più crudi” dei miei [romanzi]: dolorosi, istruttivi» (SB 15, p. 232). Hans Lindström rileva anche, nello stesso periodo, la conoscenza certa da parte di Strindberg del *Trionfo della morte* e del *Fuoco* (vedi H. Lindström, *Strindberg och böckerna* cit., II, p. 52). D'altra parte, nella biblioteca di D'Annunzio al Vittoriale, si conserva una copia dell'edizione francese di *Inferno* di Strindberg del 1898, verosimilmente acquistata dal poeta italiano a Parigi.

¹³⁹ G. Livio, *La scena italiana* cit., pp. 99-100.

e, infine, fra positivismo e idealismo¹⁴⁰. Per quanto schematica e approssimativa possa apparire tale sequenza di antitesi, essa ci restituisce, con ogni probabilità, la causa del netto declino in Italia di Strindberg, decisamente travolto dall'ondata idealistica dei primi del Novecento.

Un ulteriore sintomo del cambiamento di atmosfera si potrebbe individuare nella riflessione che il 31 ottobre 1900 porta avanti, nell'ambito di una complessiva analisi del teatro italiano ed europeo, sulla «Stampa», un critico tutt'altro che ostile a Strindberg come Domenico Lanza:

Se si toglie l'Ibsen che si può considerare come un'eccezione, una pianta magnifica e solitaria, non restano tra i più notevoli che Björnson Björnstjerne e lo Strindberg. Ma quegli sulla scena è spesso fiacco, indeciso e ondeggia tra un simbolismo fantastico sociale, come nel *Re* e nell'*Al di là delle forze umane*, e un tesismo alla Dumas, ma freddo e pesante, come nel *Guanto* e in *Leonarda*. Par più fatto per il romanzo che non per l'arte della scena. Lo Strindberg poi, più meridionale nelle sue concezioni, non ha perizia tecnica; è forte, aspro talora, talora incolore e, dopo tutto, senza personale caratteristica.

Se Ibsen, infatti, troverà comunque anche dopo lo spirare del secolo interpreti (e si pensi solo alla Duse) che ne terranno in qualche

¹⁴⁰ Ivi, p. 106. Livio ritiene che il parere della critica vada quantomeno distinto da quello del pubblico che continuò a tributare il successo a Zacconi, il quale, in ogni caso, essendo un attore con «ben precise connotazioni etniche italiane», dei «tipi nordici» aveva probabilmente fatto «dei personaggi molto italiani e molto meridionali». Una tesi quest'ultima tutt'altro che inverosimile, che però non ci sentiamo di condividere completamente, poiché i «tipi nordici», per quanto adattati, avevano delle caratteristiche genetiche di concezione che, stando a varie testimonianze dell'epoca, dovevano aver mutato almeno in parte l'approccio al personaggio e la tecnica stessa dell'attore.

modo viva l'opera sulle nostre scene, non così si può scrivere per Strindberg, che resterà confinato – immeritadamente e anche per la scarsezza di traduzioni della sua produzione (se vogliamo definirla così) *idealistica* – nell'ambito di un attardato positivismo. Insomma, sceso dalle larghe spalle di Zacconi, con il quale la sua fortuna era venuta a coincidere pressoché totalmente, Strindberg subisce un evidente ristagno di rappresentazioni oltre che di traduzioni¹⁴¹ e di considerazione critica. Così, se Ulisse Ortensi – discutendo in maniera un po' bizzarra «il caso Strindberg» ovvero la penosa metamorfosi di un acclamato (?) vate nazionale e profeta della modernità autoannientatosi in una fatale crisi mistica (che lo avrebbe fatto finire «monaco») – concede che, nel *Padre*, il drammaturgo «precedette Ibsen nell'*Hedda Gabler*. La sua Laura è meglio definita e meno esposta a interpretazioni fluttuanti», subito scatta la controffensiva ibseniana di Francesco Saggese: «Il realismo alquanto velato di Bjorstierne Bjornson [sic!] e l'antifemminismo insensato di Augusto

¹⁴¹ Il fenomeno appare peraltro abbastanza analogo a quello che si riscontra in Francia, dove, «fra il 1898 (quando Strindberg lascia il continente per far ritorno in patria) e il 1908, non si registra nessuna nuova traduzione» (E. Balzamo, *Utländska öden* cit., pp. 172-3).

Strindberg non hanno eclissato il luminoso astro scandinavo, né hanno creato una nuova scuola; sono tentativi di baldanza alquanto fiorenti che non hanno però raggiunta l'altezza ibseniana»¹⁴².

Del resto, sia nell'epistolario sia nell'Archivio strindberghiano della Biblioteca Reale di Stoccolma, ci sono, a partire dal 1900, poche testimonianze di rapporti con l'Italia e neppure di carattere teatrale. Ciò che prevale (traccia comunque di qualche fama) è l'insistenza dei collezionisti d'autografi¹⁴³.

Certo «La Stampa» del 10 febbraio 1906 annuncia l'intenzione dell'importante interprete dannunziano Mario Fumagalli

¹⁴² U. Ortensi, *Letterati contemporanei: Augusto Strindberg*, in «Emporium», n. 102, XVII, giugno 1903, pp. 442; 445; 447; F. Saggese, *Ibsen. Appunti*, Napoli, Marchese, 1904, p. 23.

¹⁴³ Segnatamente, riscontriamo, fra le carte strindberghiane, una lettera da Milano dell'8 giugno 1909, scritta in tedesco da tale Paola Münster, che con lo scrittore si dichiara «debitrice d'innumerevoli gioie spirituali. – Poiché i suoi libri sono per me amici cari: ai quali fa bene ritornare. – Sono più che amici. Sono anche Vangeli. – Forti – potenti – mi ricordano sempre il nostro titano: Michelangelo!». Strindberg, insomma, aveva le sue ammiratrici in Italia, ma alla fine soprattutto chiedevano autografi: la Münster come la baronessa Fidelia Camarlinghi di Valletta, cui vanno ricondotte due missive allo scrittore inviate da Napoli, nel 1911, dal letterato Eduardo Donvito (che si firmava «*Rosa Crucis of Italian Freemasonry*»). La prima del 28 maggio – in appoggio a un illeggibile biglietto della nobildonna, dalla quale il Donvito era stato incaricato «*to compose a cosmopolitan Album of writing for the Bibliotek*» – invitava il drammaturgo a scegliere «*some piece of a drama of yours, or some thoughts or sentences, or poetry*» con autografo per questa occasione, cui avrebbero dovuto concorrere altre eminenti figure del panorama internazionale. La successiva lettera del 10 luglio ci fa sapere che Strindberg non aveva ancora risposto e, del resto, non ci sono conservati riscontri per questo contatto epistolare. Esiste, infine, una missiva del 16 agosto 1910, firmata Carlo Camagna, corrispondente da Londra del «Corriere della Sera», nella quale si chiede allo scrittore un intervento sulla sua polemica con Sven Hedin (che interesserebbe molto gli italiani), nell'ambito della Strindbergsfejð.

(1869-1936) di fondare a Milano «un teatro stabile popolare» e, fra gli autori «stranieri poco noti» e «modernissimi», rappresentarvi Strindberg, ma tutto dovette restare nell'ambito dei buoni propositi¹⁴⁴. Ancora, il 19 dicembre dello stesso anno, dopo che Falck aveva finalmente portato il testo al suo debutto a Stoccolma, «Aftonbladet» dà la notizia che anche «Eleonora Duse, a quanto si sa, intenderebbe al momento studiare la parte principale della *Signorina Giulia* di Strindberg, personaggio per il quale ha manifestato un vivo interesse». La notizia, il 20 dicembre, è ripresa pure da «Stockholms-Tidningen», ma è noto che il ruolo non fu mai affrontato dalla grande attrice, convinta ibseniana¹⁴⁵.

Dove si guardava con attenzione a Strindberg era se mai nella cerchia di Giovanni Papini (1881-1956), fondatore, con Giuseppe Prezzolini (1882-1982), nel 1903, della rivista «Il Leonardo». I due intellettuali

144 I giornali italiani, in questi anni, raccontano comunque poco dello scrittore, sebbene, il 27 gennaio 1909, «La Stampa» desse una fugacissima notizia del Teatro Intimo di Stoccolma e, il 7 luglio 1910, della nota avversione del Kaiser Guglielmo II per la drammaturgia di Strindberg.

145 Alcuni mesi prima, la Duse era stata a Stoccolma, dove aveva recitato tra l'altro *Rosmersholm* di Ibsen, ma non risulta che Strindberg sia andato a vederla (cfr. F. Perrelli, *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004, pp. 119; 143).

discussero vivacemente il romanzo strindberghiano *Inferno* e, il 26 gennaio 1906, Papini da Firenze scriveva a Prezzolini:

Non rispon<do> niente riguardo a Strindberg per<ché> tu lo giudichi s<olo> dall'*Inferno* e [...] lo S.[trindberg] è un uomo che ha cambiato [...] ogni momento, ha scritto trenta o quaranta volumi e ben più terribili di quello. Edström mi ha parlato a lungo di lui e mi ha detto abbastanza per farmi comprendere che S. [trindberg] è una delle anime più belle e più tragiche che siano ora nel mondo. E. [dström] farà venire l'ultima cosa sua (*Dramma di sogni*) e la tradurrà per il Leonardo. – Edström diventa sempre <più> interessante¹⁴⁶.

Il notevole scultore svedese Pehr David Emanuel Edström (1873-1938), amico di Papini, purtroppo non realizzò mai la traduzione di *Ett drömspel*, ma su Strindberg – avremo modo di vedere – si sarebbe espresso con ampiezza e acume pochi anni dopo Prezzolini, inizialmente piuttosto cauto sull'autore svedese¹⁴⁷. Che Strindberg potesse interessare Papini appare naturale se si considera il suo impegno, al principio del Novecento, per uno svecchiamento della cultura italiana nell'intuizionismo e in un pragmatismo filosofico nei quali si esaltava una concezione individualistica e pressoché sognante dell'esistenza come dell'arte¹⁴⁸.

¹⁴⁶ G. Papini-G. Prezzolini, *Carteggio*, I, a cura di S. Gentili-G. Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003, p. 530.

¹⁴⁷ «Vi sono due sorta d'umiltà, mettersi più bassi di quel che si è; e fare gli altri più alti di quel che non sono. Tu mi pare sei caduto in questa specie di modestia ottimista riguardo a Strindberg. Ecco la ragione del mio giudizio. Hölderlin è molto più eroe di Strindberg» (ivi, p. 528).

Intanto, a Karl Otto Bonnier, il 24 giugno 1908, di fronte a una richiesta di Giulia Peyretti, che si era offerta di tradurre *Danza di morte* (1900) e *Delitto e delitto*, Strindberg risponde speranzoso e sconsolato: «La signora italiana può tradurre tranquillamente ciò che vuole, visto che i miei italiani mi hanno abbandonato da molti anni» (SB 16: 341-2). La Peyretti curò, nel 1909, un'antologia di novelle scandinave (di cui alla n. 7 del I Cap.), ma delle versioni dei due drammi non abbiamo notizie e, nell'agosto dello stesso anno, Strindberg autorizzò con largo mandato anche Astrid Ahnfelt a tradurre in italiano *Maestro Olof*, quantunque si capisse che avrebbe preferito altro e magari della sua produzione recente: «... si potrebbe scegliere più utilmente e meglio!» (SB 17: 51)¹⁴⁹.

Fu proprio Astrid Ahnfelt (1876-1962) – letterata svedese, amica di Carducci, che visse a lungo in Italia e fu un tramite rilevante con la cultura del suo paese – a mettere in

¹⁴⁸ Dal magistero di Papini, dopo la conversione nel 1919, deriverà in Italia un non secondario filone cattolico d'interesse per Strindberg che culmina nel volume di F. Castelli, *Volti della contestazione*, Milano, Editrice Massimo, 1978. Si noti peraltro che la prima traduzione di *Inferno*, Fiesole, Rigacci, 1925, è opera di un sacerdote, Giulio Ricci (1879-1955), conoscitore delle lingue nordiche.

¹⁴⁹ Astrid Ahnfelt aveva tenuto a Venezia una conferenza sulla letteratura svedese (e su Strindberg) che aveva attirato una certa attenzione da parte della stampa (cfr. «Aftonbladet» del 5 dicembre 1902). Per il momento, avrebbe tradotto *Maestro Olof*, con Maria Pezzè Pascolato, Milano, Treves, 1912, e in seguito – come vedremo – varie altre opere strindberghiane per i teatri.

contatto, nel gennaio del 1912, Giovanni Papini e la scrittrice Sibilla Aleramo (1876-1960), accendendo fra i due una fugace, ma intensa passione. Sebbene partisse da principi largamente femministi e ibseniani, Sibilla Aleramo non si sarebbe dimostrata insensibile a Strindberg e su *Maestro Olof* avrebbe lasciato una partecipe riflessione:

C'è qui già tutto il dramma spirituale di Strindberg: egli intuisce il sublime e pur non può realizzarlo, e si accascia disperato e torvo, strappando a chi lo contempla un grido di simpatia e di compassione vano ma fervido. E la sua arte è una cosa stessa con questa sua intima fatalità. È grande soltanto per il riflesso d'una grandezza intravista e non raggiunta, non vinta e dominata¹⁵⁰.

2. August Strindberg veniva a morte il 14 maggio 1912. L'evento luttuoso non sfuggì alla critica italiana e Giuseppe Prezzolini dedicò allo scrittore svedese un tempestivo saggio non privo d'intuizioni, che se, da un lato, enfatizzava certi aspetti della tetra leggenda psicologica dell'infanzia strindberghiana («Quanto soffrì!»), da un altro, capovolgeva le più correnti categorie critiche, rilevando come le varie commemorazioni si limitassero in definitiva a comunicare «al pubblico, [...] il lato polemico, maledico, libellista. Viene poi lo scrittore teatrale. Ultimo, quando c'è, l'artista.

¹⁵⁰ S. Aleramo, *Orsa minore: note di taccuino e altre ancora*, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 77-8.

Eppure questi tre valori sono in senso gerarchico inverso» perché in definitiva l'autore svedese – straordinario descrittore della natura – si rivela un «grande artista [che] non conobbe la pace dell'arte», per l'interferenza, nella sua opera, di troppe istanze personali¹⁵¹.

Se a Strindberg di norma sfugge che «l'arte è un tempio di marmo, non [...] una casa di vetro», il tratto più caratteristico, per certi versi «terribile e spaventevole», della sua opera sta nella singolare apparente mutevolezza delle sue posizioni ovvero nell'«uguaglianza atroce» dei suoi saggi e, nella «monotonia di quel variare, [nel]la mancanza, essa però stabile, duramente stabile, d'ogni fermezza, di ogni arrivo definitivo»¹⁵². Prezzolini (intellettuale conservatore), infine, dà credito all'antifemminismo di Strindberg, accettandolo come legittima polemica contro «la donna maschio, il terzo sesso»¹⁵³.

151 Questo scritto del 1912 è in G. Prezzolini, *Uomini 22 e Città 3*, Firenze, Vallecchi, 1920, pp. 113; 115; 120.

152 *Ivi*, p. 116.

153 *Ivi*, pp. 118-9.

Due giorni dopo la morte di Strindberg, anche Domenico Lanza sulla «Stampa» s'impegnava in un ritratto abbastanza complesso dello scrittore, al solito tutt'altro che pregiudizialmente avverso e anzi piuttosto positivo verso la sua narrativa, specie quando, ancora una volta, come «pittore sensibile alle suggestioni della natura», si avvicinava a Flaubert e a Zola.

Lanza illustra la varietà della scrittura strindberghiana, anche in campo drammaturgico, ma non si trattiene dal fare una profezia sbagliata: «Di questa copiosa attività di scrittore, non rimarrà molto: molto vi è nella produzione letteraria dello Strindberg che rispecchia soltanto un'effimera effusione di un'energia in lotta con le condizioni di idee tra le quali si svolge, ma tutto quanto egli produsse è strettamente congegnato in un sistema di pensiero organico», basato sul principio che «la verità è la realtà che muta» e su un «anti-femminismo irriducibile», secondo il quale, per la donna, «il vocabolo amare non è che l'equivalente di “prendere” e di “sfruttare”», anche se «il misoginismo dello Strindberg conduce all'amara conclusione dell'impotenza di chi è chiamato il dominatore del mondo».

La paradossalità, la ripetitività e la refrattarietà dei suoi atteggiamenti – pure messi a confronto con Ibsen – fanno sì che

il Teatro che egli più d'una volta assunse come forma di espressione del suo pensiero, della sua satira acerba e del suo pessimistico concetto del mondo, non ebbe in lui un vero autore. *Il Padre, I creditori, Mastro Olaf, la Signorina Giulia* non possono essere colonne sicure di una letteratura drammatica. Non ebbe la visione larga e geniale della rappresentazione, né alle sue idee egli seppe dare quella base di azione e di dimostrazione umana che ai drammi simbolici ibseniani conferisce l'energia sovrana della vita. Il Teatro non fu per lui che una forma accessoria da soggiogare al servizio della sua filosofia e della sua critica. Anche nelle pagine migliori del *Padre*, che è la sua più notevole opera drammatica, August Strindberg è assai lontano dalla virtù dei suoi due fratelli maggiori scandinavi [Ibsen e Bjørnson].

3. Attorno al 1911, nella penisola, «su 2060 rappresentazioni di opere forestiere», prevalentemente francesi, 31 erano norvegesi, ma nessuna svedese, sicché «Strindberg ci è rimasto pressoché un ignoto», constatava Silvio D'Amico, aspirando a un repertorio più ampio e rinnovato, nel 1918¹⁵⁴. Tuttavia, proprio l'11 settembre di quell'anno, almeno «Il Piccolo Faust» dedicava a Strindberg («spirito irrequieto, [che] subiva prepotentemente il fascino dell'arte, la sola fiamma viva che abbia sempre riscaldato il suo cervello»), in prima pagina, un articolo di due colonne con ritratto, firmato da Antonio Cervi, che ricordava incidentalmente la presenza dell'autore svedese sui nostri

¹⁵⁴ S. D'Amico, *Cronache 1914-1955, I.1 (1914-1918)*, a cura di A. D'Amico-L. De Vito, Palermo, Novecento, 2001-2002, p. 185 ss. (cfr. anche n. 4 del Cap. IV).

palcoscenici in particolare verso il 1895-96. Era un sintomo di un certo risveglio d'interesse, che si manifestò di fatto negli anni Venti, colorati di umori futuristici, allorché Strindberg fu riproposto prevalentemente come un autore d'avanguardia.

Ancora una volta, fu Achille Vitti, nel ruolo di Guimard, a presentare, il 27 marzo 1920, in una turbolenta serata degna delle più clamorose risse futuriste, un *Simun* che Silvio D'Amico¹⁵⁵, in una indignata recensione di tre giorni dopo, trova, al Teatro Argentina di Roma, contraffatto e «amputato della scena essenziale, quella dell'incubo dell'ufficiale morente» e, a suo avviso, ridotto a un «grottesco aborto». La rappresentazione era inserita nella cornice del cosiddetto Teatro del Colore di Achille Ricciardi, un generoso visionario della scenografia, il quale, pur privo di adeguati mezzi tecnici – per dirla con Piero Gobetti – intendeva «arrivare ad un dramma di puro colore non legato da ragioni simboliche alla poesia»¹⁵⁶.

Nel pittoresco microcosmo arabo-strindberghiano di *Simun*, Ricciardi aveva senz'altro riconosciuto «un dramma visivo»

155 S. D'Amico, *Cronache 1914-1955, I.2 (1919-1920)* cit., pp. 467-8.

156 P. Gobetti, *Scritti* cit., p. 651.

elettivamente adatto al «Teatro del Colore, che è un teatro lirico e suggestivo»¹⁵⁷. Dovremmo rilevare che l'atto unico «arabesco» di Strindberg fu allestito con scene di Enrico Prampolini e accompagnato dalle musiche di un compositore del calibro di Gian Francesco Malipiero¹⁵⁸, ma la cronaca di Adriano Tilgher, sul «Tempo», fa capire che questa rappresentazione – abbinata a *Notte di ottobre* di de Musset e incentrata su un Vitti un po' imbolsito – fu pressoché inesistente: «Era un continuo ridere, schiamazzare, beccare gli attori, nel modo più insulso e triviale. [...] durante la recita del *Simun*, [gli spettatori] interrompevano nel modo più bestiale più idiota più ingiustificato, contribuendo sempre di più a far *impaperare* i disgraziati attori»¹⁵⁹.

L'interesse italiano per Strindberg negli anni Venti era in qualche misura la conseguenza di correnti tedesche: a parte l'effettiva penetrazione dell'edizione di Emil Schering, proprio Ricciardi c'informa che *Simun* «in

157 «... l'idea che il Ricciardi ha del colore in campo teatrale [...] non è diversa da quella di Strindberg, di Kaiser o di Kandinskij» (F. Orsini, *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini, 2001, p. 88).

158 S. Sinisi, *Il teatro del colore di Achille Ricciardi*, Roma, Abete, 1976, pp. 20-1; 35; 158.

159 A. Tilgher, *Il problema centrale (cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di A. D'Amico, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973, pp. 106-7.

Germania è pane quotidiano»¹⁶⁰. Da noi si guardava con curiosità all'espressionismo (di cui il drammaturgo svedese era un riconosciuto caposcuola), movimento artistico non privo di contatti e di contaminazioni con il futurismo italiano¹⁶¹.

In questo contesto, importante fu pure la pubblicazione, nel '22, della prima parte dell'autobiografia di Strindberg, con il titolo *La storia di un'anima*, a cura di Astrid Ahnfelt, per l'editore Sansoni di Firenze, possibile grazie alla «personale amicizia della gentile scrittrice con l'autore suo conterraneo, con gli eredi di lui e con Alberto Bonnier editore dei suoi scritti», che avevano concesso la pubblicazione in Italia senza il versamento dei diritti. Così leggiamo in una *Introduzione* del noto germanista Guido Manacorda¹⁶², per il resto agrodolce quanto affascinata: «Fango parecchio, certamente, ma anche una gran

160 S. Sinisi, *Il teatro del colore* cit., p. 158. Schering, che dal 1900 funge da agente di Strindberg nella cruciale area tedesca (cfr. SB 13: 342), pubblica, fra il 1902 e il 1930, l'opera strindberghiana in 46 non inappuntabili, ma diffusissimi, volumi. Sull'importanza di Schering per l'Italia e la Russia, vedi anche E. Balzamo, *Utländska öden* cit., pp. 173-4.

161 Cfr. F. Orsini, *Pirandello e l'Europa* cit., p. 66 ss.

162 G. Manacorda, *Introduzione a La storia di un'anima* cit., p. XVI. Nel '22 cadeva il decennale della morte dello scrittore svedese e sulla «Stampa», il 5 ottobre, si sarebbe ospitato con grande evidenza un pezzo di Manacorda, che riprendeva le pp. V-XV di questa storica prefazione alla *Storia di un'anima*.

luce, un calore irruente e fecondo». Strindberg è il rappresentante delle contraddizioni del suo tempo e «basta grattare un poco il razionalista per trovarvi sotto il pietista, e basta grattare un poco il mistico swedenborghiano per trovarvi sotto il positivista»¹⁶³. Pure sul piano della sua proverbiale misoginia, Strindberg sembrava contraddittorio, dal momento che «non poté mai vivere senza la donna» e, in sintesi, appariva «un uomo nel significato suo più complesso; un uomo, sotto un certo senso, quale non riuscì ad essere Goethe, nella sua “olimpica serenità” [...]. Ed anche un vero e grande artista; soprattutto un suscitatore, un animatore di paesi, traboccante di luce e di musicalità»¹⁶⁴.

Nonostante Manacorda desse sostanzialmente credito al cupo racconto dell'infanzia strindberghiana e contribuisse a fissare anche nel nostro paese l'incredibile leggenda (sospesa fra Dickens e Vallès) di Strindberg piccolo dolente figlio d'una serva, declassato, affamato, torturato e refrattario, almeno non dava importanza alle «disquisizioni diligenti, ma presuntuose e vacue della psichiatria scientifica» che già

163 G. Manacorda, *Introduzione a La storia di un'anima* cit., pp. V; IX.

164 *Ivi*, pp. X; XIII.

abbondavano sull'autore svedese e ne ribadiva la qualità di «artista di prim'ordine»¹⁶⁵. In ogni caso, il libro tradotto dalla Ahnfelt può considerarsi il segnale forte di un nuovo interesse editoriale che si sarebbe esteso ai meno fervidi anni Trenta¹⁶⁶. Pare che *La storia di un'anima* piacesse a Benito Mussolini, che quantomeno si complimentò con la Ahnfelt, la quale, da parte sua, avrebbe ricambiato con crescenti simpatie fasciste¹⁶⁷.

L'autobiografia strindberghiana non giungeva tuttavia in una contingenza culturale favorevole: se aveva il merito di essere tradotta dallo svedese, rappresentando «un vero sensibile progresso sulla stessa versione tedesca» (di Schering), già il suo titolo originale *Tjänstekvinnans son. En själs utvecklingshistoria* (*Il figlio della serva. Storia dello sviluppo di un'anima*) aveva dovuto essere attenuato – spiegava Manacorda – piuttosto romanticamente «per ragioni di gusto. (Ogni lingua ha pure le sue

165 Ivi, pp. XXII-XXIII.

166 Cfr. M. Ciaravolo, *Utgivningen* cit., p. 19.

167 Å. Lilliestam, *Astrid Ahnfelt – förespråkare för svenskt kulturutbyte med Italien*, in «Personhistorisk tidskrift», nn. 1-2, 1992, p. 16.

convenienze...»)»¹⁶⁸. Del resto, sulla «Stampa» del 30 marzo 1923, Luigi Tonelli avrebbe osservato che, scritta in Francia nel 1886, «sotto cioè l'influenza del più crudo realismo», essa appariva in traduzione «in un momento d'idealismo, anzi di spiritualismo, filosofico-letterario», che all'epoca cercava effettivamente d'imporsi sia sul declinante retaggio positivistico sia sulle correnti più avanguardistiche.

Intanto, dal 1923, il filosofo Antonio Banfi (1886-1957), partendo dalla speculazione di Arthur Liebert, aveva cominciato a leggere l'autore svedese, cui, nel 1926, dedicherà un interessante approfondimento, attento alla sua visione della storia e all'insegna di una «concezione tragica della vita» governata dall'assurdo¹⁶⁹. La posizione del *razionalista critico* Banfi su Strindberg è importante – come riconoscerà Paolo Rossi sull'«Unità» del 27 ottobre 1977 – per l'originale articolazione di un'aperta «filosofia della crisi» per mezzo di un «conservare e superare,

¹⁶⁸ G. Manacorda nella sua *Introduzione a La storia di un'anima* cit., p. XVI.

¹⁶⁹ Vedi la recensione alle opere di Liebert, fra cui il suo *August Strindberg* del '23, che interpreta in chiave neokantiana lo scrittore svedese, superando l'approccio meramente psicologico caro a tanta letteratura tedesca dell'epoca, in «Rivista di Filosofia», 14, 4, 1923, p. 384 ss.; A. Banfi, *August Strindberg*, in AA. VV., *Filosofi contemporanei*, a cura di R. Cantoni, Firenze, Parenti, 1961.

rifiutare e comprendere, giungere hegelianamente alla ragione passando attraverso determinazioni parziali del pensiero». Così: «Di fronte a Strindberg e a Schopenhauer, scriveva [Banfi] nel 1926, possiamo trovare nella loro unilateralità la “fonte di un mito metafisico”, ma non possiamo per questo “chiudere gli occhi di fronte agli aspetti di problematicità che essi ci rivelano”». Da Banfi in poi si può ritenere che si avvii una linea interpretativa strindberghiana che, in Italia, in una chiave speculativa attenta alle manifestazioni del nichilismo, avrà una certa fortuna¹⁷⁰.

Non sempre però Strindberg era avvertito nell'ambito di una così complessa rivalutazione culturale e, per tornare allo specifico del teatro, nel 1923, il non ostile critico Ettore Albini non riusciva ancora a non collegare spontaneamente Strindberg al

cosiddetto teatro verista, realista, naturalista, [che] combatteva, a[i suoi] tempi, le sue dure battaglie; osteggiatissimo, avversatissimo, quantunque fosse un ben mite e morigerato rivoluzionario, se contava fra le sue più audaci e contese affermazioni le *Vergini* [di M. Praga] o le *Rozeno* [di C. Antona Traversi], la *Moglie ideale* [di M. Praga] o i *Tristi amori* [di G. Giacosa]...¹⁷¹.

¹⁷⁰ Per questa attenzione al rapporto di Strindberg con il nichilismo, vedi anche n. 15 del VII Cap. e F. Perrelli, *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*, Bari, Adriatica, 1984.

¹⁷¹ E. Albini, *Cronache teatrali* cit., p. 417.

Fa un po' sorridere ritrovare Strindberg in così modesta compagnia, ma, a leggere altri critici, pare chiaro che del drammaturgo svedese si aveva una memoria e una percezione piuttosto intermittenti.

4. L'evento teatrale che riportò più decisamente Strindberg all'attenzione del nostro pubblico resta il ritorno, nel 1923, della *Signorina Giulia*, interpretata da Tatiana Pavlova (1893-1975). Nel 1916, la Pavlova aveva lavorato presso il Dramaticheskij Teatr di Mosca, debuttando proprio nella *Signorina Giulia* con la regia di Aleksandr Sanin¹⁷². Lo spettacolo aveva avuto notevole successo e quando questa rilevante attrice e regista si era trasferita in Italia, dopo la Rivoluzione d'Ottobre, organizzando una propria compagnia – per un breve periodo insieme ad Alberto Capozzi (1886-1945), attore soprattutto di cinema un po' in declino¹⁷³, aveva puntato una volta di più su August Strindberg.

Nel programma della Compagnia Italiana di Prosa Pavlova-Capozzi del 1923-24, conservato presso il Museo Biblioteca del

¹⁷² D. Ruocco, *Tatiana Pavlova diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 67.

¹⁷³ Ivi, p. 86.

Burcardo, l'attrice ucraina mostra un esplicito intento di rinnovamento sia personale sia del teatro italiano, attraverso la rigorosa organizzazione d'impostazione russa della nuova compagine e la proposta di un ricco repertorio internazionale, in cui Strindberg era menzionato, oltre che per *La signorina Giulia*, anche per *La danza della morte*, mai rappresentata in Italia¹⁷⁴:

Ora l'insigne attrice [...] si presenta, dopo un paziente studio triennale, ai pubblici italiani, recitando in una lingua diversissima dalla propria e seguendo canoni estetici rinnovatori.

Il suo stile di recitazione ha un'impronta specialissima: esso rifugge da tutto ciò che è eccessivo, per ricercare quei toni medi che meglio rispondono alla vita interiore dei personaggi moderni, nei quali la vicenda spirituale è più viva e tormentata che non l'azione esteriore. Certe sue inflessioni personali sono come dei motivi dominanti e conduttori su cui si alzano e si sprofondano a volte accenti eccezionali ch'essa armonizza mirabilmente con azioni plastiche e mimiche di singolare efficacia. La sua arte, per tutto ciò che reca in sé di nuovo e di inusitato, richiede un'attenzione e una meditazione particolari, e dev'essere accolta con spirito libero, prescindendo dalle tradizioni e dai modelli cui siamo avvezzi¹⁷⁵.

L'esotico quanto ambizioso programma di riforma della Pavlova incontrò inevitabili e anche autorevoli resistenze come quella di un importante drammaturgo verista, il critico dell'«Illustrazione Italiana», Marco Praga (1862-1929), che si accanì, tra l'altro, non solo sull'attrice, ingiustamente bollata come

174 Non in Russia, però, dove il dramma era rappresentato da compagnie di giro e, dal 1908, a Pietroburgo (G. Ollén, *Strindbergs dramatik* cit., p. 381).

175 *Compagnia Italiana di Prosa Tatiana Pavlova Alberto Capozzi 1923-1924*, pp. 2; 12.

«mediocre»¹⁷⁶, ma proprio sulla riproposta di Strindberg:

La signora Pávlova, attrice russa, si fissa in capo un bel giorno, chi sa perché, di recitare in italiano. [...] Poi ripescava quella *Signorina Giulia* dello Strindberg, che se poté suscitare del chiasso tra noi or sono vent'anni, non c'era proprio una ragione di riportare oggi alla ribalta, perché si tratta di un'arte arcisorpassata, invecchiata così da apparire decrepita, oltre che antipatica, anzi ripugnante¹⁷⁷.

Qualche riflesso di autore positivista, più o meno legato allo stile di Zacconi, gravava ancora su Strindberg, ma, nonostante ciò, il tentativo di rilancio da parte della Pavlova del drammaturgo svedese, riconsiderato in chiave di profonda psicologia, non cadde nel nulla.

Nella sua recensione del 24 ottobre 1923, per la rappresentazione al Valle di Roma, l'autorevole Silvio D'Amico – dimentico della messinscena di Zacconi, tanto da attribuire alla Pavlova il merito di presentare *La signorina Giulia* «per la prima volta» al pubblico italiano¹⁷⁸ e influenzato dalla recente

¹⁷⁶ Per il critico, «nel complesso, la sua recitazione è monotona e inespessiva; per dippiù – dizione, atteggiamenti, movenze – è un derivato evidentissimo del *cabotinage* parigino» (M. Praga, *Cronache teatrali 1923*, Milano, Treves, 1924, pp. 262-3). Ruocco attribuisce all'approccio tradizionalista di Praga, critico oramai attardato, l'incapacità di cogliere la modernità dell'attrice russa evidenziata invece da altri suoi colleghi. Giovanni Calendoli le riconoscerà in particolare una «maniera nuova, avanzata, moderna di essere attrice», pur «in un ambiente certamente non troppo favorevole» come il teatro italiano del tempo (D. Ruocco, *Tatiana Pavlova* cit., pp. 97-98; 112-3).

¹⁷⁷ M. Praga, *Cronache teatrali* cit., pp. 261-2.

¹⁷⁸ S. D'Amico, *Cronache 1914-1955, 2.2 (1922-1927)* cit., p. 340 ss

edizione del *Figlio di una serva* – separa, sia per l'autobiografia sia per il dramma, lo Strindberg scrittore polemico, ormai di scarso interesse, dall'artista estroso e acuto: «... quel che ci ha attratto [nella *Signorina Giulia*] non è stata la tesi (quale?), ma la vita pulsante in tutto il prim'atto, e in una parte, specie nella prima metà, del secondo».

Ciononostante, per il critico, *La signorina Giulia* è un'opera dalle «note orrendamente morbose e perverse, di cui non abbiamo mai conosciuto le simili a teatro»¹⁷⁹ e, «nonostante il nostro tenace e rigoroso principio del rispetto dei testi, noi non crediamo rappresentabile il dramma, se non a patto di ridurlo ai due quadri di vita nuda, ch'esso contiene». Chi superò, pur nella cornice di un esito assai contrastato, la difficile prova fu senz'altro la protagonista, «divorata da una fiamma interiore», che riuscì a rendere «i perfetti atteggiamenti plastici, le note di spaventosa sensualità» cesellate «di sottili e formidabili pause», restituendo nell'insieme «l'impressione irresistibile della vita» e

179 Nel '29, Silvio D'Amico, pur confermando il massimo rispetto per la suggestiva interpretazione di Tatiana Pavlova, parlerà ancora dell'«immondo dramma della *Signorina Giulia* di Strindberg», come pieno di «prolissità, divagazioni teoriche e ripugnanti vizi» (vedi S. D'Amico, *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985², p. 93 ss.).

comunicando l'«incubo» e «l'angoscia [che] ci serrò alla gola; senza scampo».

Pure sul «Messaggero» del 23 ottobre 1923, si scriveva di un'interpretazione della Pavlova «ammirevole nella potenza espressiva delle controcene», anche se il testo era considerato solo un monumento un po' noioso del sorpassato naturalismo. Di Strindberg «anticlassico», artefice di una «tragedia artificiosa», dal tratto «illogico ed eccessivo», sebbene illuminata «da lampi e da bagliori geniali», parlava invece l'articolo della «Stampa» del 13 novembre, che trovava comunque la Pavlova encomiabile nella resa di una protagonista «tutta episodica, composta di una serie di atteggiamenti staccati» (con qualche monotonia vocale e gestuale), sebbene accompagnata da un Jean (Ferdinando Solieri) un po' troppo timido¹⁸⁰.

Renato Simoni, che almeno stimava Strindberg «fondatore del teatro espressionistico e anti-psicologico», trovava l'opera sgradevole e priva ormai di fascino, ma riconosceva che la Pavlova aveva composto «il personaggio di Giulia con finezza d'intendimenti, cercando di

¹⁸⁰ A differenza di vari critici, almeno del «giovine Solieri» come attore Marco Praga dimostrava una buona opinione: «se l'è cavata assai bene in una parte lunga, aspra, tutt'altro che facile, qual è quella che egli ha nella *Signorina Giulia*» (M. Praga, *Cronache* cit., p. 264).

illuminarlo sagacemente in tutte le sue parti; ma la sua interpretazione parve, nella seconda parte, troppo grigia e uniforme»¹⁸¹. Di parere opposto Fausto Maria Martini, che riteneva «superba» l'interpretazione della protagonista e considerava *La signorina Giulia* sostanzialmente «un'opera ricca di quell'incorruttibile vita che solo la genialità creativa di un poeta può conferire alla sua finzione d'arte»¹⁸². Quasi consonante il critico dell'«Avanti!», Ettore Albini:

La tragedia è potente, cinica, disuguale. Invecchiata, sorpassata in parecchi tratti, ha sempre inverosimiglianze che urtano e brutalità che disgustano; ma ha ancora una sostanza viva d'aspro e ingrato sapore, ma salutare; ha luci ed ombre che danno un portentoso rilievo alla psicologia dei personaggi; e – malgrado le ostilità e le proteste che suscita ancora, che risvegliò anche ieri – merita di essere vista e conosciuta.

La Pavlova interpreta “la signorina” Giulia con vero talento e rara espressione¹⁸³.

Fra le recensioni più lunghe e pensose, quella del critico del «Mondo», Adriano Tilgher (1887-1941), intellettuale di spessore filosofico e di ampio orizzonte internazionale¹⁸⁴. L'eterno femminino di Strindberg, diversamente da quello di Goethe,

181 R. Simoni, *Trent'anni cit.*, I, p. 734 ss.

182 Per esempio, F.M. Martini, *Cronache teatrali 1923*, Firenze, Barbèra, 1924, pp. 245-6.

183 E. Albini, *Cronache cit.*, p. 420.

184 Adriano Tilgher era fra i traduttori che collaboravano con la compagnia della Pavlova.

è concepito, a suo parere, dal basso e, sebbene lo scrittore svedese sia spesso assimilato a Wedekind, anche rispetto a questo autore, la differenza appare sostanziale: in Wedekind, si esalta «il libero amore come sfrenamento dell'istinto amoroso e vitale»; in Strindberg, il matrimonio come «istituzione che, sola, potrebbe dare all'uomo pace e felicità sulla terra». Purtroppo, nel cosmo strindberghiano, c'è la donna, «complice del serpente», che ruba all'uomo la sua spiritualità e gli è avversa sino alla morte: «L'amore e l'odio fanno per Strindberg una cosa sola», come in *Thérèse Raquin* di Zola e, naturalmente, nella *Signorina Giulia*, dove non manca, tuttavia, un certo equilibrio fra i due termini: «Collocano, di solito, questo lavoro nel periodo cosiddetto naturalistico di Strindberg: in realtà, l'intuizione fondamentale che egli aveva dell'amore non era affatto legata intimamente al naturalismo, tanto vero che sopravvisse alla rottura con questo».

La Prefazione al dramma coniuga «ambiente ed eredità. Taine e Darwin», ma mette soprattutto al centro una concezione non unilaterale del carattere: «E, infatti, se veramente [...] la distruzione del *carattere* è il tratto fondamentale del *nuovo teatro*, Strindberg, soprattutto quello dei suoi

successivi lavori, può vantarsi più di ogni altro di esserne il legittimo padre, come in ogni modo è il legittimo padre dell'espressionismo germanico e del suo monologhismo». Tilgher qui non solo proietta Strindberg sullo sfondo delle avanguardie dei primi del secolo, ma anticipa conseguentemente intuizioni che saranno di Peter Szondi. Sebbene, a parere di Tilgher, non manchino nel dramma delle cadute e delle prolissità, queste

non aboliscono la bellezza superba [del secondo atto] in cui le oscillazioni di quell'anima complessa di donna fra la superbia e la viltà, fra l'abbandono e l'orgoglio, fino al suo definitivo capitolare ed abbattersi, sono rese con una potenza psicologica di creazione che serra da presso la vita in tutti i suoi ondeggiamenti, e fanno della signorina Giulia uno dei tipi più rappresentativi del suo tempo, Hedda Gabler di decadenza.

Strindberg viene pertanto decisamente considerato come un artista profondo e non come uno strano fenomeno.

In merito allo spettacolo, Tilgher ritiene che Solieri, nella parte del servo, avrebbe potuto essere più risoluto e brutale, mentre la Pavlova «fu una interprete mirabile del suo personaggio e, soprattutto nel second'atto, ebbe momenti stupendi, benché insistesse forse un po' troppo nelle note di dolcezza e rassegnazione». Ci furono molti applausi e pochi fischi da parte di chi non comprendeva di trovarsi di fronte a «un'opera classica nella storia del teatro moderno».

Tilgher ci conferma che, nell'insieme, «l'interpretazione fu lodevole di accuratezza e di diligenza»¹⁸⁵ e *La signorina Giulia* della Pavlova presentava senz'altro, anche nel panorama della corrente produzione italiana, una peculiare qualità registica perché – al di là della proverbiale cura degli allestimenti della sua compagnia (cfr. pure «L'Arte Drammatica» del 24 novembre 1923) – un articolo sempre di Silvio D'Amico, sulla «Lettura» del 1 luglio 1928, rievocava, nello spettacolo, un'atmosfera «semplicissima eppure d'atroce suggestione» con «la nuda cucina dove si svolge l'immondo dramma della Signorina Giulia di Strindberg, fra il giuoco delle ombre lunghe dei personaggi, e la luce proveniente da una stanza attigua [che le] proietta paurose sulle mura dell'ambiente servile»¹⁸⁶.

Nonostante questo, Piero Gobetti, che giudicava *La signorina Giulia* «una pagina di nordica commedia dell'arte», enfatizzava che l'opera restava per il pubblico italiano «repertorio esotico» ed «eccezionale» e che

185 A. Tilgher, *Il problema centrale* cit., p. 309 ss.

186 Per un approfondimento sulle reazioni di D'Amico di fronte alla Pavlova, alle sue tendenze sostanzialmente non naturalistiche e a Strindberg (decisamente messo in ombra dall'ammirazione per l'attrice), vedi D. Orecchia, *Il critico e l'attore: Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, DAMS-Università degli Studi di Torino, 2003, pp. 299 ss.; 311.

all'attrice, che si vantava di un «programma d'arte», che in Russia veniva accettato senza problemi, doleva particolarmente la reazione degli spettatori: «... questi italiani che mi fischiano *La signorina Giulia* chi sa mai che cosa riusciranno a capirci in discorsi di nobiltà di estetica. [...] Tatiana Pavlova non perdonerà mai al nostro pubblico di non averle lasciato finire le sue “raffinate” interpretazioni della *Signorina Giulia* e di *Casatca* [di Tolstoi]»¹⁸⁷.

L'attrice rinunciò probabilmente a proseguire con *La danza della morte* di Strindberg di fronte alla contrastata accoglienza della *Signorina Giulia*.

5. Intanto, nonostante tutte le difficoltà, Roma diventava sempre più l'epicentro di una rinascita strindberghiana. Il conte Mario Ferrari e consorte permisero la creazione del teatrino di Villa Ferrari, in Via Piemonte 64, che fu aperto alle opere di Marinetti e fra i cui animatori c'era un giovanissimo Paolo Milano, «scrittore di testi satirici, regista e attore, mettendo in scena, per la prima volta in Italia, le opere di Strindberg e di O'Neill»¹⁸⁸.

¹⁸⁷ P. Gobetti, *Scritti* cit., pp. 634; 659-60.

¹⁸⁸ Vedi P. Milano, *Leggere per professione*, a cura di L. Badolato, Roma, Oblique, 2012, p. 6. Paolo Milano (1904-1988), collaboratore di Silvio D'Amico e illustre critico letterario, restò sempre attentissimo a Strindberg, che considerava

Il fervore strindberghiano di questo «teatro fatto alla meglio», come lo definisce affettuosamente Tilgher¹⁸⁹, fu registrato anche in Svezia, su «Idun» del 18 ottobre 1925: «Già la scorsa primavera il Teatro Ferrari di Roma ha ripreso *Lampeggiamenti d'estate* [cioè *Temporale*, *Oväder* del 1907], che fu assai bene accolto e ha continuato lo scorso inverno con *Prima della morte*»¹⁹⁰. Quest'ultimo testo, il 9 marzo 1925, aveva inaugurato la stagione con altri atti unici: uno di Yeats, *Il paese del suo desiderio* e un altro, *Canicola* di Rosso di San Secondo. La giovane compagnia che sosteneva il programma – si legge sulla «Tribuna» del 10 marzo – s'impegnò non poco nel lavoro strindberghiano, «intriso di quel cupo naturalismo [...] che ha fatto ormai il suo tempo, è vero, ma [che] mostra tuttavia i segni della vigoria del poeta che se ne serviva come della sua formula d'arte prediletta».

Adriano Tilgher aveva subito registrato questa originale apparizione di Strindberg

molto, fin nei suoi ultimi anni, commentando, tra l'altro, generosamente, con ampie recensioni sull'«Espresso», fra il 1981 e il 1984, i nostri iniziali contributi sull'autore svedese.

189 A. Tilgher, *Il problema centrale* cit., p. 351.

190 *Prima della morte* – secondo «La Tribuna» del 10 marzo – non sarebbe mai stato rappresentato in Italia (cfr. invece § 4 del V Cap. con n. 24).

(vedi «Il Mondo» del 19 febbraio 1924) e, sullo stesso foglio, il 10 marzo 1925 – da attento studioso del movimento espressionista –, sottolineava che,

grazie a questi bravi dilettanti, dunque, al pubblico italiano che conosceva solo e male lo Strindberg naturalista, si va così rivelando a poco a poco lo Strindberg del secondo periodo, lo Strindberg dei *Kammerspiell*, ben altrimenti importante per la storia del teatro europeo, capostipite con Wedekind, dell'*Espressionismo* germanico.

In *Prima della morte*, «il solito misoginismo di Strindberg, [...] non s'attenua» e «s'inasprisce anzi, nel secondo periodo della sua arte [...]. Il lavoro non vale pel fatto che espone, ma per l'atmosfera che sa suggerire: atmosfera squallida e disumana, vasto silenzio di deserto in cui s'inabissa un mondo di speranze e di sogni e taciturno vi si consuma un inesorabile destino».

Ancora a Roma e sempre in questo spirito sperimentale, il 25 aprile 1925, si teneva la profetica prima italiana della *Sonata degli spettri* (1907) rappresentata agli Indipendenti, il noto teatro di Anton Giulio Bragaglia, nella traduzione di Astrid Ahnfelt. Strindberg qui non appare certo come il profeta del naturalismo teatrale, ma come un artefice di «drammi dello spavento», oltre che dell'impressionismo scenico. Non mancarono critici che videro acutamente nella *Sonata* «l'opera più viva ed attuale fra quelle

rappresentate in Italia del grande drammaturgo» e, in particolare, Ermanno Contini, sul «Messaggero» del 6 maggio, evidenziò, pur con qualche riserva, il grandioso tratto nichilistico del copione, la cui corrusca e fatale atmosfera «dà con una teatralità vigorosa e impressionante maggior forza al contenuto pessimista del dramma che è realizzato con quel “divisionismo letterario” che in Cecoff [*sic!*] divenne quasi maniera».

Pare che la messinscena, concepita con criteri d'avanguardia, in un teatro dalla configurazione non felicissima (la sala era la «più angusta, irregolare, assurda e impossibile» – protestava Silvio D'Amico –, «per collocarvi un palcoscenico di otto metri quadrati con davanti alcune dozzine di sedie di vimini») ¹⁹¹, che neppure aveva uno standard propriamente professionistico, fosse di qualità e a lungo applaudita ¹⁹².

È del resto abbinato ai Futuristi, in coppia con Marinetti, che, il 27 maggio 1925, Strindberg ritorna al Teatro degli Indipendenti, sempre tradotto dalla Ahnfelt, nientemeno che con *Il giudizio* ovvero la terza parte del 1901 di *Verso Damasco*. Il lavoro questa volta non

¹⁹¹ S. D'Amico, *Tramonto* cit., p. 107.

¹⁹² A.C. Alberti *et al.*, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984, p. 180 ss.

attirò granché l'attenzione dei critici, che comunque ebbero parole di considerazione per Strindberg, autore «pensoso, amaro, dolorosamente simbolico, bravo costruttore di scene e sempre proteso verso il lirismo più acceso»¹⁹³, e perfino per gli attori: «Alfredo De Antoni e i suoi compagni seppero dar rilievo grande al potente frammento», leggiamo sull'«Arte Drammatica» del 6 giugno 1925. Secondo D'Amico, che recensiva, con un tocco d'ironia, lo spettacolo il 29 maggio,

Bragaglia s'è studiato, evidentemente con molto amore, di rendere scenicamente il mistero di questo tragico epilogo, suggerendoci nientemeno che una specie di valle di Giosafat, con in più l'albero della Scienza del Bene e del Male. Mettere in scena certe cose, in un così piccolo ambiente e con mezzi così sintetici, senza far ridere, è un problema che può parere insolubile; e che tuttavia Bragaglia ha, a giudizio del suo raffinato pubblico, risolto¹⁹⁴.

Per ritrovare questi drammi strindberghiani sulle scene italiane, rappresentati con adeguata coscienza e impegno artistico, bisognerà saltare oltre mezzo secolo, per cui si può affermare che la rinascenza di Strindberg,

193 Ivi, p. 195 ss.

194 S. D'Amico, *Cronache 1914-1955, II.2 (1922-1927)* cit., pp. 513-4. Sempre scettico sul generoso sperimentalismo di Bragaglia, D'Amico sarebbe stato più polemico altrove: «Ma sul serio Bragaglia crede che rappresentare Strindberg e Kaiser come si rappresentano da lui, significhi “far conoscere” questi autori? La verità è perfettamente il contrario: recitati a quel modo lì, questi autori sono stati più che mai respinti nell'ombra. Nessun invito a capirli; anzi, un invito a non accostarsi a loro mai più. Certe “esecuzioni” non rivelano, ma coprono» (S. D'Amico, *Tramonto* cit., p. 109).

nell'inquieta Italia degli anni Venti, fu tutto sommato eroica. È interessante notare che, in uno dei suoi libri più rilevanti, *Del teatro teatrale*, programmaticamente legato all'attività degli Indipendenti, Bragaglia non è affatto tenero con il teatro nordico, identificato con il naturalismo e il dramma a tesi e quindi, implicitamente, con Ibsen:

Il teatro nordico, che ha sedotto anche noi negli anni recenti, è privo di giustificazioni teatrali sia teoriche che pratiche. E siccome quel che conta è la pratica, ora con profitto possiamo francamente rilevare quanto ci annoiamo noi, e quanto mortalmente il pubblico, inchiodati a restar tre ore avanti ai suffimigi maliconici del teatro di pensiero [...]. E se oggi gli autori nuovi vorranno veramente entrare nella tradizione teatrale italiana, gioverà loro abbandonare il nordicume dei capogiri logici e fare del teatro integrale¹⁹⁵.

Strindberg per Bragaglia, come a suo tempo per Ricciardi, doveva essere però tutt'altra cosa: un autore che consentiva avanguardisticamente di *riteatralizzare* il teatro, emancipandolo dal realismo e dalla discussione dei problemi sociali.

A favore della coraggiosa campagna strindberghiana di Bragaglia, si schierò, ancora una volta, Adriano Tilgher, che recensì sul «Mondo» *La sonata degli spettri*¹⁹⁶. Lo spirito curioso e modernista di Tilgher non disprezzava affatto la circostanza che

¹⁹⁵ A.G. Bragaglia, *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929, pp. 19; 21.

¹⁹⁶ A. Tilgher, *Il problema centrale* cit., p. 349 ss.

un'opera così impegnativa fosse stata presentata in un altro «teatro fatto alla meglio» come quello del «geniale» Bragaglia, che, a suo avviso, era anzi riuscito a realizzare attorno all'arduo dramma da camera «l'atmosfera irreale e fantasmagorica sognata da Strindberg». Tilgher – come sappiamo – vede in Strindberg e in Wedekind due autori che avevano profondamente influito sull'evoluzione del teatro moderno. In particolare, nella *Sonata degli spettri*, Strindberg

col fare intervenire nell'azione forze della natura e cose del mondo esterno, alle quali dà come un'anima occulta e vigile, col ricorrere a coincidenze e simultaneità di fenomeni fisici e di stati d'animo, col far parlare ai personaggi un linguaggio quotidiano sì, ma trasognato lontano vago, quasi perdentesi nel vuoto e nel silenzio del mistero, [...] riesce a creare intorno al dramma un'atmosfera misteriosa, iperreale, trascendente, a far sentire la presenza di potenze oscure che si aggirano intorno all'uomo gravide di minaccia e di tempesta.

Inconsapevolmente, Tilgher sembra qui sintonizzato sull'Artaud, che progettava una messinscena della *Sonata di spettri*¹⁹⁷. Il critico italiano proietta, infine, Strindberg in una vasta prospettiva europea:

Mancando tra i personaggi una vera comunicazione sociale, il dialogo tende a divenire soliloquio, insonne febbrile monologo dell'uomo solitario (è per questo soprattutto che Strindberg ha influito sul teatro tedesco e potentemente contribuito a generare l'*espressionismo*). Il dramma diventa un incubo pauroso, e per ben

¹⁹⁷ Per Artaud, *La sonata degli spettri*, notoriamente, «dà l'impressione di qualcosa che senza essere sul piano soprannaturale, non umano, partecipa di una certa realtà interiore. [...] La messa in scena deve ispirarsi a questa specie di doppia corrente fra una realtà immaginaria e ciò che ha preso contatto a un certo momento con la vita per staccarsene poi quasi subito» (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 67).

capirlo bisogna guardare più all'atmosfera che all'azione, più che alle cose che si dicono al tono come son dette¹⁹⁸.

VII. 1925-1975: una parabola ascendente

1. Ancora nel 1908, Luigi Pirandello non era probabilmente a conoscenza degli scritti e dell'attività teatrale di Strindberg¹⁹⁹, ma di sicuro non è più così negli anni Venti. È impensabile, infatti, che gli stimoli critici provenienti da una figura come Adriano Tilgher, fra i primi penetranti interpreti sia dell'espressionismo sia dell'opera del siciliano²⁰⁰, e gli audaci cartelloni della Pavlova²⁰¹ e di Bragaglia non abbiano riscosso l'attenzione dello stesso Pirandello. Certo non ha torto Mario Gabrieli quando afferma che Strindberg è «segretamente presente» nello scrittore siciliano «e nel pirandellismo»²⁰² e vari

198 A. Tilgher, *Il problema centrale* cit., p. 350.

199 Vedi C. Vicentini, *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 26.

200 Sulla multiforme attività critica di Adriano Tilgher, vedi P. Giannangeli, *Adriano Tilgher. Filosofia del teatro*, Macerata, Eum, 2008.

201 Sui rapporti diretti fra l'attrice russa e Pirandello, vedi D. Ruocco, *Tatiana Pavlova* cit., p. 79.

202 M. Gabrieli, *Echi* cit., p. 36.

studiosi si sono, del resto, impegnati a dimostrare convincentemente come l'influsso dello svedese s'infiltri in profondità nell'opera di Pirandello²⁰³.

Di fatto, nell'aprile del 1925, Pirandello aveva annunciato al quotidiano «L'Impero» l'intenzione di far allestire dalla propria compagnia del Teatro d'Arte di Roma «l'anno venturo [...] una serie di lavori [...] di grandi autori poco o punto rappresentati in Italia» ovvero «di Strindberg, di Wedekind, di Shaw, dello Shaw più rivoluzionario ed a noi ignoto, di Claudel, ecc.»²⁰⁴. Ancora, una nota dell'«Arte Drammatica» del 19 dicembre 1925 conferma che la compagnia di Luigi Pirandello dimostrava interesse, in quel periodo, per Strindberg:

Mentre si attaccavano violentemente, a nome di Luigi Pirandello, Editori e importatori di commedie straniere, lo stesso Pirandello in data del 14 novembre inviava da Modena il seguente telegramma ad una nota Casa Editrice... di Via della Mercede 11, Roma:

“Prego spedirmi volta corriere maggiori novità straniere e lavori Wedekind et Strindberg non rappresentati tutto protagonista donna. – Pirandello”.

203 François Orsini, per esempio, ha offerto una lettura strindberghiana dei drammi del siciliano (compresi i *Sei personaggi in cerca d'autore*) (cfr. *Pirandello e l'Europa* cit., p. 136 ss.). Umberto Artioli, per parte sua, ha letto *Il fu Mattia Pascal* all'insegna di *Verso Damasco*, formulando questa ipotesi: «È possibile che Pirandello, ottimo conoscitore del tedesco (*Verso Damasco* è tradotto in Germania nel 1899), abbia potuto acquisire conoscenza diretta del più celebre tra i drammi strindberghiani; ancor più probabile è che gli fosse nota un'opera come *Inferno*, apparsa a Parigi l'anno precedente» (U. Artioli, *Pirandello allegorico*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 196).

204 A. D'Amico-A. Tinterri, *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro dell'Arte di Roma, 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 22; 300. Va altresì osservato che, nella fondazione di questo teatro, era associato anche Guido Salvini, che era stato assistente di un regista strindberghiano come Max Reinhardt.

L'«Arte Drammatica» commentava severamente questo programma pirandelliano: «Per la compagnia che a tutt'oggi costa agli italiani un milione e mezzo per lo meno non c'è male davvero. Ohà l'italianità di certi autori!». Tuttavia, Strindberg Pirandello non lo allesti mai²⁰⁵.

Un diretto tramite fra Pirandello e l'autore svedese va altresì considerato Rosso di San Secondo (1887-1956), un altro autore siciliano di cultura germanica, «l'unico autentico drammaturgo espressionista italiano», spinto verso il Nord dal tentativo di trovare un «impossibile equilibrio tra Passione e Ragione» e assiduo frequentatore dei teatrini romani d'avanguardia, nei quali condivideva i cartelloni proprio con Strindberg. «Benché sia difficile» – osserva François Orsini – «essere categorici, in mancanza di documenti precisi, sembra che Rosso abbia conosciuto abbastanza presto gli scritti drammatici di Wedekind» (di cui era amico personale) e di «Strindberg, Kaiser, tra l'altro»²⁰⁶. Pare che Rosso di San Secondo fosse sensibilmente influenzato da Strindberg²⁰⁷ e con

205 Ivi, p. 295.

206 F. Orsini, *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo. Le prime commedie*, I, Foggia, Bastogi, 1995, pp. 44-5; 101.

207 Ivi, pp. 50-1; 99.

lui qualche altro importante autore dell'epoca, legato allo stile drammaturgico grottesco, come (in negativo) Luigi Chiarelli (1880-1947), che, nella *Maschera e il volto* del 1913, avrebbe espresso una specie di «reazione al teatro di Strindberg»²⁰⁸.

È comunque in questa fase della fortuna dell'autore svedese, che, sul numero dell'ottobre 1925 della menzionata rivista femminile «Idun», il giornalista Brage Engdahl firmava un articolo dal titolo assai ottimista: *Hur Strindberg erövrar Italien* (*Come Strindberg conquista l'Italia*): «Strindberg non comprendeva l'Italia» – osserva d'esordio il pezzo – «e l'Italia si è vendicata non comprendendo Strindberg», sebbene sembri finalmente scoccata l'ora della riscossa dell'autore svedese nella penisola. Infatti, diversi suoi drammi sono passati per le scene romane e i grandi giornali si occupano della sua personalità, magari senza condividerla, «essendo così estranea alla mentalità italiana, ma inchinandosi al genio, che nessuno osa negare». Questo risultato lo si deve, oltre che ad

²⁰⁸ F. Orsini, *Pirandello e l'Europa* cit., p. 86. «Titolare d'una rubrica sulla rivista "Comoedia", Chiarelli ha modo di seguire e commentare da un osservatorio privilegiato la vita teatrale degli anni Venti: si impegna nel dibattito a sostegno d'un teatro nazionale (contro le commedie "di fiere parole e di aspri propositi" che scendevano dal nord capitanate da Hauptmann o Strindberg o quelle francesi raggianti "sorrisi, occhiate e sospiri")» (L. Bottoni, *Storia del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1999, p. 76).

Adriano Tilgher, essenzialmente ad Astrid Ahnfelt, protagonista di un attivo lavoro di raccordo fra cultura italiana e svedese, i cui risultati si possono apprezzare anche nell'adattamento operistico di Riccardo Zandonai della *Saga di Gösta Berling* di Selma Lagerlöf²⁰⁹. Se non aveva avuto particolare fortuna la versione di *Maestro Olof* (vedi n. 12 del VI Cap.), «indubbiamente poco adatta per l'Italia», l'edizione della *Storia di un'anima* aveva invece ormai esaurito la larga tiratura di 6000 copie. Quindi, era giunta la contrastata messinscena della *Signorina Giulia* della Pavlova, vista comunque nelle principali città italiane e «il ghiaccio si era rotto», con il seguito degli allestimenti romani di Villa Ferrari e degli Indipendenti. Questi teatri sperimentali erano forse interessati ad allestire a breve, nella traduzione della Ahnfelt, anche *Samum* e *Scherzare col fuoco*. In un momento in cui si vuol dimostrare particolare impegno a propagandare la cultura e i prodotti svedesi a livello internazionale – conclude Engdahl –, meriterebbe maggiore attenzione e sostegno quest'opera di proselitismo in una nazione di 40 milioni di abitanti.

²⁰⁹ *I cavalieri di Ekebù*, dramma lirico in 4 atti su libretto di Arturo Rossato, aveva debuttato alla Scala il 7 marzo 1925, diretto da Arturo Toscanini.

Nel 1927, si poteva ancora registrare un notevole allargamento della bibliografia drammaturgica strindberghiana, sempre condizionato dall'attenzione che si portava in Italia all'espressionismo tedesco. Si trattava, infatti, della pubblicazione delle versioni di Clemente Giannini di opere come *Svanevit* e *Il sogno* (Alpes) e, presso lo stesso editore, della trilogia di *Verso Damasco*, curata dall'eclettico Nino Frank (1904-1988), amico di Joyce e importante critico cinematografico, che in questo caso traduceva dal tedesco²¹⁰.

Nonostante ciò, lo stesso anno, un articolo sulla «Stampa» del 17 settembre 1927, firmato da John Nilsson, faceva rilevare non solo le difficoltà di affermazione del drammaturgo nella sua patria, ma tanto più nel nostro paese, a differenza che sul resto del continente:

In Italia ad esempio egli non è tenuto in grande considerazione. Può darsi che il pubblico sappia che Strindberg ha scritto *La signorina Giulia*, ma certamente nulla di più. In Germania invece egli ha battuto la fama di Ibsen, e si può dire quasi anche quella di Goethe e di Shakespeare. Non esiste città tedesca dove Strindberg non sia

210 Su «La Parola e il Libro», n. 7, luglio-agosto 1928, pp. 196-7, Giovanni Cesari rilevava questo fermento editoriale del *Teatro di Strindberg* e, pur sostenendo che dell'autore svedese se n'era fatta ormai la «tara», l'opera restava «potentemente rappresentativa della sensibilità moderna». Il suo teatro – segnatamente quello che si andava pubblicando da Alpes – aveva tutta l'aria di essere «poco teatrale» e quindi più adatto alla lettura. Formulata una valutazione positiva su *Svanevit*, di cui si loda la leggerezza fiabesca e persino il senso autoironico con cui Strindberg tratta il genere, del *Sogno* si dà un giudizio più guardingo: c'è tanto «di oscuro e di incoerente, perché in troppe parti [...] è la fotografia e non l'idealizzazione artistica del sogno». *Verso Damasco*, invece, è senz'altro «una delle maggiori opere strindberghiane»: un mistero insieme moderno e universale, percorso da «un amaro tetro spirito biblico», che, «non ostante certe contaminazioni poco felici di solenne e di meschino, di stilizzato e di fotografico», appare creazione «nobile, viva e potente».

rappresentato, e mi ricordo che in certi periodi egli ha contemporaneamente tenuto il cartellone in non meno di cinque teatri berlinesi. E della sua popolarità in Iscozia, cosa dire?

Infine, Mario Nofri, pur dedicando un'intera pagina ad *Auguste [sic!] Strindberg* del «Piccolo Faust» del 25 marzo 1929, nella quale delineava dello scrittore svedese un elogiativo, quantunque un po' confuso, «ritratto» letterario, concludeva:

Di Strindberg in Italia si conosce ben poco: furono pubblicati alla fine del secolo scorso alcuni dei suoi drammi e ultimamente coi tipi di Sansoni fu iniziata la serie dei suoi romanzi autobiografici. Ma però, come sempre, certi grandi scrittori stranieri, vengono conosciuti da noi molti anni dopo la loro morte e le loro opere pubblicate o rappresentate assai tardi.

L'ora di Strindberg insomma non si poteva ritenere ancora scoccata. La conferma è data dalla constatazione di un certo affievolirsi d'interesse nei confronti dell'autore svedese nel decennio successivo, nonostante concomitanti edizioni di romanzi importanti come *Hemsöborna* e sebbene nel 1933 si pubblichi *Il teatro tedesco* di Alberto Spaini.

Questo saggio enfatizza ancora, nel quadro dell'espressionismo germanico, la centralità dell'autore svedese, «gigante insoddisfatto e perverso», che oscilla «dal più bieco naturalismo, al più lieve ed ispirato gioco fiabesco», «moderno nei gusti, nella sensibilità». Ciò si riscontra soprattutto nella *Via di Damasco* e nei drammi da camera, che fanno assurgere Strindberg al rango di «unico

poeta veramente mistico che abbia avuto il mondo nell'ultimo secolo»²¹¹. Ciò detto, Spaini delinea in parallelo una sorta di destino comune con Pirandello:

Per l'Italia Strindberg non cessa di essere un'ostica rivelazione, una proposta quasi inaccettabile. I nostri pubblici non hanno la possibilità di entusiasmarsi per simboli ed astrazioni; corrotti dalla prolungata educazione verista o dal lirismo melodrammatico, essi non sentono nascere la poesia là dove idea e rappresentazione reale convergono nel simbolo scenico. Non possono commuoversi per Strindberg come non riescono a entusiasmarsi per Pirandello, non riescono mai a trovare nel teatro una somma di idee e di fatti che si possano adattare alle loro idee ed ai loro fatti personali; non cercano e quindi non possono trovare nel teatro rappresentazioni o soluzioni di problemi insiti nella loro vita²¹².

Paradossalmente più viva appare la memoria di Strindberg nei drammatici anni Quaranta, che prospettano una singolare reviviscenza editoriale, pur in uno dei periodi più foschi della vita della nazione²¹³, e, per di più, assieme a sporadici, ma audaci esperimenti teatrali. Andrebbe ricordato, nel 1941, nell'ambito saggi dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma, un pionieristico *Amore materno*, per la regia di Gastone da Venezia, ma è, nel clima del

²¹¹ A. Spaini, *Il teatro tedesco*, Milano, Treves, 1933, pp. 154-5; 158.

²¹² Ivi, pp. 158-9. Spaini ripete in questo passo quanto aveva già avanzato sulla «Tribuna» del 17 aprile 1928.

²¹³ Fra il 1942 e il 1944 si devono al germanista Alessandro Pellegrini (1897-1985) la pubblicazione di *Pasqua* e dei quattro drammi da camera del 1907 da Rosa e Ballo, in una collana diretta da Paolo Grassi, nonché la pensosa monografia *Il poeta del nichilismo: Strindberg* (vedi M. Ciaravolo, *Utgivningen* cit., pp. 20-1). Anche la rivista «Il Dramma», negli anni Quaranta, ebbe qualche attenzione per i testi di Strindberg, cfr. *Il Dramma. I testi*, «Bollettino del Fondo Librario», n. 2, agosto 1986, Firenze, Vallecchi, pp. 72; 74; 83.

dopoguerra, che si assiste a una limitata, quanto interessante, riscossa strindberghiana nello spirito dei piccoli teatri sperimentali e universitari.

Così, la prima parte di *Danza di morte* viene allestita nel dicembre del 1945 dal drammaturgo Cesare Meano (1899-1957) a Roma. Ne dà un resoconto, sul «Dramma» del 15 gennaio 1946, il corrispondente Vinicio Marinucci:

Con l'Associazione Teatrale Italiana "Maschere", fondata e diretta da Cesare Meano, Roma ha di nuovo uno sperimentale condotto con serietà, con capacità e con dedizione. Lo spettacolo inaugurale, al teatrino "La Scena" è stato fornito con la *Danza di morte* di Strindberg, inedita per l'Italia. Spiriti – non fantasmi benché prossimi ormai a diventarlo – sconvolti e turbinanti [...]. L'ossessivo stagnante psicologismo dello Strindberg è apparso greve e rarefatto dalle muffite pieghe del tempo. Nella vigile ed accurata regia di Meano, Mario Besesti ha avuto accenti generosi e "rotondi", Maria Fabbri – che abbiamo rivisto sulle scene dopo un'assenza di anni – ha espresso con impegno e con sobrietà gli aneliti e gli smarrimenti tormentosi della protagonista.

Sempre nella capitale, al Teatro delle Maschere, rispunta nel novembre del '46 (insieme a *Cristina* di Schnitzler) anche *La contessina Giulia*, sotto gli auspici del Centro Universitario Teatrale, con la regia di Lucio Chiavarelli²¹⁴. Nel 1947, a Padova, un poco più che ventenne Gianfranco De Bosio lancia il Teatro Universitario con la prima italiana del *Pellicano*, nella traduzione di Alessandro Pellegrini e con le scenografie di Mischa

²¹⁴ Lucio Chiavarelli compare pure come traduttore del testo assieme a tale A. Ekman nel programma di sala (rintracciabile presso la Biblioteca Museo del Burcardo di Roma), nel quale si parla ancora di uno Strindberg «pre-espressionista», i cui personaggi sono «lontani da ogni tipologia naturalistica».

Scandella. L'11 marzo, Ettore Rassi sul
«Gazzettino di Padova» riferisce:

La intelligente regia di De Bosio, superando le naturali ostilità d'un ambiente antiteatrale, ha saputo creare l'atmosfera ossessiva dell'opera, fondendo tra di loro, in armoniosa unità, i singoli elementi: moderno sintetismo scenico, movimenti, costumi, luce, recitazione. In quest'ultima, se emersero, per personale efficienza, Guido Morbin e la Sainati, anche gli altri – Luisa Bianchini, il Contarello, Tina Gullo – seppero conseguire, pur se sfumata nella semiluce d'un apprezzabile dilettantismo, una simpatica affermazione. Presentò lo spettacolo, al suo inizio, Bruno Brunelli che con parola informatissima e lucido pensiero, stabilì un felice raffronto tra la vita e l'opera dello Strindberg²¹⁵.

Nel maggio del 1949, centenario della nascita di Strindberg, si presentava con successo, a Milano, un'altra prima nazionale: *Pasqua*, con Paola Borboni fra gli interpreti e una regia d'atmosfera di Corrado Pavolini, sviluppata «con l'amore per la poesia scenica, anche la più crepuscolare o simbolica, che gli [era] proprio»²¹⁶. Per Renato Simoni, «la storia artistica di Strindberg» restava «tutta d'ira, di

215 Bruno Brunelli (1885-1958, studioso e traduttore di Ibsen) deteneva la direzione artistica del Teatro Universitario assieme a Manara Valgimigli e a Diego Valeri. L'attenzione dell'ateneo padovano per gli autori nordici continuò nel 1947 con una lettura scenica nientemeno di *Jeppe il montanaro* di L. Holberg («Primo esperimento in Italia, durante la lettura saranno proiettate su uno schermo le scene del lavoro, per l'occasione dipinto da Mischa Scandella, scenografo del Teatro La Fenice»); vedi «Il Gazzettino di Padova» del 29 novembre 1947). Lo stesso De Bosio sarebbe tornato a Strindberg con *La contessina Giulia* nell'aprile del 1952, con scenografie sempre di Scandella, ma in tono minore: «È significativo che il testo di Strindberg fosse programmato in appendice alle *Dolenti dell'ultima notte* di [Riccardo] Bacchelli. La convinzione di agire in stato di necessità indusse i teatranti padovani a farsi pubblicità con la presenza del romanziere [...]. Risultato: della *Contessina Giulia* quasi non si parlò» (C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 446).

216 R. Simoni, *Trent'anni cit.*, V, p. 119.

nera angoscia, di cupo sgomento» e i «semi d'avvenire» del suo teatro si risolvevano nell'aver originato l'espressionismo. Comunque, *Pasqua* appariva «una sosta in questa balenante e febbricitante successione di aspetti e di vibrazioni e di suggestioni drammatiche» che costituiva l'opera strindberghiana: «una commedia senza gran movimento esteriore, anzi rigirante angosciate parole su fatti o già lontani, o che non si realizzano mai, ma ricca di motivi spirituali e simbolici e di bei verbalismi patetici»²¹⁷.

2. Questo fermento sperimentale può intendersi come un preludio e, negli anni Cinquanta, si verifica infatti un consistente riavvio della fortuna di Strindberg, a cominciare da due antologie, *Romanzi e drammi*, a cura di Carlo Picchio, del 1950, e soprattutto quell'ampia e degna silloge dei drammi strindberghiani, curata da un generoso mediatore culturale fra Italia e Svezia qual è stato Giacomo Oreglia (1924-2007), il cui stesso titolo appare fondativo: *Il meglio del teatro per la prima volta tradotto dall'originale svedese*, pubblicata a Torino nel '51²¹⁸. In una

²¹⁷ Ivi, p. 117-8. Altri orientamenti della critica modernista del dopoguerra relativi a Strindberg sono accennati in M. Gabrieli, *Echi cit.*, p. 36.

²¹⁸ In probabile relazione a questa antologia, a Stoccolma, si conserva una

prestigiosa sede intellettuale, come la rivista «Aut Aut», nel '58, esaminando ad ampio raggio la drammaturgia del nostro autore, Giannantonio De Toni non esita ormai ad avanzare l'opinione forte che Strindberg esca dalla crisi d'*Inferno* «con uno slancio che lo rende oggi forse più importante dello stesso Ibsen nella storia delle forme teatrali»²¹⁹

In teatro, peraltro, bisogna spingersi ben oltre il dopoguerra per trovare un paio di allestimenti storici: *La contessina Giulia*, con la regia di Luchino Visconti, nel 1957, e la messinscena, per la prima volta nel nostro paese, delle due parti di *Danza di morte*, dirette da Luigi Squarzina, nel 1963. È interessante osservare però che, ancora di fronte a questo spettacolo, un critico del calibro di Roberto De Monticelli – riconosciuto il «coraggio» del regista a mettere in scena «il grande svedese [che] non è mai stato molto rappresentato né amato in Italia» – non riesce a non domandarsi: «Ma è maturo il nostro pubblico per una proposta del genere?»

220

lettera di Lucio Ridenti, direttore del «Dramma», datata 2 gennaio 1951, nella quale si delinea il proposito di costituire, insieme a Giacomo Oreglia, un'«associazione strindberghiana» in Italia con «eminenti scrittori, critici letterari e teatrali, e attori»; un progetto che si è realizzato, in ambienti accademici, solo nel 2015.

219 G. De Toni, *Vagabondaggio nell'ultimo Strindberg*, in «Aut Aut», n. 7, 1958, p. 185.

220 R. De Monticelli, *Le mille notti del critico*, I a cura di G. De Monticelli et al., Roma, Bulzoni, 1996-98, p. 524 ss.

La contessina Giulia di Visconti (tradotta da Gerardo Guerrieri e, fin dal titolo, polemicamente incentrata «sullo scontro di classe»)²²¹ – secondo il «Corriere della Sera» del 13 aprile 1957 – appariva in un momento di «piena rinascita del realismo», verosimilmente dettata «da ragioni di polemica sociale». Visconti (che fece distribuire in sala la Prefazione di Strindberg al dramma) era l'interprete ideale di questa tendenza, anche se l'autore svedese continuava a essere presentato (da una critica in apparenza minoritaria) come «scrittore astioso», «nato da una serva», che aveva tentato varie volte il suicidio come il matrimonio, essendo «accanitamente misogino». La sua «commedia» in relazione appariva «cupa, ingrata», dominata da una sensualità fine a se stessa, fortemente «antipoetica».

Pubblico e critica, più che dal testo d'un realismo «qua e là fangoso» – leggiamo sulla «Stampa» dell'11 maggio 1957 –, sarebbero stati attirati dall'accurata regia e dall'interpretazione, in particolare della protagonista, la quarantaquattrenne Lilla Brignone (non verdissima per il ruolo, ma assai

²²¹ R. Tian, *De la Contessa au Sogno*, in «Théâtre en Europe», n. 5, janvier 1985, p. 61.

esperta), dappprincipio vestita di rosa, gentilissima, elegante e contenuta, ma proprio per questo tanto più demoniaca e progressivamente più «vigorosa, forte, patetica», la quale

dalla follia sensuale delle prime scene va verso l'orrore ultimo con un patimento sempre più grigio, sempre più fosco: pallida, cerea, la disperazione la chiude, la stringe, la ipnotizza. Si fa di ghiaccio questa creatura dall'ardore equivoco [...] e quando pronuncia [le] parole estreme [...] è come se davvero venisse da una terra di nessuno, dal paese dei morti.

Sul personaggio di Jean di Massimo Girotti, Ermanno Contini, sul «Messaggero» del 12 gennaio 1957, scriveva che recitava «con sicurezza e autorità, con impeto e violenza, con sprezzante virilità e servil doppiezza». Per il resto, il dramma appariva «crudo fosco spietato» e «lasciava sconcertati e scossi con la sua violenza e brutalità», quantunque in esso vi fosse «qualcosa che prende, una tensione, un'intensità, una forza che non è poesia [...], ma che in certo senso l'equivale tanto viva e straziante è l'umanità che vi ribolle».

In un'intervista, Visconti – che aveva contribuito al rinnovamento del teatro italiano attraverso la proposta di drammaturchi come Arthur Miller e Tennessee Williams – considerava Giulia «la capostipite di quelle isteriche sessuali che popolano il teatro contemporaneo americano». Per il resto, tuttavia, il regista s'ispirò per i costumi alla

pittura di Claude Monet e Carl Larsson, immergendo la rappresentazione in un attento contesto sonoro con «“voci lontane”, risa, “rumore di *charrette* a un cavallo”, “battuta di Jean allo stalliere” (fuori scena)»²²².

Fra le più esaurienti, la recensione di Claudio Savonuzzi, sulla «Nazione» del 13 gennaio 1957, si chiedeva, lanciando un solido ponte fra Strindberg e il teatro e la letteratura del Novecento:

Quanti, oltre al contenuto, diciamo così immediato, della breve tragedia, sapranno intendere il suo valore di archetipo di un tema che, appunto, va deviando fino a Lawrence e poi da Sartre arriva a Tennessee Williams? Quanti, in codesta volontaria e rivelatrice polemica con Ibsen e i suoi derivati, sentiranno la comune radice dannata, che dalla contessa Giulia alle donne di *Figli e amanti* di Lawrence, va fino a quella allucinante moribonda che è Blanche nel *Tram che si chiama desiderio*?

L'articolo continuava, vieppiù indagando le fonti d'ispirazione viscontiane, peraltro tipiche della sua arte, e ridimensionando gli atteggiamenti più polemici evidenziati da altri critici nel testo come nell'approccio registico:

I temi, si vede, della letteratura di fine secolo. Bourget, il *Ritratto di signora di James*, e, poi, *I Thibault* di Martin Du Gard, *I Buddenbrook* di Mann (il suicidio della sorella). Liquidazione del romanticismo e cronache della decadenza e fine della borghesia, dell'ascesa di uomini nuovi: che non sono né peggiori né migliori, ma soltanto diversi per il momento, e condannati agli stessi errori e alle stesse tragedie.

[...] Basta, ci pare, a escludere una qualsiasi intenzione di polemica sociale. Strindberg, cioè, non è per Giulia né per Jean. Fissa un momento; sezionare questo trapasso come un anatomico, scettico [...], è il suo unico interesse, e questa totale partecipazione-cronaca volle fosse assicurata anche dalla forma del dramma: un atto unico di un'ora e mezza; una scena fissa che, sghemba già come certi film espressionisti di mezzo secolo dopo, comprende i tre luoghi dell'azione [...].

²²² F. Mazzocchi, *Strindberg secondo Visconti*, in AA. VV., *La signorina Julie di Strindberg: studi e prospettive*, a cura di F. Perrelli, Torino, Dams-Università di Torino, 2001 pp. 81; 85.

Visconti ha seguito Strindberg con assoluta fedeltà, fino a riprodurre un vaso orientale che il testo colloca sul tavolo di cucina. Ha usato le musiche indicate (una canzone oscena svedese e canti popolari); ha cercato di rilevare ancora di più questo spessore atmosferico, questa interna scansione di piani, portando a folate sulla scena la “fête champêtre” del fondo. Se ha calcato la mano, segnato se stesso, è stato nell’introduzione di due personaggi: abolito il ballo di contadini che invadeva il proscenio, ha inventato, prima della seduzione, l’episodio di una coppia di giovani che vengono a fare all’amore, credendosi soli, sotto gli occhi di Giulia.

È forse ispessire un tantino, con questo diretto richiamo fisico, le ragioni psicologiche e decadenti della vergine, della ragazza, ma semplifica anche il meccanismo del testo: così come l’ispessimento della terza figura del dramma (quella della cuoca-testimone Cristina, che Jean sposerà per profittare dei suoi risparmi), è risultato volontario, con l’assegnazione della parte ad Ave Ninchi: più anziana di quei trentacinque anni assegnatili da Strindberg, contro i venticinque e i trenta degli altri due personaggi. Altre inserzioni: la musica che accompagna il racconto che fa Giulia della sua infanzia con i rumori dell’incendio, le musiche di Chopin (il “motivo” del padre, l’uomo, il solo uomo che sia al fondo di Giulia), le risate folli della madre scomparsa, la recitazione di Lilla Brignone e di Massimo Girotti perfetta: la Brignone soprattutto ha reso il personaggio di Giulia come meglio non si poteva.

Sandro De Feo non stimava affatto Strindberg un autore naturalista: «è il meno obiettivo di quanti hanno dedicato il loro genio al teatro da duemilacinquecento anni in qua». Di fronte all’interpretazione viscontiana – che, con la sua «bella ed esauriente cucina realistica rilucente di rami» e l’abolizione del «coro dei contadini», rispingeva «il lavoro nella *couche* naturalistica, aiutato, nella prima parte, da una recitazione dai tempi stretti e chiusi e che procede entro i limiti più rigorosi del determinismo psicologico» – opponeva la necessità di una sua riconsiderazione critica in chiave dionisiaca, ponendo un dilemma che dividerà più o meno consapevolmente i registi italiani che, d’ora in poi, si dedicheranno all’interpretazione strindberghiana: bisognava declinare i suoi drammi sul versante del

realismo o su quello di una tendenziale trasfigurazione espressionista²²³?

Già un soffio più astratto e grottesco percorreva, qualche anno dopo, *La danza di morte* di Squarzina, audace sin nell'ambientazione scenografica di Gianni Polidori:

Avevo orrore della torre – narrerà il regista a distanza di tempo – , soprattutto mi sembrava che delle mura non potessero contenere questa lotta, le mura della torre sarebbero cadute di fronte allo scontro fra il Signore e la Signora, il capitano e la consorte, e anche di fronte a quelle mine che ci mette il terzo personaggio. Pensammo a una piattaforma nera senza pareti nel nero, con tagli di luce.

[...] la stessa piattaforma un po' modificata si prestava a passare al seguito, la seconda parte, che era più colorata...²²⁴

Mancando una solida tradizione strindberghiana nel teatro italiano, i critici cercarono d'inquadrare l'evento nella cornice della coeva rappresentazione di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Albee, curata da Franco Zeffirelli, o dei più o meno contemporanei *angry young men* inglesi oppure ancora del teatro di Sartre, Genet, Beckett.

Gli attori stessi pare o indulgessero a «troppa consapevolezza comica, in particolare Vittorio Sanipoli», nel ruolo di Edgar (come si lamenta Roberto Rebora, su «Sipario» del gennaio 1964)

²²³ S. De Feo, *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, II, Milano, Longanesi, 1972, p. 23 ss.

²²⁴ L. Squarzina., *Esperienze di un regista*, in AA. VV., *La didascalìa* cit., pp. 75-6.

o sembrassero a tratti impacciati come Olga Villi alle prese con Alice. Si potrebbe però azzardare una terza ipotesi: che gli attori – forse più dei critici – avessero colto che Strindberg era una miniera di *humour* nero. Quasi unanimi comunque le lodi alla regia di Squarzina che – come scrive Alberto Blandi su «Stampa Sera» del 20 febbraio 1964 – ha «voluta, ci sembra, dare espressionistico risalto al simbolismo del testo, anche se poi si è dovuto acconciare alla recitazione naturalistica di alcuni interpreti».

Secondo Ruggero Jacobbi, questo spettacolo resta un simbolo del tentativo di suturare l'«evento realistico» scenico con «l'assoluto lirismo del teatro d'avanguardia»:

Squarzina nella *Danza di morte* ha immaginato addirittura un incontro al vertice (od al limite) fra queste due esigenze. Impresa troppo grossa perché potesse riuscirci di colpo, almeno con gli attori di cui disponeva. Ma certo l'idea di tentare Strindberg come immagine ultima della coscienza moderna, come testo che rimane irrisolto al fondo di tutti i testi, era un'idea vertiginosamente giusta²²⁵.

3. In quegli anni d'inquieta rivoluzione teatrale (è il periodo del Living Theatre, di Grotowski, dell'affermazione del *teatro della crudeltà* e dell'avanguardia italiana capeggiata da Carmelo Bene), Strindberg solo in parte restava – come osserva Mario Gabrieli –

²²⁵ R. Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 40. Su questa regia si veda anche F. Perrelli, *Squarzina regista degli autori nordici*, in AA. VV., *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Roma, Scienze e Lettere, 2013, p. 261 ss.

«ancora come cinquanta anni fa [...] letteratura d'eccezione»²²⁶, perché, fra gli uomini di teatro, si cominciava a radicare sempre più una diversa considerazione per il drammaturgo svedese grazie alla circolazione dello studio di Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno* (edito da Einaudi nel 1962), che lo leggeva (assai ispirato da un più antico saggio del 1930 di Carl Dahlström, *Strindberg's Dramatic Expressionism*) come esponente della «drammaturgia dell'io», e grazie anche alla circolazione dell'antologia del 1964, a cura di Maurice Gravier, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, che, fin dal titolo, mirava a collegare suggestivamente Strindberg ad Artaud, assai di moda in quegli anni.

A partire dal 1968, giunse infine l'edizione Adelphi dei drammi da camera, di quelli naturalistici e della trilogia di *Verso Damasco*, la cui anima fu il drammaturgo Luciano Codignola (1920-1986), il quale presentava l'autore svedese in una chiave innovativa e con una spiccata sensibilità scenica²²⁷. A questo punto, Strindberg entra a pieno titolo nel

226 M. Gabrieli, *Echi cit.*, p. 35.

227 Anche Codignola perpetuava, per le versioni teatrali, la tradizionale pratica della coppia di traduttori, avvalendosi, di volta in volta, della collaborazione di Bruno Argenziano, Birgitta Ottoson Pinna e Mady Obolensky.

dibattito teatrale del momento e un significativo segnale lo dà un lungo articolo di un intellettuale e regista dalle ampie esperienze internazionali come Ruggero Jacobbi (1920-1981), sul «Dramma» del marzo 1969, il quale sosteneva che «non c'è nessuno, in questo secolo, che non debba in qualche modo riconoscere in Strindberg un suo progenitore. E, a teatro, in modo particolare»²²⁸. Lo stesso Jacobbi si era arrovellato con cinque messinscene strindberghiane, senza mai provare ad affrontare il prediletto *Delitto e delitto* e senza mai sentire di essere venuto a capo, a livello interpretativo, di questo autore che si dimostrava «una sorta di oceano».

Jacobbi affranca Strindberg (come Codignola, del resto) dalla leggenda della sua pazzia: allo scrittore svedese «capitò un'avventura unica; di andare nel mondo della follia e di tornarne indenne, o quasi». Concesso a Codignola l'onore delle armi per aver disancorato Strindberg dall'assai diffusa lettura sociale e marxista di autore rivoluzionario,

228 L'articolo a p. 53 ss. (scritto nel 1968) sarà ripreso da Jacobbi nella sua raccolta di saggi, *Le rondini di Spoleto*, Samedan, Munt Press, 1977, dove, nell'introduzione (p. 11), l'autore dichiara la propria passione o, meglio, *ossessione* per Strindberg: «Per infinite vie si torna a lui, tanto è vasto il messaggio del suo genio, le cui "dimensioni interne ed esterne superano quasi la misura umana" (Thomas Mann). Nei miei viaggi in Svezia del 1971 e 1976, cercavo Strindberg a ogni angolo di strada, a ogni svolta di canale. Ogni fischio di vaporetto mi rimetteva in cerca della sua e della "nostra" identità».

riconducendolo a un ambito di moderno smarrimento esistenziale, Jacobbi, con amichevole polemica, cercava di equilibrarne la posizione, affermando che «ritenere che l'ottimismo sia sempre falso per definizione è fare dello zdanovismo alla rovescia; supporre, peggio ancora, che il pessimismo sia *naturaliter* più "poetico", è cadere in una trappola romantica».

Quanto al problema che più assillava gli uomini di teatro e i critici di quella fase storica ovvero determinare la giusta cifra stilistica per affrontare in scena la drammaturgia strindberghiana, Jacobbi sollevava delle riserve sulla contestazione da parte di Codignola dell'adozione di un «naturalismo temperato» per quanto riguardava i drammi da camera e preferiva, in assoluto, l'espressione di «naturalismo esasperato» ed «esasperato sino a dissolversi» per restituirli registicamente. Strindberg soprattutto, a livello stilistico, aveva assecondato una sorta di «movimento pendolare, nella sua ispirazione, ormai sempre: aveva capito che scegliere è futile, non c'è scelta, e la coerenza è il vanto degli scrittori mediocri», pur affidandosi di preferenza a una «verifica del reale, quasi a saggiare la propria onestà di sguardo».

Nonostante la larghezza d'orizzonte culturale di Jacobbi, resta evidente, nella sua argomentazione, un inevitabile limite dell'esegesi italiana a quell'altezza temporale: un'acuta capacità comparativa all'interno delle categorie estetiche della drammaturgia a cavallo fra Otto e Novecento, non sorretta dalla dimestichezza con una storia scenica locale (troppo acerba) e, ancora di più, con quella internazionale.

Nel 1970, si pubblica in Italia un altro libro importante per la conoscenza di Strindberg: la ricca biografia per brevi testi antologizzati e immagini, intelligentemente montata da Thérèse Dubois Janni ed edita da Mazzotta. L'autore svedese comincia a girare nella cerchia intellettuale di Dacia Maraini, Enzo Siciliano (vedi § 1 del Cap. VIII), Alberto Moravia, e Pier Paolo Pasolini (che l'aveva sempre molto considerato) gli dedicò un articolo di singolare coinvolgimento personale sul tema dell'«omosessualità repressa», sul «Tempo» del 27 maggio 1973. Pasolini avrebbe, del resto, ricordato Strindberg anche nel suo ultimo incompiuto romanzo postumo *Petrolio* (1992)²²⁹.

²²⁹ F. Perrelli, *L'inferno della passioni di Pasolini e Strindberg*, in AA. VV., *L'impero dei sensi. Da Euripide a Oshima*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 181-2.

4. Sebbene non mancassero, specie attorno al 1968, occasionali eventi strindberghiani degni di essere segnalati, in particolar modo per un certo loro implicito spirito di ribellione espressionista alle convenzioni teatrali²³⁰, una netta svolta la si ebbe a partire dal 1970 e fu ancora Torino, in quell'anno, a dare un segnale forte con la prima rappresentazione italiana del *Sogno*, affidata alla regia di Michael Meschke, direttore del Marionetteteater di Stoccolma, e a Ingrid Thulin, nella parte della Figlia di Indra, ma, per il resto, con attori italiani.

Il regista operò probabilmente con eccessivo rigore espressivo sulla screziata partitura strindberghiana, giacché il germanista Giorgio

230 Significativo che gli attori del Gruppo Antonin Artaud di Bologna, nel 1967, allestissero alla Piccola Commenda di Milano, un'edizione di *Coram populo*, con la regia di Alessandro Cane, che Raul Radice, sul «Corriere della Sera» del 30 novembre, fa capire largamente ispirata alle tecniche di Grotowski e soprattutto del Living Theatre, con la conseguenza che lo spettacolo aveva «praticamente annullato la parola». Antesignano di una lunga serie di drammi da camera strindberghiani che costelleranno i cartelloni teatrali italiani, va pure menzionato l'allestimento di tono espressionista del *Pellicano* della compagnia di allievi dello Stabile dell'Aquila, regista il giovane Gian Pietro Galasso, recensito con rispetto sul «Giorno» del 21 febbraio 1968, da Roberto De Monticelli, che cominciava ad avvicinare sempre più Strindberg a Beckett, e con maggiori dubbi da Franco Quadri, che rilevava nella regia una certa confusione fra Strindberg e Cechov (F. Quadri, *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, I, Milano, Il Formichiere, 1980, p. 66). Altri spettacoli sessantottini, cronologicamente e nello spirito ovvero antinaturalisti e anticonvenzionali, sono *Paria* dello Stabile genovese, con la regia di Gianni Fenzi e finalmente *Creditori*, a Roma, con il Teatro del Porcospino e una regia di gruppo, valorizzata – secondo Sandro De Feo (*In cerca cit.*, II, p. 33) – dalla «recitazione scandita e in controtempo di Paolo Bonacelli, [...] che] quasi sempre combaciava con i ritmi e le scansioni del lucidissimo crudele personaggio di Gustav».

Zampa (che compariva anche come traduttore del testo) riportava:

Meschke ha lavorato con scrupolo e pulizia. Alla coloritura suggerita da Strindberg, ha sostituito la gamma dei bianchi rigati di nero da lui prediletta: alla ricchezza e mobilità delle luci, un'illuminazione quasi fissa; alla fantasia dei costumi, semplicità e uniformità; alle scene complesse cui Strindberg attribuiva tanta importanza da descriverle in ogni particolare, schemi appena accennati. Riducendo il testo a meno della metà, richiedeva dagli attori asciuttezza, assenza di *pathos*, speditezza; scene diverse si svolgevano simultaneamente²³¹.

Strindberg è decisamente, secondo Alberto Blandi, sulla «Stampa» del I marzo, «uno dei padri meno illegittimi del teatro moderno», comprensibile soprattutto attraverso il cinema di Ingmar Bergman (una convinzione invero assai tenace presso i critici italiani, che così risalivano dall'effetto alla causa), anche se si capisce che, a parte l'intensa interpretazione della Thulin, questa regia (che lasciò assai tiepida gran parte dei recensori) non lo soddisfaceva, dato che le si poteva «rimproverare un'intermittente mancanza di vibrazioni».

D'altro canto, Franco Quadri trovava la Thulin a suo agio «nelle spezzature drammatiche», assai meno nei passaggi didascalici ed espositivi:

Accanto a lei Massimo Foschi e Mariano Rigillo sono i soli a supplire col mestiere alla scarsa convinzione o alla mancanza di abitudine a un teatro non realista. Simbolista e onirica vuol essere infatti la regia di Michael Meschke: pochi e spesso

²³¹ G. Zampa, *Ingrid Thulin e Il Sogno di Strindberg*, in «Il Dramma», n. 3, marzo 1970, p. 27.

suggestivi gli elementi scenici, tendenti a evocare trasparenze misteriose e glaciali, con un frequente uso di pupazzi e di maschere²³².

Nello stesso anno, una nuova edizione della prima parte di *Danza di morte*, affidata a grandi attori come Lilla Brignone, Gianni Santuccio (Capitano con una marcata maschera strindberghiana), Achille Millo, e alla regia di Sandro Sequi, incline al naturalismo e «ridott[a] alle dimensioni di uno spaccato di vita borghese»²³³, rilanciava Strindberg sulle scene italiane e, questa volta, con indiscusso successo, anche se Odoardo Bertani, sull'«Avvenire» del 23 aprile 1970, sollevava marginali obiezioni:

Non che il Sequi impicciolisca, ma certo la disperazione a monte poteva essere più segnalata. E certo noi non avremmo fatto il Capitano ghignante, anche se non possiamo disconoscere l'efficacia teatrale di tale scelta, considerando anche come Gianni Santuccio, lo imponga con un'interpretazione assai forte e vibrante. L'attore fornisce al personaggio un'intelligenza che lo insaporisce e rende più sottile e complesso, felicissimo sempre nell'altalena dei furori e delle blandizie, delle menzogne e delle apprensioni, dell'imperiosità e della rassegnazione. Lilla Brignone gioca con lui d'astuzia, definendo un'Alice limitata al suo rancore e condannata da tale autorestrizione. È bravissima nella secchezza del suo recitare, onde le proditorie rivalse del suo personaggio acquistano echi grotteschi. Tra loro, Achille Millo conduce con accorto esercizio di mezzi la mansuetudine e lo stupore di Kurt, il Visitatore di questa famiglia, di cui accompagna quantomeno il decantamento.

Ma nel complesso, un'aura più rarefatta e un'inquietudine più metafisica avrebbero dato allo spettacolo un respiro e un mordente maggiori, e meno il senso del dramma fatto e sfornato.

Sulla «Stampa» del 20 marzo, Alberto Blandi osservava che lo spettacolo metteva «in luce il filone naturalistico dell'arte di Strindberg»,

232 F. Quadri, *La politica* cit., I, p. 320.

233 *Ivi*, II., p. 504.

avvalendosi peraltro di attori che «un certo tipo di recitazione realistica l'hanno nel sangue». Una peculiare atmosfera di «studiata desolazione» sorgeva dalla «funerea scena disegnata da Enrico Colombotto Rosso con pochi e frusti mobili».

Danza di morte era giunta a Torino quasi a ridosso del *Sogno* dello Stabile e, significativamente, in un incontro con gli attori – come riporta un titolo della «Stampa» del 21 marzo 1970 – ci si cominciò a chiedere: *Perché tanto Strindberg sui nostri palcoscenici?* Era solo l'inizio.

5. Gli anni Settanta furono caratterizzati in Italia da un forte conflitto sociale e da un mutamento trasgressivo del costume, sicché, nel '73, l'apparizione della *Signorina Giulia*, con la regia di Mario Missiroli, fu salutata da Ghigo De Chiara, sull'«Avanti!» del 17 novembre, come un'occasione per «guardare al sesso come strumento di liberazione *anche* politica e alla lotta politica come mezzo di liberazione *anche* sessuale», nonché per proporre conseguentemente il testo di Strindberg all'insegna di Reich, Adorno e Marcuse.

Quindi, Annamaria Guarnieri, più che farsi sedurre, spingeva «il pedale delle sue curiosità erotiche»; il tabù sessuale appariva così

largamente dissolto e, quando Giulia leccava le dita del servo-partner con evidente compiacimento, la tragedia si scioglieva, aprendo il campo all'azione di Jean (Lino Troisi) (tanto che, per lo spettacolo, «il titolo giusto starebbe *Il servo Jean*»), il quale sottolineava «la lucida tesi brechtiana di *Puntila e Matti* sulla irrovesciabilità dei padroni in via privata e personale». Al centro di questa *Signorina Giulia*, insomma, non ci sono tanto i sentimenti quanto il senso del potere, sicché il suicidio della protagonista s'impone «come un atto di isterismo, non certo di catarsi».

Sul «Resto del Carlino» del 17 settembre 1974, Missioli dichiarava: «Il dramma non ha nulla di nobile se non l'odiosa mediocrità dei personaggi, che non fanno niente di se stessi perché troppo stupidi»; il loro dolore è pertanto «infimo» e la regia si è imposta di «mettere in comunicazione mediocrità e angoscia mediante la degradazione degli eroi» in scena. Nonostante questa interpretazione ideologica e la sostanziale intenzione di mostrare «di che stupida miseria sia fatto il tragico borghese» (cfr. Aggeo Savioli sull'«Unità» del 17 novembre 1973), ricordiamo lo spettacolo non solo (e specie nella seconda parte) ricco d'inevitabili spunti grotteschi («con quelle facce impiasticciate, quel seduttore ridotto a pupazzo

in bombetta che si rade: quasi a dirci, ecco come sono ridotti, questo è il vero volto dei due amanti che si sono imbrogliati a vicenda, ed è un volto di fantocci che non fanno più ridere, dopo aver fatto le mosche impazzite che sbattono sul vetro» – come pure sottolineava Renzo Tian sul «Messaggero» del 17 novembre) –, ma anche di cruda poesia. Per esempio, nella grigia desolata scena del baccanale dei contadini, che mettono a soqquadro la cucina alla triste musica di un violino. Forse, il termine *desolazione* esprime pienamente l'atmosfera di questo memorabile spettacolo, non a caso ambientato dallo scenografo Giancarlo Bignardi in una cucina che «somiglia piuttosto all'interno di un frigorifero in attesa di sbrinamento» (di nuovo Aggeo Savioli, sull'«Unità» del 17 novembre 1973).

Il primo lustro degli anni Settanta fu coronato, nel 1975, da un intensissimo *Pellicano*, per la regia della bresciana Mina Mezzadri. Forse un po' defilata per carattere e stile, ma artisticamente di altissimo profilo, la Mezzadri (1926-2008) – intellettuale di fervente spiritualità e unica rilevante regista donna del teatro italiano – in sintonia con i fermenti della più avanzata avanguardia e aiutata dagli impianti o vere e proprie *sculture sceniche* di Enrico Job, rese un *Pellicano* pionieristico,

angoscioso e tragicamente potente: «Un geniale rifacimento, insomma, dell’*Orestiade*». –
Notava Gerardo Guerrieri ²³⁴. «La Mezzadri ci dice che il tema è la famiglia».

Coerenti con il discorso che vogliamo portare avanti – spiegava la regista – sul piano dello sperimentalismo e della ricerca, in sette scene realizzate come tanti momenti cinematografici, puntiamo soprattutto su una spaccata psicanalitica dell’uomo Strindberg, con una recitazione a piani sovrapposti, senza giustificazioni naturalistiche, ma razionali. Stabiliamo cioè dei rapporti, come certa pittura cubista, scomponendo il testo per vederlo da tutte le parti e tirar fuori così la varie componenti del dramma. Un’operazione razionale, che non si preoccupa della veridicità in senso naturalistico ²³⁵.

Ricordiamo ancora la pedana tonda e basculante a richiamare la precarietà delle relazioni fra i personaggi, sormontata da una corona di luci e prospiciente una porta nera grandiosa, che racchiudeva claustrofobicamente il dramma, con una stufa grigia, che si contrapponeva, quasi inquietante simbolo femminile (addirittura suggerendo «il “seno cattivo” della Klein») ²³⁶, alla poltrona con la sagoma del padre morto. Ossessiva e quasi ipnotica era la recitazione dei figli (Franco Sangermano e la straordinaria Mariella Fenoglio), imprigionati nei legacci dei loro

²³⁴ G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993, p. 420.

²³⁵ Cit. in E. Firenze, *Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove*, Urbino, Quattroventi, 2009, p. 144.

²³⁶ G. Guerrieri, *Il teatro in contropiede* cit., p. 420.

costumi, contrapposti agli altri personaggi irrigiditi in crudeli fatali ruoli familiari. Come in una vera tragedia, tutto appariva stilizzato, eppure percorso da un terrore che segnava uno spettacolo rigorosissimo e disperato.

VIII. 1976-1999: una complicata grandezza

1. La via per Strindberg era ormai spianata²³⁷ e, nella stagione 1976-77, Gabriele Lavia – forse l’erede più agguerrito e aggiornato della tradizione del *grande attore* italiano nella seconda metà del Novecento – presentava, in qualità di regista, *Il padre*, protagonisti Massimo Foschi e Angiola Baggi.

Il dramma, secondo Giancarlo Vigorelli, sul «Giorno» del 21 gennaio 1977, era stato «dissepolto dopo ottant’anni». Anche se imprecisa (in realtà, *Il padre* era stato riproposto, nel 1970, dal regista Roberto Guicciardini allo Stabile di Bolzano)²³⁸, la notizia fa comprendere che il testo che, grazie a Zacconi, aveva reso Strindberg famoso

237 Un ulteriore sintomo può essere considerato che, nel 1977-78, si arrivò a rappresentare una pièce di Mario Moretti sull’autore svedese, *Strindberg contro*. Nel 1978, un altro drammaturgo, Vico Faggi dedicava a Strindberg una monografia (Firenze, La Nuova Italia), che, senza accedere alle fonti originali, non era priva d’intuizioni.

238 AA. VV., *Teatro Stabile di Bolzano. 1950-2000, Cinquant’anni di cultura e di spettacoli*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2000, pp. 66-7; 208.

nell'Italia dell'Ottocento, era regredito quasi a una novità, anzi – per citare ancora Vigorelli –, a un'opera di «pregnante attualità», ingiustamente considerata «minore» almeno da noi. Vigorelli lamentava inoltre che, nonostante il fermento registrato dal 1968, Strindberg era ancora troppo poco messo in scena, mentre, «non solo per il teatro, risulta una delle presenze più capitali tra l'Ottocento e il Novecento, e più profeticamente anticipatrici».

L'edizione di Lavia, peraltro, rompeva totalmente con la tradizione, eliminando – scriveva Roberto De Monticelli – «ogni elemento di verosimiglianza naturalistica» e costruendo una sorta di «livido oratorio, tutto tesa recitazione e tagli di riflettori, all'interno di una gabbia simbolica, che s'apre all'inizio e alla fine si richiude», per interpreti bestialmente a piedi nudi, che «restano sempre ieratici ed enigmatici, all'interno della gabbia, prigionieri di una condizione che è insieme esistenziale e teatrale»²³⁹. La posizione del regista – come notava Ghigo De Chiara sull'«Avanti!» del 24 marzo 1977 – non era esattamente femminista, eppure «rischiara[va] le motivazioni del

239 R. De Monticelli, *Le mille notti* cit., III, p. 1679 ss..

comportamento della donna in chiave (come dire?) di legittima difesa».

Nel 1978, giungeva uno dei più importanti spettacoli strindberghiani realizzati in Italia, ma senz'altro di rilievo europeo, *Verso Damasco* dello Stabile di Torino, nel quale Mario Missiroli (con la collaborazione di Luciano Codignola) fondeva in un unico poderoso blocco di circa quattro ore la vasta trilogia del drammaturgo svedese²⁴⁰. Determinante, anche in questo caso, nella modellazione dello spazio, il contributo di Enrico Job (e ci sarebbe da scrivere un ricco saggio a parte su quanto Strindberg abbia inventivamente impegnato la scenografia italiana)²⁴¹: «Lo spazio scenico è in primo luogo liberato» – scrive Paolo Bertetto – «di ogni riferimento naturalistico e ottocentesco. Per l'azione drammatica non c'è più un territorio riconoscibile e mimetico, ma una struttura formale astratta attraversata da gesti

²⁴⁰ Uno studio completo su questo storico spettacolo è P. Bertetto, *La scena spettrale. L'allestimento di "Verso Damasco" di Mario Missiroli*, Torino, Multimmagini, 1981.

²⁴¹ Enrico Job è stato senz'altro il più impegnato scenografo strindberghiano del teatro italiano e il suo lavoro è documentato sul sito <http://www.enricojob.com/>.

e da movimenti e da parole e da fantasmi psichici»²⁴².

Job crea «un apparato che» – secondo Odoardo Bertani, sull'«Avvenire» del 12 aprile 1978 – «resterà nella storia dell'arte»; un vero e proprio «Sistema centrale chiuso». Vale a dire che «oltre i tre grandi fornicci che vi si aprono e la parte alta della pedana circolare, fortemente inclinata verso il pubblico», si stendeva «un fondale bianco, variamente illuminato secondo i momenti, con effetti a volte di un'intensità abbagliante». Tale apparato – nella descrizione di De Monticelli –, alla fine, serviva «a dar rilievo fantomatico alle figure nere, ai cortei funebri, alle danze più o meno di morte e ai passaggi onirici (bianche barche con sopra figlie perdute o dimenticate, i tre alberi di un veliero affondato, simili alle tre croci del Golgota) che ruotano lentamente» intorno allo straordinario Sconosciuto, incarnato da Glauco Mauri. In questo intenso e profondo attore, si esaltava «una sorta di astrazione della parola detta, con soprassalti grotteschi», uno stile che il teatro italiano stava elaborando proprio grazie a Strindberg. «Altre apparizioni, lemuri, vermi infernali, versioni

242 P. Bertetto, *La scena spettrale* cit., p. 19.

allucinate e degradate del quotidiano
fruiranno invece della dinamica affidata dallo
scenografo a una serie di invisibili
montacarichi intorno al quadrante mobile
dell'orologio senza lancette che è il punto
focale della struttura, al suo centro; e qui si
apriranno anche grate e botole e n'usciranno
fumi»²⁴³.

Franco Quadri rilevava, tuttavia,
un'inevitabile eccessiva compressione di temi
e situazioni nella fusione della trilogia che gli
pareva, alla fin fine, «un'edizione
divulgativa», nella quale neanche il pur
lodevole Glauco Mauri sfuggiva a
«l'exasperazione schizofrenica, l'incombere
esistenziale della malattia, una delle chiavi di
questa cosmogonia interiore». Per Quadri,
persino la macchina scenica di Job «diviene
per lo spettatore il principale filtro
interpretativo, nel segno di una precisione
semplificatrice e di un'eleganza che cercano
invano nell'azione un riscontro che le
vivifichi o le *sporchi* come il testo
richiederebbe»²⁴⁴.

E in crescendo arriviamo al 1980: il
semplice fatto che Giorgio Strehler – il più

²⁴³ R. De Monticelli, *Le mille notti* cit., III, p. 1774 ss.

²⁴⁴ F. Quadri, *La politica* cit., I, pp. 336-7.

celebrato dei registi italiani, l'anima del Piccolo Teatro di Milano e l'alfiere di Brecht – mettesse in scena un dramma da camera come *Temporale* e, per la prima volta nella sua carriera, August Strindberg, sembrò un evento epocale nella cultura italiana: il segnale forte di un vero e proprio sdoganamento. Certo era un riconoscimento (tardivo) della centralità teatrale di Strindberg, ma, a nostro avviso, pagato dal drammaturgo svedese a un certo prezzo. Premettiamo di essere stati spettatori e forse fra i pochi detrattori di questo spettacolo che, ovunque, anche in Scandinavia (vedi in Appendice l'ammirato giudizio di Erland Josephson), ha goduto e gode di larga considerazione²⁴⁵, ma cercheremo di spiegare le nostre motivazioni.

Strindberg fu acquisito da Strehler, a nostro avviso, con indubbia perizia tecnica, ma senza eccessivi sforzi ermeneutici, filtrato anzi dai pii desideri di avere a che fare con uno scrittore umanista e socialista, oltre che dalla più immediata cultura del regista (con espliciti e un po' scontati riferimenti a Kafka e a Pirandello)²⁴⁶. Strehler, in primo luogo, cercava di spiegare Strindberg all'insegna di

²⁴⁵ Per una positiva valutazione di questo spettacolo, con relativa rassegna stampa, cfr. M. Ciaravolo, *Giorgio Strehlers Temporale (Oväder)*, in *Strindbergiana*, 17, Stockholm, Atlantis, 2002, p. 45 ss.

un facile illuminismo, interpretando, per esempio, assai generosamente, il richiamo finale del Signore alla ragione della vecchiaia, che guida gli uomini sulla retta via con la sua lanterna cieca (SV 58: 82), come un'apertura alla razionalità laica. Nessuna concessione di conseguenza al misticismo strindberghiano, al suo swedenborghiano approccio al trascolorare nell'aldilà dell'esistenza: «... ognuno legge i poeti come può e sa. E [...] tutte le letture sono valide e vere» – si giustificava Strehler con fragile *excusatio non petita* – «purché non siano arbitrio ma sofferta interpretazione»²⁴⁷.

Un secondo problema sorgeva sul fronte del teatro intimo: la debordante scenografia di Ezio Frigerio («per la prima volta nella storia del Piccolo la scena è trasferita per metà nella platea», puntualizzava Roberto De Monticelli)²⁴⁸ sovrastava lo spettacolo con i suoi specchi e le sue iridescenze, valorizzate da un immenso parco luci, usato in una gamma infinita e sapiente di effetti, che

²⁴⁶ F. Perrelli, *Tino Carraro on Strindberg*, in «North-West Passage», n. 7, 2010, p. 113 ss.

²⁴⁷ G. Strehler, *Tragica meschinità della famiglia borghese*, nel programma di sala per *Temporale* di A. Strindberg, Piccolo Teatro di Milano, 1979-80, p. 9.

²⁴⁸ R. De Monticelli, *Le mille notti cit.*, III, p. 1979 ss.

giungevano fino ai lampi accennati che precedevano la cinematografica trovata della pioggia (dal vero) sul palcoscenico. «L'idea della musica da camera applicata al dramma» (SV 64: 13), insomma, veniva completamente sacrificata sull'altare della nota *magia* sinfonico-registica tanto cara alla opulenta essenzialità dello stile di Strehler, che tuttavia convinceva di più nella ferma conduzione degli attori, Tino Carraro in testa, nella parte di un livido nervoso Signore. Purtroppo, però, il regista non resisteva all'antica tentazione di conferire al protagonista più di qualche tratto della convenzionale fisionomia psicologica del suo autore, ricomponendo in fondo l'abusata formula: nevrosi + autobiografia = Strindberg.

Dopo Strehler, la messinscena di un altro dramma da camera, *Il pellicano*, nel 1981, con Lavia, regista e ispirato Fredrick, fa osservare a Ghigo De Chiara, sull'«Avanti!» del 4 aprile, che c'è ormai un'«ansia recente di rileggere, riallestire, riascoltare Strindberg», forse al fine «di fissare in qualche modo il sentimento della *tragedia moderna*». Lo spettacolo (cui assistemmo all'Eliseo di Roma) presentava una scenografia di Sergio D'Osimo astratta, rossastra, di mobili e oggetti disastriati come un orologio senza lancette

(memoria bergmaniana assai citata dai registi italiani), una stufa fredda e sbilenca.

Del resto, tutta la rappresentazione era percorsa da una peculiare furia, scandita da una fremente angoscia, accentuata dal balbettamento insistente di Fredrick, che – caratteristico di Lavia – metteva non poco in rilievo (e opportunamente) anche gli impliciti aspetti comici di Strindberg, che veniva così riscattato da una fin troppo proverbiale cupezza.

«Per capire Strindberg» – scriveva Tommaso Chiaretti sulla «Repubblica» del 5-6 aprile 1981 – «non basta andare indietro a Shakespeare e all'*Orestiade*. Bisogna andare in avanti, a Ingmar Bergman. Passando sul ponticello di Kierkegaard. E Gabriele Lavia, come attore e come regista, lo ha fatto», avvicinandosi, nella fatica della dizione, a esiti espressivi riscontrabili in film quali *Il volto* e *Il silenzio* e creando una «dimensione del sogno [...] palpabile, densa, procuratrice di un'ansia smisurata». Alla fine, la critica italiana s'arrendeva a discrezione a Strindberg, finalmente riconosciuto come «autore grandissimo».

Nel 1983, sarà ancora il regista Lavia – confermandosi fra i più devoti alla causa strindberghiana in Italia – a presentare, per la

prima volta, nientemeno che il dramma mistico *Delitto e delitto*, come sappiamo, in predicato di allestimento dai primi del secolo, ma una rarità, tutto sommato, anche sui palcoscenici europei.

Roberto De Monticelli spiega che Lavia «ha costruito uno spettacolo che vuol essere la proiezione di un incubo» sovraccarico forse di teatralità: «Scena di velluti neri di Giovanni Agostinucci, con croci, statue e piante. L'ambiente che domina è quello del Cimitero. Ma all'interno del funebre contenitore pochi segni sintetici indicano gli altri luoghi deputati, la latteria, l'“auberge”, il Bois de Boulogne. Tutti i personaggi sono sempre in scena, coro muto che accompagna e segue i movimenti dei protagonisti» (Umberto Orsini – qui purtroppo truccato alla maniera di Strindberg – e Daria Nicolodi) «o che brevemente e ritmicamente commenta ciò che sta accadendo»²⁴⁹. Per parte svedese, Tom Engdahl trovava lo stile di recitazione italiano una «forzatura isterica» troppo aliena dalla tradizione nordica, ma riconosceva alla Henriette di Daria Nicolodi una «demonica

249 Ivi, IV, p. 2479 ss.

bellezza» e maggiore moderazione espressiva²⁵⁰.

Negli anni Ottanta, grazie all'imponente messinscena di *Verso Damasco* di Missiroli e alle regie di Strehler e di Lavia, Strindberg non solo entra nel grande repertorio nazionale e dei Teatri Stabili, ma, si potrebbe dire, nella coscienza culturale, aparendo ormai «vicinissimo a noi certamente [...] per il suo umore corrosivo e corrotto, per la tragicità addirittura solenne del suo quotidiano» (come riconosce sempre Tommaso Chiaretti sulla «Repubblica» del 21 giugno 1980).

Dopo la messinscena di Lavia, *Il padre* dilaga sui cartelloni. Mina Mezzadri ne dà una magistrale versione nel 1980 (vedi § 2); nel 1983, c'è un'edizione dello Stabile di Genova, con attori del calibro di Gabriele Ferzetti, Franca Nuti, e la regia di Marco Sciaccaluga, giudicata comunque forse troppo realistica. Secondo De Monticelli, infatti, allo spettacolo mancava, in definitiva, «il brivido di quell'indicibile di cui Strindberg, nella sua ossessione ripetitiva, si fa sempre un miraggio»²⁵¹. Ancora nel 1989, si segnala una

250 G. Ollén, *Strindbergspremiärer 1982*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», n. 67, april 1983, pp. 9-10.

251 R. De Monticelli, *Le mille notti* cit., IV, p. 2483 ss.

regia di Alvaro Piccardi, con Ugo Pagliai e Paola Gasmann, che – secondo Mariangela Palazzi – percorreva sempre «la strada del realismo rappresentativo», ma «senza trascurare un ossequioso quanto incoerente riferimento all’arte cinematografica»²⁵².

Uno dei testi più frequentati dalle compagnie italiane diventa pure, per il suo impianto cameristico e la sua concentrazione e violenza polemica, *La signorina Giulia*. La regia di Missiroli – sebbene anticipata nei primissimi anni Settanta da altri allestimenti antinaturalistici come quelli di Beppe Menegatti e di Pier’Alli (vedi § 2) – fa da apripista²⁵³. Seguiranno in fitta sequenza – per segnalare solo gli spettacoli maggiori –, nel 1981, una regia di Giorgio Ferrara, a dire il vero, non molto centrata, con Manuela Morosini, come Giulia, e l’attore pasoliniano Franco Citti, un po’ spaesato nel ruolo di Jean; nel 1984, la versione di Roberto Guicciardini per il Biondo di Palermo, che concede largamente al realismo, cospargendo la scena di «oggetti veri: perché Jean» – scrive Nicola Fano sull’«Unità» del 14 aprile – «inzuppa il

252 «Sipario», n. 493, novembre 1989, pp. 70-1.

253 Vedi M. Cava, *La signorina Giulia: cento anni segnati “negli annali”*, in «*La signorina Giulia*, Quaderni della Compagnia Lavia», 1992-93, pp. 41-2.

pane in un sugo vero, beve vino vero, si lava con acqua vera e finge di uccidere un vero uccellino». La protagonista Patrizia Milani sapeva essere «assai provocante e sensuale all'occasione, così come Giampiero Fortebraccio [nel ruolo di Jean aveva] spesso un'aria di bieco approfittatore», anche se alla vicenda inevitabilmente mancava l'opportuna e coerente cornice psicanalitica (e schnitzleriana) che Strindberg non poteva storicamente far valere. Nell'86, abbiamo *La contessina Giulia* con la regia di Otomar Krej a allo Stabile di Genova (protagonisti Margaret Mazzantini e Sergio Castellitto) e, nell'89, l'allestimento del letterato Enzo Siciliano per il Consorzio Teatrale Calabrese.

2. Anche per questa ormai solida acquisizione da parte della scena ufficiale e persino della televisione (che registra un'impennata di trasmissioni)²⁵⁴, oltre che del mondo editoriale²⁵⁵ e dell'arte (del 1979-80 è

254 Fra il 1980 e il 1989, con ben sette allestimenti, fra i quali le notevoli regie del *Padre* di Giorgio Pressburger (1982) (protagonista Giorgio Albertazzi) e del *Pellicano* (in una chiave *umanista*, ma religiosa e dolorosa più profonda di quella sbandierata da Strehler) di Orazio Costa (1983), la televisione dedica a Strindberg complessivamente più spazio di quanto non fosse accaduto negli anni Sessanta e Settanta, sommati al decennio del Novanta (cfr. M.L. Compatangelo, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-Eri, 1999).

255 Fra il 1984 e il 1987, giunge un'edizione Mursia in 5 voll. di *Tutto il teatro strindberghiano*, a cura di A. Bisicchia, che a rigore, però, non è completa e

la mostra *Immagini dal pianeta Strindberg* della prestigiosa Biennale di Venezia)²⁵⁶, il destino italiano di Strindberg si consolida e addirittura biforca. Ora infatti, il drammaturgo comincia a essere considerato ancor più frequentemente un riferimento, anzi un compagno di strada per i registi più inquieti o per le formazioni sperimentali, che gli dedicano, in qualche caso, addirittura delle organiche ricognizioni²⁵⁷.

non appare soddisfacente sotto altri punti di vista. Massimo Ciaravolo (*Utgivningen* cit., p. 21) osserva che su circa 160 edizioni strindberghiane disperse fra libri e riviste in Italia dal 1893 in poi, ben 74 si concentrano negli anni Ottanta-Novanta.

256 Vedi AA. VV., *Immagini dal pianeta Strindberg*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1981, dove spicca il contributo di Francesco C. Crispolti che, in Italia, ha molto esteso anche la conoscenza del rapporto fra Strindberg e la fotografia.

257 Un fenomeno significativo appare infatti, la ricorrenza di festival o di costruiti cicli dedicati all'autore svedese, che cominciano a segnalarsi in Italia a partire dal 1976, quando Luciano Codignola, per la regia di Sandro Rossi, sotto il titolo *Lui e lei*, monta, con una personale contaminazione, una trilogia di testi strindberghiani poco frequentati come *Primo avvertimento*, *La più forte* e *Amore di mamma*. Nel 1981, si organizza *Un anno da Strindberg*, animato da Manuela Morosini, Enrico Job, Francesco Carlo Crispolti e ancora Luciano Codignola, al romano Teatro Spazio Uno (vedi C. Infante, su «Scena», nn. 3-4, aprile 1981, p. 12). In quest'ambito, uno dei più importanti artisti italiani, Giulio Paolini, realizzò un'essenziale installazione per performance dal titolo *Al margine del mare aperto* (http://www.fondazionepaolini.it/scheda_opera.php?id=313). A questo, seguì nel 1982, *L'omaggio a Strindberg* del Gruppo Abeliano di Bari, nel cui ambito furono rappresentati, con un'ispirata regia di Giancarlo Nanni, *La più forte*, *Di fronte alla morte* e *Amor materno* (nella nostra traduzione), che, in tournée a Roma, riscosero il plauso di Erland Josephson (cfr. «La Repubblica» del 16 novembre 1982 e, in generale, AA. VV., *Omaggio a Strindberg* cit.). Nel 1989, il milanese Teatro dell'Elfo vara un nuovo *Progetto Strindberg* (con le rappresentazioni in una sola serata e avanguardisticamente orientate contro il testo della *Signorina Giulia* in chiave di *happy end*, affidata a Nanni Garella, e di *Creditori*, senza vampirismi, per le cure di Elio De Capitani) e, a cavallo fra anni Ottanta e Novanta, si segnala la solida tetralogia *Strindberg quartetto*. *Tre atti unici e un'incompiuta*, comprendente *Sonata di fantasmi* (vedi § 4), *Casa bruciata*, *Il guanto nero* e *L'isola dei morti* che

Un indirizzo avanguardistico era già maturo nel *Pellicano* del '75 di Mina Mezzadri, la quale avrebbe firmato altri intensi spettacoli strindberghiani, componendo anzi una sorta di geniale trilogia, probabilmente quanto di più articolato sia stato realizzato in Italia sul drammaturgo svedese. Questa trilogia si configura con *Il padre* (1980), che riportava – secondo Odoardo Bertani sull'«Avvenire» del 31 maggio – «il discorso tutto sulla donna, creando un universo femminile», incentrato sulla simbologia della Dea Madre «generatrice e al tempo stesso divoratrice», cui il capofamiglia viene ritualmente sacrificato per salvare la figlia. Avvalendosi sempre del prezioso contributo scenografico di Job, Mina Mezzadri elabora uno spettacolo nel quale, con le sue stesse parole:

La poesia e la fisicità del mondo femminile occupano il grande spazio basso ai piedi di un parallelepipedo di ferro che il maschio, nella figura del padre, sa ordinare a scala, scomponendolo nella sua struttura, mentre il femminile fa uso della stessa struttura con un ordine totalmente magico e fantastico. Per fare ciò viene utilizzata una scena mobile, che si presta a infinite combinazioni espressive, così da favorire le necessarie astrazioni poetiche. Anche i costumi sottolineano la stilizzazione di opposte culture: la razionalità del maschio costruisce per sé degli abiti che, nascondendo la struttura fisica, esaltano e reinventano un'immagine deformante e amplificata di sé. La donna, a malapena coperta, espone la propria indifesa animalità. Al finale strindberghiano [...] si oppone una visione secondo la quale la donna, nell'intento di conservare l'unica sua motivazione vitale (la propria

lo Stabile di Palermo affida a un regista di lungo corso strindberghiano come Roberto Guicciardini. Anche il repertorio evidentemente si allarga e, al confine del secolo, nel '98, va ricordato ancora il progetto o «cantiere» di *Notti di sonnambulo ad occhi aperti* del Gruppo della Rocca. Questa consuetudine celebrativa si perpetuerà nel XXI secolo, al Teatro Out Off di Milano, che, attorno all'attore John-Alexander Petricich, celebrerà, con *Il legame, Il sogno, Danza di morte e Il padre*, il centenario della morte di Strindberg.

creatura) non indietreggia davanti all'annullamento del maschio, tramite una provocata regressione dello stesso allo stadio infantile. Ridotto bambino lo riconosce e se ne appropria occultandolo nella sua tana. E in questo stravolto atto d'amore lo distrugge²⁵⁸.

Si è osservato che, paradossalmente, però, «la regista non vuole concludere in modo totalmente negativo la messinscena» del *Padre*, ma indicare «quali siano i valori di riferimento per una possibile riconciliazione tra i due sessi, per un punto di contatto, per una nuova armonia», attingendo soprattutto un livello espressivo che «va a toccare le corde della poesia e del sublime»²⁵⁹.

Dopo questo ispirato spettacolo, giunse un più discusso *Creditori* (1981) di lettura «segnica, simbolica»²⁶⁰, «del tutto antinaturalistico, metafisico» – secondo Tommaso Chiaretti sulla «Repubblica» del 31 marzo 1981 – vera «rappresentazione di un sogno», ridotto da un trio drammatico a «un delirio a due», con i personaggi maschili che s'innervano in un solo attore. Infatti – riferisce Carlo Infante –, il protagonista «incarna ad un tratto il vecchio marito» di Tekla (Manuela Morosini) e «qui il rapporto

258 Cit. in E. Firenze, *Mina Mezzadri* cit., p. 158.

259 Ivi, p. 159.

260 Ivi, p. 163.

cambia di segno; qui è lui ad essere “il più forte”: Gustav ed Adolf (il vecchio marito) diventano così nell’adattamento della Mezzadri un’unica figura, divisa nella schizofrenia». La regista peraltro si affidava, una volta di più,

all’impianto scenografico di Enrico Job che trasforma lo stereotipo salotto borghese della scena naturalistica in un tunnel di cornici semoventi, un cubo disarticolato nella scomposizione delle sue sezioni laterali. Il protagonista (l’ottimo Paolo Bessegato) annaspa tra una cornice ed un’altra, come nel mare mosso del suo inconscio agitato, delirando sulla donna che lo sta ossessionando²⁶¹.

Persino la stampa svedese prende atto del fermento italiano dei primi anni Ottanta. Mina Mezzadri partecipa nel maggio dell’81 al Festival di Stoccolma, con *Il pellicano* e *Il padre*, colpendo per la capacità di concentrare nel suo approccio a Strindberg «sfumature, ritmo e dinamica» (*nyanser, tempo och rörelse*, sono evocati sin in un titolo di «Svenska Dagbladet»): «Forse è giunto per noi il momento di interessarci anche al teatro latino»²⁶². Gli svedesi sono stupiti, in ogni caso, dalla proliferazione italiana di allestimenti strindberghiani coraggiosamente sospinti da formazioni sperimentali, che

²⁶¹ «Scena», nn. 3-4, aprile 1981, p. 12.

²⁶² Vedi G. Ollén, *Strindbergföreställningar 1981*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», n. 66, april 1982, pp. 6-7; 11; E. Firenze, *Mina Mezzadri* cit., p. 150.

riescono comunque a sollecitare l'attenzione d'importanti organi di stampa²⁶³.

Questa tendenza realizza un esito notevole nel 1981 con *Giulia round Giulia* di Pier'Alli, che, per De Monticelli, era «un esempio di quel teatro interdisciplinare che ha caratterizzato il filone centrale e tuttora il più valido della ricerca in Italia»²⁶⁴. Si trattava anche di uno spettacolo che, a ben vedere, serrava un cerchio di sperimentazione sul drammaturgo svedese. Infatti, aveva alle spalle una *Signorina Giulia* del 1972, che, non a caso, un critico vicino all'avanguardia come Franco Quadri avrebbe legato al lavoro della Mezzadri come esempio di «edizioni italiane persuasive» di Strindberg²⁶⁵.

263 Cfr. G. Ollén, *Strindbergspremiärer 1982*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», n. 67, april 1983, p. 21. Non è facile rendere esaustivamente conto di questo diffuso e sfrangiato fermento sperimentale, ma ricorderemo, se non altro per la precocità della proposta, nel 1975, un *Pellicano* della compagnia Anna Bolens, avvio di tutta una serie di rappresentazioni minori di questo testo, per la sua concentrazione e intensità, particolarmente caro ai gruppi d'avanguardia; quindi, generosi tentativi di riproporre *Un sogno*, da Rita Tamburi (1983) a Edoardo Fadini (1984), o il forse ancor più arduo *Pasqua* (da menzionare almeno la regia di Alessandro Berdini del '91). Decisamente di alta qualità sperimentale e professionale *Il padre* (nella nostra traduzione), che Walter Pagliaro seppe ritagliare all'interno della compatta trilogia *Nell'intima dimora* del 1992. Infine, senz'altro da segnalare, per la sua eccentricità, a cavallo fra arte e performance, *A Roma* (1870), riletto da un artista del calibro del danese Per Kirkeby, alla XLI Biennale di Venezia già nel maggio 1984, tassello concettuale di uno dei tanti progetti interdisciplinari (*La zattera di Babele*) che giravano attorno a un uomo di teatro d'avanguardia come Carlo Quartucci.

264 R. De Monticelli, *Le mille notti* cit., IV, p. 2137 ss.

265 F. Quadri, *La politica* cit., I, p. 324.

Nel '72, lo stesso Quadri, del resto, aveva giudicato *La signorina Giulia* di Pier'Alli e del laboratorio fiorentino Ouroboros «una grossa prova di maturità», la cui chiave era «una rigorosa frammentazione di spazi e di tempi che individua e isola i nodi drammatici del testo; e lo situa poi criticamente, con accentuazioni espressionistiche, in un gioco di visualizzazioni per onde ritmiche successive».

La cucina, in questo spettacolo, era descritta per diapositive iperrealistiche, mentre l'azione procedeva per condensazioni di testo (e registrazioni) e azioni di ascendenza grotowskiana. Nella seconda parte, il copione, sebbene deformato, era più preservato, mentre lo spettacolo si snodava attraverso continue metamorfosi spaziali ed epifanie di oggetti:

Ogni scena – osserva Quadri – è scandita da lunghi intervalli vuoti o da estenuate oscurità, in equilibrio con il diagramma sonoro. [...] La definitiva distanziamento e storicizzazione del momento naturalistico del testo sarà attuata dal quadro finale: in scena solo un busto marmoreo della signorina Giulia, mentre in dissolvenza una voce ripete un ipotetico annuncio di morte della protagonista (e della sua classe)²⁶⁶.

Nel confronto fra lo spettacolo del '72 e *Giulia round Giulia*, che, grazie anche al contributo delle musiche di Sylvano Bussotti e all'intervento di sei ballerini, Roberto De Monticelli denomina «melodramma parlato»,

²⁶⁶ Ivi, II, pp. 398-9.

nel quale «i linguaggi si mescolano in un magma misterioso, non definibile», appaiono differenze sensibili:

[Nel '72,] intorno a un grande tavolo rotondo il cui piano oscillava assumendo varie inclinazioni o addirittura impennandosi quasi verticalmente, la vicenda di Jean e di Giulia [...] conservava pur nel gioco iterato e frantumato dei due attori, in quella loro altalena (dei toni e dei corpi) di qua e di là dal grande tavolo, le sue linee fondamentali sullo sfondo della musica di Mahler.

Nello spettacolo attuale siamo alla completa rottura d'ogni consequenzialità logica.

[...] Qui, in questa parte visivo-coreografica, si incontrano alcune grandi immagini, come quella dell'abito-fiore indossato da Giulia, quell'abito-corolla, che fagocita Jean. Ma è nel secondo tempo [...] che, tornando la metafora del gigantesco tavolo rotondo, un'aura strindberghiana, di duello crudele fra uomo e donna, si ristabilisce. Tutto il resto (vedi anche il titolo) è una sorta di grande girotondo formale, di spirale incantata e gelida intorno al tema²⁶⁷.

Un altro acuto interprete *alternativo* di Strindberg fu Rino Sudano (1941-2005), compagno di strada di Carlo Quartucci e Leo De Berardinis, paladino di Beckett in Italia. Sudano, nel 1977, proponeva un *Pellicano*, che veniva accolto con interesse per la capacità di suscitare – secondo Aggeo Savioli, sull'«Unità» del 21 maggio 1977 – «un clima complessivo di fiaba crudele» e una «soffocante atmosfera casalinga. Il quadretto di madre e figlia in cucina, il loro colloquio carico di tensione repressa, accompagnato dallo sgocciolio minuto dell'acqua dal rubinetto, ecco una piccola pagina da antologia, tra le tante sfogliate in anni recenti

²⁶⁷ R. De Monticelli, *Le mille notti* cit., IV, pp. 2137-8.

nelle “cantine” romane e italiane». Savioli osservava che, mentre la Mezzadri esprimeva «la violenza esplicita della famiglia», Sudano poneva l’accento sull’«ipocrisia, che ne costituisce il perenne rovescio»:

[...] quella chitarra fra le mani di Fredrik, quella musica beat, quelle movenze di ballo, le proiezioni di diapositive con le immagini di Elise, che si è ammazzata gettandosi dalla finestra, le luci rosse che simulano l’incendio appiccato dal figlio all’odiata dimora; sono elementi che servono forse a distanziare, ironizzare la tragicità strindberghiana, mostrandone il degradarsi in commedia e addirittura in farsa, secondo un processo che è della storia e della vita, ma non vorremmo che una parte almeno del pubblico li prendesse troppo sul serio e stabilisse meccanici parallelismi con l’attualità.

In fatale sincronia con *Verso Damasco* di Missiroli, nell’aprile del ’78, Sudano presentava a Torino, con mezzi molto più ridotti, ma con esito non poco impressionante, la sua *Sonata di fantasmi*. Guido Davico Bonino, sulla «Stampa» del 20 aprile, commentava:

[...] la partitura di Strindberg c’è, non è franta, smozzicata, introitata e riespalsa sotto mutate spoglie, com’è divenuto purtroppo consuetudine. E c’è anche un modo di leggerla intelligente e secco, che non punta sulla drammaticità e sulla disperazione, ma lavora col basso continuo di un’ironia lucida e fredda.

Quelli di Sudano insomma sono davvero fantasmi, fantasmi della vita e del teatro, chiusi in quei costumi di povero cartone, con falde e punte che li rendono simili a coleotteri. E il regista li muove con fermezza, non lasciandoli mai uscire dalla loro spettrale larvalità: prima li chiude nell’angusto spazio che tendaggi bianchi e neri spartiscono e scandiscono; poi li immette nella spettrale profondità della casa del Colonnello, alle prese con tavolati sghembi ancora di cartone, mobili rozzi che s’aprono come segrete e catafalchi; e infine isola e rinserra, nel misero diaframma di una porta, il conflitto dei due giovani innamorati.

Ha osservato Fabio Acca che Sudano lavora sul materiale strindberghiano esaltandolo, «accentuando fino al parossismo la dimensione visionaria», trasformando il testo

«in una sorta di sonata dodecafonica, sonora e visiva, la cui dissonanza interagisce con diversi inserti ritmici forniti da una bizzarra colonna sonora: un tam-tam, suoni di flauto, inserti radiofonici in diretta». Questo spettacolo, insieme al *Pellicano*, lanciava, nel campo dell'avanguardia italiana, l'idea di «una teatralità esasperata, se vogliamo funerea, ma incentrata sul vasto spettro di possibilità che la condizione di rappresentazione può suggerire, sia nell'uso della strumentazione attoriale che in quella spaziale e scenografica»²⁶⁸.

Nel 1979, troviamo ben due edizioni sperimentali di *Svanevit*, notevoli ancora una volta per la loro qualità scenografica. La prima del Teatro della Tosse di Genova, con la regia di Tonino Conte, si avvaleva del contributo, essenziale quanto suggestivo, di quel sommo scenografo-artista che fu Emanuele Luzzati (assieme a Luca Martini e Santuzza Calì per i costumi). Lo spettacolo declinava la vicenda di *Svanevit* in una chiave amara e pessimistica: «La principessa *Svanevit* è infatti presentata» – scrive Etta Cascini – «ora come bambina e ora come vecchia brutta e rugosa a personificare

²⁶⁸ F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, primavera-autunno, 2000, pp. 219; 222.

l'incapacità ad arrivare alla propria realtà di donna, a cui tende invano»²⁶⁹.

L'edizione romana, per la regia di Giovanni Lombardo Radice, grazie alla scenografia di Aldo Buti, si articolava in «una serie di non-ambienti dislocati attorno all'ipotetico e angoscioso Locus Solus in cui Svanevit, informe ammasso di stracci, maschera di biacca che fascia un occhio privo di luce [...], agita la sua parabola di reclusa», privilegiando «il côté nero – e rivoltante – dell'apologo: straziante confessione d'impotenza davanti all'eterna disgregazione di una storia priva di sintesi pacificante come di catarsi risolutiva»²⁷⁰.

3. Tuttavia, negli anni Ottanta, la spinta più radicale dell'avanguardia italiana, dopo oltre un ventennio di esperimenti, comincia ad attenuarsi e alcuni registi provenienti da quella esperienza provano a collaborare con gli attori e le scene del teatro ufficiale, apportandovi il contributo della propria originalità e creatività. Strindberg, autore di confine, appare spesso il ponte ideale su cui è

²⁶⁹ «Sipario», n. 394, marzo 1979, pp. 22-3.

²⁷⁰ Cfr. la recensione di E. Groppali su «Sipario», n. 396, Maggio 1979, p. 25.

possibile far incontrare avanguardia e tradizione.

Da inserire, in questo quadro, nel 1982, l'edizione della *Danza macabra* per la regia di Giancarlo Sepe, artista legato all'avanguardia romana, con un trio di formidabili attori *classici*. Secondo Tommaso Chiaretti, sulla «Repubblica» del 10 dicembre 1981, il regista sarebbe stato addirittura intimidito dalla loro somma tradizione: Lilla Brignone, attrice di lunghissima militanza strindberghiana, rendeva, in questa occasione, un'Alice «inventata di nuovo, forse più irridente, forse più crudele e cruda», che giocava la sua partita contro l'Edgar di Ivo Garrani «molto potente», capace di «un personaggio corposo e affascinante, di inconfessabile simpatia nella abietta sua follia». Il Kurt di Gianni Agus, d'altra parte, rendeva «il ritratto di un succube, di un vinto, di un essere che vive contorto sotto il peso di una incomprensibile morale». Lo spettacolo, alludendo a un'ambientazione di teatro nel teatro – a detta di Roberto De Monticelli –, appariva «più commedia che dramma» ed era forse troppo declinato sulla sottolineatura degli «scarti grotteschi» e delle «abnormi cadute nel ridicolo», avendo comunque il merito «di farci toccare con mano, per comunanza di

segni, le analogie che il teatro di oggi» – per esempio, Ionesco – «ha con il teatro di Strindberg, analogie che sono veri e propri debiti»²⁷¹.

Sempre in quest'ambito – rappresentato in grandi teatri e con un considerevole dispiegamento di mezzi –, va considerato, il 29 aprile 1983, al Teatro Valle, il primo tentativo italiano di allestimento di un dramma storico di Strindberg, *Kristina*²⁷², che impegnava altri due protagonisti dell'avanguardia, il regista-pittore Giancarlo Nanni (1941-2010) e l'attrice Manuela Kustermann²⁷³, con una nostra traduzione. Lo spettacolo ebbe scarsa fortuna critica: le dinastie svedesi erano difficili da far digerire al pubblico italiano in tre lunghe ore di rappresentazione, ma la regia era tutt'altro che banale, sebbene forse troppo affascinata da soluzioni biomeccaniche che, in un dramma

²⁷¹ R. De Monticelli, *Le mille notti* cit., IV, pp., 2283 ss.

²⁷² Almeno un precedente progetto di allestimento di questo dramma, risalente al 1944, tuttavia, deve essere stato concepito in Italia giacché nel catalogo dei copioni presso la Biblioteca Museo del Burcardo di Roma esiste, nel fondo Benelli-Crescenzi, un'indicazione relativa a *La Regina Cristina*, ridotta a 3 atti per 12 attori.

²⁷³ Manuela Kustermann è un caso d'interprete che ha rinnovato gli stili italiani di recitazione e che ha individuato in Strindberg un autore di riferimento. Ancora con la regia di Nanni, la ritroviamo infatti, nella stagione 1989-90, in *Creditori*.

così articolato, finivano per dissipare l'attenzione. Gastone Geron, sul «Giornale» del 1 maggio 1983, osservava che «*Kristina* meritava il tardivo recupero [...]. Ma la regia di Nanni, fra spinte, corpi-a-corpo, rotolamenti e mobili scagliati lontano non aiuta certo lo spettatore al trapasso in ogni caso arduo dai primi tre atti “psicologici” al simbolismo del pre-finale».

Manuela Kustermann appariva intensa in un'icona che richiama Greta Garbo nel celebre film del 1933, ma forse, proprio per questo, era sovraccarica di un riflesso divistico; lo spirito pittorico di Giancarlo Nanni si esprimeva al meglio in una lucida scena violacea (di Stefano Pace) che richiama certi disegni di Adolphe Appia ed era resa pressoché magica da un uso poetico delle luci come da invasive ventate di musica mahleriana. Aggeo Savioli, sull'«Unità» del 1 maggio, giudicava comunque lo spettacolo inserito «in una sfera operistica, clamorosa e solenne», trovando riuscito almeno il quarto atto finalmente intimo e «sospeso tutto in un clima onirico e sonnambolico», pregno di «una sua grazia larvale». In controtendenza – nonostante l'insofferenza degli svedesi, per l'eccessiva ricorrente ridondanza dello Strindberg realizzato in Italia –, il regista Lars

Peterson, che avrebbe definito la messinscena «splendida»: «Non ho mai visto prima una maggiore atmosfera scultorea» in uno spettacolo dove il contributo delle luci era «enorme» e la scenografia «essenziale, ma incredibilmente ricca d'effetti»²⁷⁴.

Agne Hamrin, che riferiva l'insuccesso di *Kristina* su «Dagens Nyheter» del 15 agosto 1983, rilevava comunque che un'«ondata strindberghiana» percorreva impetuosa la penisola da Nord a Sud e che «il dramma sulla regina svedese-romana s'era posto, in ogni caso, al centro del dibattito teatrale italiano».

4. In particolar modo negli anni Settanta, anche i saggi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico fanno rilevare un'attenzione relativamente costante per il repertorio strindberghiano²⁷⁵ e, nel 1983, il più innovativo dei registi italiani, Luca Ronconi (1933-2015), proprio con gli allievi dell'istituzione romana, presentava il suo

²⁷⁴ G. Ollén, *Strindbergspremiärer 1982* cit., p. 10.

²⁷⁵ Nel 1970, *Sonata di fantasmi*, per la regia di Fortunato Simone; nel 1971, *La più forte*, regia di Paolo Giuranna; nel 1974, *Pagine di Diario e L'isola dei morti*, regia di Giuseppe Rocca (vedi M. Giammusso, *La fabbrica degli attori: l'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Direzione Generale delle Informazioni dell'Editoria e della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica, 1988). In seguito, va altresì menzionato, nel 1994, il saggio su *Verso Damasco*, realizzato da Lorenzo Salvetti.

primo *Sogno* strindberghiano (forse più sperimentale e meno famoso di quello milanese del 2000, che non sarebbe stato peraltro una semplice ripresa). Conversando con Ronconi, in un'occasione privata, gli abbiamo sentito dichiarare una minore sintonia per Strindberg rispetto a Ibsen e, del resto, il copione dello svedese era stato scelto soprattutto dagli stessi allievi coinvolti nel saggio più che dal loro regista e maestro. Nonostante ciò, questo spettacolo ottenne grande considerazione per la forza e l'essenzialità dei segni e dell'interpretazione.

In una presentazione che ci è conservata dattiloscritta, Ronconi spiegava che la chiave stilistica che si proponeva era «ridurre al massimo tutte le suggestioni spettacolari», realizzando *Il sogno* «senza bellurie, e soprattutto evitando l'invito a nozze di tutti quegli espedienti che di solito poi vengono dichiarati "onirici"». Da qui l'idea del regista di dissimulare nella «concretezza di una rappresentazione quotidiana» gli sdoppiamenti e le dissoluzioni annunciate da Strindberg nella sua Nota iniziale. D'altro canto, per Ronconi, «il sogno, in fondo, non è altro che il modo in cui un personaggio viene a considerare l'esistenza terrena: ma è proprio col terreno di questa esperienza che la figlia di

Indra si confonde sempre di più nel corso della sua missione».

Il dispositivo scenico (di Giorgio Panni) era costituito da una pedana a croce greca estesa dalla ribalta sino al fondo della sala, «simbolo cristiano e di martirio» – noterà Aggeo Savioli sull'«Unità» del 10 luglio 1983 – con un'attrezzatura certo essenziale, ma anche «qualche guizzo estroso (quel pianoforte sospeso a mezz'aria, poniamo)». Tuttavia, l'atmosfera onirica veniva in effetti raffreddata e straniata da Ronconi e «la sostanza [diventava] l'itinerario, ben sveglio e lucido, attraverso il male sociale», imprimendo quindi una peculiare enfasi, per esempio, sulla scena dei carbonai. Tommaso Chiaretti – sulla «Repubblica» del 7 luglio – aveva parlato di «un viaggio di conoscenza, non di redenzione», ispirato, più che dai mistici e dagli alchimisti, dalle visioni dei «profeti sociali» capaci di suscitare «un'area di amore mentale».

Ha scritto Renzo Tian:

Scartando tutti i luoghi comuni relativi alla formula “sognare il teatro”, Ronconi ha presentato ai suoi giovani attori una struttura scenica d'una lucidità straordinaria, una sorta di “razionalizzazione dell'irrazionale”, conquistata tramite la logica dell'immaginario. [...] Il palco stretto e profondo denudato nelle sue strutture segrete e immerso nel color bianco; i costumi la cui eleganza rimanda soltanto a linee e armonie cromatiche; la declamazione ritmata dalla sintassi d'un

immaginario angosciato [...]: la grande metafora conclusiva del fuoco realizzata con i mezzi del teatro *naïf*...²⁷⁶.

Lo spettacolo durava quattro ore e Ronconi usava la triplicazione (con sei attrici) del ruolo della Figlia di Indra. Trattandosi di un saggio, *Il sogno* fu presentato solo per poche repliche.

Nel 1984, un attore estroso e geniale come Carlo Cecchi, assieme ad Anna Bonaiuto e Paolo Graziosi, affrontava *Creditori*, con la notevole regia di Italo Spinelli²⁷⁷.

uno spettacolo rapido e incalzante – scriveva Tommaso Chiaretti sulla «Repubblica» del 17 maggio –, e rapidamente chiuso appena giunto al segno. Soprattutto [...] uno spettacolo insolitamente strindberghiano. Insolito, lo ripeto, forse più insolito in Cecchi, che rivela qui una misura che comprime, ma forse stimola la sua voglia antica di strafare, per costringerlo nelle movenze, nei gesti, e nelle parole di un autore terribilmente ostile, e che non si presta a futili giochi verbali.

Ormai non bastava più il pur ricco repertorio teatrale strindberghiano e, nel maggio dell'86, persino *Inferno* veniva adattato da Dario Della Porta sulle scene per la Compagnia del Teatro Belli con la regia di Antonio Salines. La fortuna di Strindberg è evidentemente allo zenit. Se Adamaria Terziani aveva potuto parlare, nell'84, di un'«impennata ascensionale» di Strindberg

²⁷⁶ R. Tian, *De la Contessa* cit., p. 63.

²⁷⁷ Nel 1985, Spinelli firmerà pure un allestimento intimista della *Più forte*.

«degli ultimi quindici anni, non a caso iniziata nel periodo della contestazione e non a caso ulteriormente accresciuta nel cosiddetto riflusso», quando l'autore tornava «tanto attuale [...] in un periodo di equilibri instabili»²⁷⁸, affacciandosi sull'ultimo decennio del Novecento, si deve però verificare un certo *effetto di rebound* (a riprova che sui *riflussi* non è mai il caso di contare) o anche un lentissimo declino delle rappresentazioni, pur non mancando ancora (persino in altri ambiti spettacolari)²⁷⁹ contributi di rilievo e importanti eventi editoriali²⁸⁰.

Infatti, sul bordo del decennio, nel 1989, Roberto Guicciardini affrontava ancora una *Sonata di fantasmi*, ricca di echi beethoveniani e accentrata su un eccezionale Sergio Graziani, che – secondo Giovanni Raboni, sul «Corriere della Sera» del 18 febbraio – disegnava «con calibrata enfasi la

²⁷⁸ A. Terziani, *La fortuna di Strindberg in Italia: cinque anni di escalation*, in «Svezia Oggi», n. 2, giugno 1984, p. 31.

²⁷⁹ Si potrebbe ricordare che nel 1990 il Teatro alla Scala riprende *La signorina Giulia* di Birgit Cullberg, che il corpo di ballo aveva in repertorio dal 1981, con Oriella Dorella e Gheorghe Jancu, e che, a Trieste, nel '93, lo stesso testo di Strindberg viene presentato in versione di melodramma con musica di Antonio Bibalo, compositore locale trasferitosi in Norvegia.

²⁸⁰ Nella prima metà degli anni Novanta, Strindberg viene accolto nei Meridiani Mondadori con due volumi di narrativa, curati da Ludovica Koch.

scaltrezza istrionica e la brutale prepotenza demiurgica» del direttore Hummel. Lo stesso anno, Gabriele Lavia presentava una seconda edizione del *Padre*, questa volta come regista e come protagonista.

Ora l'interpretazione partiva dal presupposto che «la perdita della certezza ontologica [della paternità] riduce il soggetto protagonista a vivere la sua vita come un attore vive un ruolo; il ruolo del Padre... il ruolo del capitano. Egli è scacciato sempre dal ruolo che desidera... l'unico desiderato e possibile... il ruolo di “figlio”»²⁸¹. Franco Quadri, sulla «Repubblica» del 6 maggio, osservava che Monica Guerritore, nella parte di Laura, appariva, come lo stesso Lavia, volutamente «sopra le righe». Per il resto:

Pur ricorrendo alla nuova collaborazione scenografica di Carolina Ferrara e Luca Gobbi, Lavia mantiene l'azione nella gabbia delle tigri del '77, che però non delimita il ring di allora e di tanti Strindberg successivi all'adattamento boxistico di Dürrenmatt per *Danza di morte*. Come nelle edizioni della Mezzadri, invece, davanti a una emblematica porta di fondo, al centro, ricoperta di moquette rossa come l'unica poltrona, figura una piattaforma girevole che consente un parossismo dinamico per le fasi di maggiore effetto drammatico. Su un angolo, vicino alle sbarre sotto la predella, si accumulano confusamente come dei giochi di bambino, gli arnesi della ricerca scientifica del Capitano, ostacolata dalla moglie e evidentemente confinata in soffitta come uno scomodo hobby o un'anticamera alla pazzia. Tra i rovesciamenti sottolineati dai cambi di luce, e gli scrosci di musica, l'azione segue i ritmi mossi di una cupa partitura con asciuttezza simbolica...

5. Dopo *Il padre*, nel 1992, Lavia affronta *La signorina Giulia* (di cui siamo stati

281 *Il Patalogo* 12, 1989, Milano, Ubulibri, p. 67.

traduttori, servendoci, per la prima volta, della versione restaurata da Gunnar Ollén nell'84). Nei suoi *Appunti di regia*, Lavia fissava così le linee essenziali del lavoro:

Questi “enormi drappaggi rossi con tanto di frangia” avvolgono una realtà quotidiana aspra, bassa. La pedana (il pavimento) è sgheмба: un enorme tombino, un luogo di scarico dove arriva il peggio. I rifiuti della casa...

Un luogo “nel fondo” dove la vita celebra le sue cerimonie più basse...

[...] Attorno a questa realtà bassa, i velluti che precipitano dall'alto e che tendono all'alto. Una scala dissimulata fra essi e un'enorme finestra-grata-prigione non si sa...

In questo luogo della mente e del cuore i personaggi divengono come uno specchio del mondo nel quale si trovano a vivere, e le loro passioni, le loro idee, i loro interessi costituiscono la trama infuocata, eterogenea, pluridimensionale della tragedia...

... La festa. Tutto ha l'aria della festa.

[...] Nella seconda parte Julie si mette i vestiti di Jean. [...] vestita da uomo, sarà femminile, dolce, remissiva...

[... In Jean,] c'è molto del “bullo di paese”.

[...] Fin dall'inizio capiamo che non arriverà a niente. “Il servo è servo”,²⁸².

Lo spettacolo – ricordiamo – era visualmente immerso in un cromatismo scenografico sanguigno, che sprofondava il grigio naturalismo della cucina in un girone infernale con una scala che faceva indovinare in alto il paradiso della nobiltà (qualcosa che, secondo Ugo Ronfani, sul «Giorno» del 5 agosto, ricordava Francis Bacon). Momenti di feroce duello (Monica Guerritore era una Giulia di forte temperamento – «amazzone di parigina eleganza» – e lo stesso Lavia impersonava Jean con peculiare volgarità e

²⁸² G. Lavia, *Dagli appunti di regia*, in «*La signorina Giulia*, Quaderni della Compagnia Lavia» cit., p. 17.

teatralità proletaria) si alternavano ad altri di assoluta desolazione, come quando il servo, dopo aver consumato il rapporto con la contessina, si aggirava svuotato per la scena, riabbottonandosi i pantaloni. La regia non ignorava la concretezza degli oggetti scenici fino ai piatti mandati in frantumi dall'isteria di Julie, ma, in particolare nella prima parte – come rileva Rodolfo di Gianmarco sulla «Repubblica» del 7 agosto 1992 –, «amplifica[va] molto l'alone musicale di veglione, di gozzoviglia a passo di "scottish" o di ballate popolari con ritornelli orecchiati dai due protagonisti».

A questa altezza temporale, Strindberg non indigna più e si cerca di comprenderlo in quanto *our contemporary*, di penetrarne le riconosciute complessità. Così, il poeta Giovanni Raboni, sul «Corriere della Sera» del 20 novembre, osservava che *La signorina Giulia* è «un testo terribilmente delicato. Recitandolo (e persino, in qualche misura, leggendolo) si corre continuamente il rischio di semplificarlo, di non tenere sufficientemente conto del suo inquieto, affascinante oscillare e impennarsi fra psicopatologia e simbolo». Affrontandolo, bisogna guardarsi dallo «scivolare nell'astratto e nel dimostrativo» come pure

evitare «la tentazione di rendere “credibile” la vicenda». Raboni trovava Monica Guerritore «degradata sin dall’inizio, così come [Lavia] è l’incolpevole sicario, il carnefice-vittima, in cui la parabola del testo dovrebbe trasformarlo», ma riconosceva, specialmente nel protagonista maschile, «un’evidenza e una plasticità di per sé ammirevoli, e all’insieme dello spettacolo [...] una certa forza d’urto. Non è tempo di sfumature; e non è escluso che questo Strindberg tutto d’un pezzo sia l’unica immagine oggi percepibile della sua complicata grandezza».

Altri tre spettacoli strindberghiani restano memorabili negli anni Novanta. Il primo, a dire il vero, non sarebbe immediatamente riconducibile a Strindberg, ma ne è pregno nei suoi sorprendenti, poetici e tenebrosi richiami alla *Grande strada maestra* ed estesamente al *Pellicano* «immerso in un naturalismo raggelato» (F. Quadri, sulla «Repubblica» del 7 aprile 1990). Siamo parlando dello straordinario emozionante collage *Metamorfosi* sul tema del delirio, che si pone come una produzione magistrale, intensa e visionaria, di uno dei più geniali inquieti

artisti della scena italiana, Leo De Berardinis (1939-2008)²⁸³.

Il secondo spettacolo importante è *Danza di morte*, che Antonio Calenda, nella veloce traduzione di Franco Brusati, affronta come «uno psicodramma a tre» (cfr. «Il Corriere della Sera» del 1 dicembre 1992). Scriveva Giovanni Raboni, sullo stesso giornale, il 4 dicembre:

A distanza di quasi un secolo il testo non ha perso nulla della sua dirompente energia, e non c'è una sola circostanza del racconto che risulti riducibile al senso comune o alle ragioni del contesto storico; la sua verità sembra aver perforato il tempo come un meteorite, come il frammento oscuro, acuminato e lucente di un'eterna agonia.

Franco Quadri, sulla «Repubblica» dell'8 dicembre, trovava di «esemplare limpidezza» la regia di Calenda, che rendeva i protagonisti (Anna Proclemer e Gabriele Ferzetti, in «stato di grazia») «due disarmati eroi di Beckett inchiodati ai seggi su cui, dandosi le spalle, recitano una commedia del ricordo [...]: non appaiono molto diversi da Hamm e Clov, intenti a torturarsi in un'altra prigione in *Finale di partita*».

Renato Palazzi, sul «Sole24Ore» del 13 dicembre, parlava di grande «spettacolo d'attori» e di «allestimento che tende a

²⁸³ A una lettura suggestiva per frammenti del cosmo strindberghiano potrebbe essere riportata anche *Strindberg Sonata* ideata, nel '94, da Pippo Di Marca per il Meta Teatro di Roma.

smussare le asperità viscerali dello scontro per far posto a una specie di dissennata pacatezza, di delirante quotidianità non priva a tratti di risvolti ironici, appena contraddetti dall'esuberante ridondanza dell'impianto scenico di Ambra Danon».

Il terzo spettacolo memorabile è *Il pellicano* per la regia di Mario Missiroli, il quale rilancia il suo Strindberg «grande scrittore epico», che «non ha nemmeno bisogno di staccarsi dal realismo per essere epico»:

Quindi – spiega il regista –, per raccontare una storia di famiglia, ma straniata al modo suo, io sono ricorso a una sintesi da teatro borghese: credibile, passabile, ma carente di qualsiasi psicologismo o dettaglio. La panchina imbottita del morto, della mamma e di tutti è al centro della stanza ed è un po' fuori scala; la stufa è accesa nella stanza, ma sollevata e fuori scala; la porta e la finestra sono del tutto fuori scala: poi ci ho messo dentro una storia borghese, perché Strindberg ha scritto una storia borghese, ma completamente epicizzata. [...] L'epicità di Strindberg l'ho data solo sugli attori, solo sulla recitazione e su una scenografia che finge di essere realistica e grida di non esserlo²⁸⁴

Renato Palazzi, sul «Sole24Ore» del 29 marzo 1998, si chiedeva quanto in fondo *Il pellicano* fosse postmoderno e non piuttosto «un residuo di classicità» con radici nell'*Amleto* e nell'*Oresteia*. Comunque,

Missiroli, giustamente, fa percepire quell'aleggiante fatalità tragica che prescinde, che quasi invita a guardarsi da ogni introspezione psicologica, ma non dimentica di cospargere questo itinerario di dolore dei lampi di un'atroce ironia. C'è, a mio avviso, un momento in cui il regista pare lì lì per sfiorare un esito di pura genialità, ed è quando Gerda, la figlia, appare in camicia come la madre, e comincia ad aiutarla a vestirsi, le infila le calze, le mette il proprio scialle: se in quell'istante la cosa arrivasse fino in fondo, se Gerda indossasse a sua volta gli abiti

²⁸⁴ A. Rabbito, *Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013, pp. 192-3.

della madre e “diventasse” la madre e portasse a compimento quell’ipotetico e appena intravisto scambio di ruoli, allora sì che avremmo un’invenzione davvero illuminante, e il testo, superando la contrapposizione individuale dei buoni e dei cattivi verso una sorta di impersonale continuità antropologica, effettivamente si aprirebbe a una prospettiva culturale autenticamente novecentesca.

Citeremo, per concludere, la nostra recensione, su «Primafila» del febbraio 1998, relativa a questo spettacolo grottesco, «secco e convulso, condotto dal regista con mano ferma e veloce, attenta a rilevare senza sbavature i brucianti cortocircuiti logici ed emotivi di Strindberg», con Ilaria Occhini, nella parte della Madre, che sapeva «sporcare sapientemente il personaggio per evidenziarne la fratturata tormentata natura». La scenografia di Lorenzo Ghiglia era strutturata su grandi finestroni, lambiti da un sole malato, e si animava di fumi infernali in un finale isterico, rosseggiante e irrimediabilmente catastrofico.

Con questo spettacolo si può dire che si concluda il periodo più fulgido e più curioso (nel senso della proposta)²⁸⁵ all’incirca dei primi cent’anni di fortuna scenica italiana di

285 Infatti, come s’è avuto modo di constatare, non sono stati solo i grandi drammi strindberghiani di repertorio, che hanno attirato l’attenzione degli uomini di teatro, ma anche quelli minori o in assoluto meno battuti. Come non ricordare, in questo contesto e per citare solo qualche caso artisticamente felice, almeno la messinscena della *Grande strada maestra*, per l’Istituto del Dramma Popolare, a San Miniato, con la regia di Mario Morini, «esemplare per semplicità e chiarezza» (G. Raboni sul «Corriere della Sera» del 21 luglio 1990)? o, a Napoli, nel ’97, la messinscena di Giovanna Capone Massarese del *Guanto nero* e la riduzione dell’*Autodifesa di un folle* di Massimo Navone con il Gruppo della Rocca, nel ’98?

Strindberg, che, nella sua seconda metà, ha sviluppato del drammaturgo svedese un'interpretazione declinata in una prevalente chiave antinaturalistica ed epica.

In salita l'avvio del XXI secolo.

IX. 2000-2014:
Strindberg nel XXI secolo

1. L'avvio del XXI secolo in Italia si presenta per Strindberg ancora promettente: l'8 febbraio del 2000, Luca Ronconi – appena giunto alla direzione del primo teatro stabile nazionale, il Piccolo di Milano – affrontava, per la seconda volta (vedi § 4 dell'VIII Cap.), *Il sogno*, aprendo una nuova fase artistica. Amante di grandi e complessi cicli drammaturgici, Ronconi, non arbitrariamente, aveva abbinato il testo strindberghiano a *La vita è sogno* di Calderón, traendone un affascinante dittico.

In una lunga intervista a Claudio Longhi, Ronconi conferma la sua idea di fondo che il testo strindberghiano non sia «infatti orchestrato come una pura féerie fantastica, ma, esattamente come il sogno, nasc[a] da un travestimento dell'esperienza quotidiana», e spiega:

Da sempre ciò che più m'interessa del *Sogno* è la costruzione paradossalmente tutta "in superficie". Nel momento in cui getta il proprio sguardo negli abissi della psiche, Strindberg, adottando come modello del proprio scrivere il composito e nobilissimo universo del sogno, costruisce il proprio dramma intrecciando una fittissima rete di associazioni che dilatano all'infinito – sul doppio filo della contiguità metonimica o del salto metaforico – la testura dell'opera. Lungo la serrata trama dei suoi echi e rimandi, *Il sogno* si dilata così a macchia d'olio, dando vita a un labirinto drammaturgico-linguistico, strutturale, ontologico ed euristico-spirituale – in cui precipitano e coesistono diversi livelli di discorso, differenti funzioni narrative, molteplici piani di realtà e disparate strategie conoscitive o appelli religiosi²⁸⁶.

Nella nuova versione ronconiana, il copione era suddiviso in tre atti; gli attori erano ancora una volta una trentina e giovani (a differenza degli sperimentati professionisti utilizzati nel gemellare copione di Calderón) e permaneva la triplicazione del personaggio della Figlia di Indra (affidato a Galatea Ranzi, Laura Pasetti e Rossana Mortara), che apriva la rappresentazione scendendo da una scala metallica a chiocciola. Ora, al Teatro Studio, non c'era più l'impianto scenico a croce dell'edizione romana, ma veniva utilizzato uno spazio centrale sabbioso (attraversato da una pedana-binario su cui scorrevano scene che avevano la logica degli antichi *pageants*); spazio definito da un imponente altissimo tulle a velare la visione e a separare il pubblico, circa 220 spettatori ammessi, in due fronti paralleli. Le scene di Margherita Palli,

²⁸⁶ C. Longhi, *Progetto Sogno di Luca Ronconi. Due interviste*, in *Il Patalogo 23*, Milano, Ubulibri, 2000, pp. 305-6.

guardavano ancora forse allo stile e alle macchine povere di Tadeusz Kantor (artista notoriamente influenzato dal teatro onirico di Strindberg e assai presente in Italia nei due decenni precedenti).

Nonostante una maggiore cupezza figurale, nell'approccio ronconiano, permaneva comunque un'ipoteca razionalista che Franco Cordelli, sul «Corriere della Sera» del 10 febbraio 2000, coglie perfettamente, sottolineando che «a contatto con attori giovani [Ronconi] ritrova l'energia disincantata che è la sua qualità» e s'impegna, di fronte al cosmo inquieto e culturalmente eterogeneo di Strindberg, a placarlo, a chiarificarlo e a «mostrare che un sogno, dopo tutto, non è che un sogno», traendo dal testo strindberghiano pessimista e pseudocristiano «segnali di ebbrezza: che cos'è il Castello che cresce, e che alla fine s'incendia, se non un'anticipazione di Kafka o, cuore pulsante, polmone nudo e pieno di ribrezzo, una profezia di Cronenberg?».

Franco Quadri, sulla «Repubblica» sempre del 10 febbraio, trovava nella nuova interpretazione una minore ironia rispetto alla precedente, ma «aperture lancinanti» e comunque il proliferare di «comici atteggiamenti maniacali, con la pausa di

qualche lentezza recitativa, nelle quattr'ore della nuova kermesse spinta verso toni azzurri e neri dai costumi di Carlo Diappi, senza dimenticare il bianco delle estati scandinave». Maria Grazia Gregori, sull'«Unità» dello stesso giorno, parlava invece di

un caleidoscopio immaginario e inquietante sul quale si imprimono, scandite da una coinvolgente colonna sonora (di Paolo Terni) fra Sibelius e Ligeti, le immagini. A chiudere in alto il cilindro [scenico] occhieggiano delle finestre che, abbassandosi a mezza altezza, si trasformeranno in case, dove spieremo la vita "umana" della Figlia di Indra.

Per Renato Palazzi, sul «Sole24Ore» del 13 febbraio, l'impressione di fondo è che «Ronconi tenda a non seguire Strindberg nel rappresentare un dolore universale, ma assuma questo testo scritto nel 1901 e già pregno di presagi kafkiani non tanto come anticipazione quanto come paradossale sintesi del Novecento», anche nei suoi emblemi teatrali.

Sull'«Avvenire» dello stesso giorno, Luca Doninelli giudicava Ronconi «più che regista, quasi autore». Infatti, «Ronconi non è visionario, ma visivo: ci fa vedere cioè la visionarietà, senza parteciparvi. E il fuoco di Strindberg diviene un gioco di macchine, che da un lato esplicitano i meccanismi della scrittura teatrale, ma dall'altro assumono su di sé tutto il mistero che dovrebbero svelare. E,

alla fine, la commozione viene»²⁸⁷. Per concludere, pur meno convinto dalla dizione *ronconiana* troppo dilatata e frammentata dei giovani interpreti, Masolino D'Amico, sulla «Stampa» del 10 febbraio, riconosceva tuttavia a Ronconi una felice inclinazione a sviluppare grosse macchine spettacolari (esigenza implicita in un dramma come *Il sogno*), che invitano a occuparsi soprattutto della coreografia come della «giocosa [...] organizzazione degli effetti» e non impongono di contro «la necessità di curare troppo la recitazione, ché i personaggi sono ombre, allegorie senza spessore e senza sviluppo».

Il sogno ronconiano del 2000 si poneva comunque come una pietra miliare nell'affermazione del drammaturgo svedese sulla scena italiana e faceva sperare in una rinnovata *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'impulso di Ronconi sia stato così incisivo. Infatti, nei primi anni del XXI secolo, si può registrare solo qualche occasionale esperimento con i drammi da camera, con qualche breve copione come *Creditori* e *Pasqua*, ma – pur concedendo che la tendenza sia addirittura globale – si può concludere che Strindberg, per il teatro italiano, è tornato a ridursi al *Padre* e, ancora di più, alla *Signorina Giulia* e a *Danza macabra*²⁸⁸. La conseguenza negativa, per il nostro

²⁸⁷ Sull'approccio di Ronconi al *Sogno*, vedi anche F. Mazzocchi, *Drömmar vid Piccolo Teatro. Luca Ronconi och Strindbergs dramaturgi*, in *Strindbergiana*, 17, Stockholm, Atlantis, 2002, p. 51 ss.

²⁸⁸ Elena Balzamo ha rilevato, a partire dal 1990, l'«ulteriore restringimento» in Francia e altrove, «in certa misura, persino in Svezia» del repertorio strindberghiano: «*La signorina Giulia*, *Il padre* e *La danza macabra* sono i più rappresentati; poi *Creditori* e *Il pellicano*», con la conseguenza che oltre il 90% della sessantina di drammi strindberghiani resta pressoché sconosciuto, per non parlare implicitamente della complessità della sua figura intellettuale (E. Balzamo, *Utländska öden* cit., pp. 178-9).

paese, è il fissarsi 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) pronti 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.

2. Riprendiamo, quindi, il filo della nostra rassegna dal marzo 2003 con un'edizione di *Creditori*, al milanese Teatro Franco Parenti, nella traduzione della poetessa Patrizia Valduga, che bilanciava elementi tanto di tradizione (una protagonista di classe come Milena Vukotic con Umberto Ceriani-Gustav ed Elia Schilton-Adolf) e un impianto scenico sperimentale, che il regista Mario Morini realizzava ribaltando scena e platea e accogliendo solo 100 spettatori a sera. Per il regista, nel testo, «c'è poco psicologismo, ma tanti movimenti dell'anima: Strindberg intreccia i destini di personaggi contraddittori, sfaccettati, tutti vittime e carnefici al tempo stesso, che lui osserva tenendosi ben lontano da ogni giudizio morale» (cfr. «La Repubblica» del 25 marzo). Sfuma in questa chiave anche la misoginia dell'autore e, sullo stesso giornale, la Vukotic – navigata attrice di teatro e di cinema che affrontava il personaggio di Tekla all'età di 65 anni –

dichiarava:

[...] credo che verso Tekla Strindberg, nonostante non sia tenero, provi una grande attrazione. Per il suo mistero, la sua ambiguità, la sua intrinseca contraddizione. Mi viene in mente Buñuel che per *Quell'oscuro oggetto del desiderio*, dovendo scegliere tra due attrici, Molina e Bouquet, alla fine le prese tutte e due. Per interpretare lo stesso personaggio.

Ancora sul «Corriere della Sera» del 24 settembre, l'attrice sosteneva: «questo non è un teatro di testa, bensì di emozioni. Una lunga discesa verso gli inferi della mente umana, dove ci si gioca tutto: la vita, l'amore, la morte e l'affermazione di sé, e dove l'arte», incarnata dal pittore Adolf, «smette di rappresentare una possibile salvezza per chi è destinato a soccombere»; alla fine, «sembra che vinca Tekla [...] una donna intellettuale, un po' mascolina, decisamente contemporanea».

Renato Palazzi, sul «Sole24Ore» del 6 aprile 2003 parla di «serrata messinscena» di Morini, che «rinuncia a ulteriori rimandi simbolici puntando soprattutto sulla nudità, sull'essenzialità di questi dialoghi spietati, che emergono come lacerti sanguinosi – stagliati in una luce vivida – da un cupo sottofondo di tenebre interiori».

Nel 2005, si rappresentava *Il padre*, primo e tardo esito strindberghiano di uno dei più creativi registi del teatro italiano, Massimo Castri (1943-2013), proveniente dai ranghi dell'avanguardia e noto per i suoi allestimenti anticonvenzionali di Euripide, Goldoni, Pirandello e Ibsen (davvero memorabile il suo

Rosmersholm destrutturato del 1980), sebbene nella fase più matura il suo stile si fosse alquanto normalizzato.

Come Ronconi, Castri a Strindberg (troppo esplicito e passionale) preferiva la fredda disperazione di Ibsen (una posizione diffusa fra gli intellettuali italiani e bene espressa, tra l'altro, da Claudio Magris: «La disillusione di Ibsen ci è più vicina della geniale enfasi di Strindberg»)²⁸⁹, eppure proprio i tratti crudeli e antinaturalistici delle sue interpretazioni ibseniane portavano 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 – a quanto illustrava 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»²⁹⁰.

La scena di Maurizio Balò mutava prospettiva, ruotando di 45° a ogni atto e accompagnando il fatale digradare del dramma verso la regressione del Capitano. Assecondando una dinamica già applicata da Castri al *John Gabriel Borkman* ibseniano del 2002, dapprincipio la sala azzurrina pressoché spoglia, ma calata in una frizzante atmosfera da caserma, ospitava un protagonista ancora integro e

289 C. Magris, *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984, p. 108. Più sfaccettata la valutazione dell'opera strindberghiana avanzata da Magris in un articolo sul «Corriere della Sera» del 19 ottobre 1975, nel quale lo svedese viene inquadrato fra gli «scrittori dell'ultimo Ottocento torturati dal problema del cristianesimo» ed erede della «letteratura dell'introspezione e dell'autoanalisi inquisitoria nata dall'esame di coscienza del cristianesimo e arrivata, partendo dalle *Confessioni* di Sant'Agostino e passando attraverso quelle di Rousseau, al culto moderno dell'indagine psicologica». Nei confronti di tale esercizio Strindberg è insieme affascinato e critico, accorgendosi che «il peccato capitale e il limite di tanta letteratura moderna consistono nel culto dell'interiorità a spese del confronto col mondo, in un raccoglimento introverso talmente insistito da risolversi in un sottilissimo ma capzioso egoismo», sebbene «quest'interiorità mostruosamente dilatata» sia «l'unico spazio nel quale si possa muovere la vera poesia moderna, s'essa vuol essere fedele alla reale lacerazione dell'uomo contemporaneo». Del resto, Strindberg è l'autore che «ha scoperto le fratture e i baratri nascosti sotto il convenzionale medaglione dell'io ottocentesco».

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

vitale. Nel II atto, cominciava però a essere ingombrata da un albero di Natale in allestimento, mentre, nella chiusa, il Capitano non scagliava il lume acceso contro la moglie, bensì le sparava invano, con una pistola che maneggiava 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 – imbellè e persino rassegnato – aggredisce ormai le sue agguerrite avversarie con armi giocattolo, mentre risuona *Stille Nacht*.

Nell'insieme, Elena Randi ritiene che «Catri 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»²⁹¹. 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 Franco Cordelli sul «Corriere della Sera» del 5 novembre 2005 –, aggiungendo: «Catri forse, in Strindberg, detesta non solo i personaggi femminili ma anche questo maschio che, irretito dall'ambiente in cui vive (le sue tre donne, le sue tre Parche), crolla sotto il peso di uno sterile dubbio».

Franco Quadri, sulla «Repubblica» del 31 ottobre, parla di «simbologie troppo ovvie» come quella appunto 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» – stima 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 Catri resta uno dei più interessanti spettacoli strindberghiani prodotti in Italia: figurativamente intenso e mirabile nei suoi ritmi dilatati e ficcanti nello stesso tempo; ben sviluppato, 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.

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

3. Nell'ottobre del 2000, aveva debuttato ad Alessandria una *Signorina Julie* per la regia di Beppe Navello (nella nostra traduzione), con una protagonista d'aspetto quasi infantile, Micol Pambieri. Sulla «Stampa» del 14 novembre, Osvaldo Guerrieri parlava di uno Strindberg studiato dal regista «con meticolosa attenzione» e ambientato su «un ring nel quale esplodono la fisicità e la verminosità morale di due personaggi che solo apparentemente sono inebriati dall'impalpabile ipnosi erotica della notte di mezz'estate», ma «in realtà fanno i conti con se stessi, con il loro passato, con l'intrico delle loro anime nere». La messinscena puntava a una rivalutazione di certo naturalismo, tuttavia declinato con sensibilità moderna²⁹² e, difatti – annota ancora Guerrieri –, Navello non evitava un certo livello di «astrazione, come quando [...] fa vedere l'amplesso di Julie e del servo Jean attraverso l'ombra della coppia proiettata su una parete». Assecondata da Luca Scaglia e Silvia Iannazzo, Micol Pambieri si rivelava «una Julie di bellissima forza espressiva».

Nel 2006, ci s'imbatte in ben tre edizioni di questo testo e due di esse affidate alle cure di giovani registi, che davano la loro prova di maturità proprio con l'arduo copione strindberghiano. La prima debuttava a Genova, il 7 febbraio al Teatro della Tosse, ed era dovuta a Sergio Maifredi (classe 1966), un regista che si è formato, tra l'altro, in Islanda, mantenendo poi un rapporto di attenzione costante al mondo nordico, con allestimenti originali di Hrafnhildur Hagalín 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 S. 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 cristiana. 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 «Sole24Ore» del 19 febbraio – anche della «trappola [...] che inchioda i personaggi al proprio destino come insetti sulle tavole di un entomologo».

Lo spettacolo mirava all'evidenziazione della struttura tragica (precisata da Strindberg sia nella famosa Prefazione sia nel sottotitolo

292 B. Navello, *Diario di regia per La signorina Julie*, in AA. VV., *La signorina Julie di Strindberg* cit., p. 113 ss.

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 donna²⁹³.

La seconda *Signorina Julie* debuttava il 3 maggio al Teatro Litta a Milano, per la regia di Carmelo Rifici (classe 1973), un allievo di Ronconi. Franco Quadri, sulla «Repubblica» del 19 maggio 2006, parlava di «spettacolo curato con sofisticazione quasi maniacale», mentre Renato Palazzi, sul «Sole24Ore» 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 – sempre secondo Palazzi – 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.

La terza *Signorina Giulia* del 2006, nella nostra traduzione, debuttava il 9 novembre, al Teatro Comunale de L'Aquila, ed era firmata da Armando Pugliese (classe 1947), maturo 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,

293 Cfr. anche la nostra recensione su «Hystrio», n. 2, aprile-giugno 2006.

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 complessivo per lo Strindberg che si produce in Italia. A suo avviso, infatti, lo spettacolo 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»²⁹⁴, 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 2002, *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 – a suo modo, un *annus mirabilis* per Strindberg in Italia nel nuovo secolo (tra l'altro, nello stesso periodo, andrebbe menzionata anche una discussa ripresa della classica regia strehleriana del *Temporale*, curata da Enrico D'Amato)²⁹⁵ debuttava a Bolzano *Danza di morte*, nella nostra versione, 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* –,

294 Cfr. *Il Patalogo* 25, 2002, p. 34.

295 Vedi le perplessità di Renato Palazzi sul «Sole24Ore» del 17 aprile 2005.

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» – dichiarava il regista –, «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 2006).

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 (cfr. n. 32 del VII Cap.) 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».

4. Nel novembre del 2008, a Milano, viene proposta dalla compagnia de L'Art un'interessante messinscena di *Pasqua*, su cui riferisce Magda Poli sul «Corriere della Sera» del 23 novembre 2008:

La regista Monica Conti ben immerge la vicenda in un clima onirico-visionario trasformando i personaggi in grotteschi mostriciattoli, in adulti regrediti a bambini oppressi dall'Orco-creditore che li perseguita. Personaggi dai tocchi espressionisti che si muovono in un ambiente dai grandi mobili che li rendono ancor più ridicoli e piccoli. Gestii isterici, volti illividiti da sentimenti insteriliti, gli attori seguono il disegno registico recitando su toni di ricercato antinaturalismo anche se a volte difetta la misura [...] in uno spettacolo grottesco e feroce che non lascia spazio alla consolazione.

Rientrando nell'ambito del più corrente circuito teatrale, nel 2010 (debutto a Modena, il 25 marzo), troviamo una nuova *Danza di morte*, firmata da Gabriele Lavia e un'altra *Signorina Julie*, diretta dal piemontese Walter Malosti. Se Malosti (classe 1961) era regista emergente di notevole originalità, Gabriele Lavia (classe 1942) aveva alle spalle – come abbiamo illustrato – una lunga e assidua militanza strindberghiana, tanto da potersi considerare uno degli artefici assoluti dell'affermazione di Strindberg in Italia. Lavia è interprete e regista notoriamente di grande pathos, incline 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 desolate.

La sua *Danza di morte* non solo riprende, dopo anni di separazione, il sodalizio con Monica Guerritore, già autorevole protagonista della *Signorina Giulia* del '92, ma ribadisce la linea di uno Strindberg che soprattutto amplifica l'opposizione coniugale, riportandosi direttamente ad altri spettacoli della celebre coppia d'attori come *Scene da un matrimonio* di Bergman (1997-98)²⁹⁶ (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 però Franco Quadri, sulla «Repubblica» del 10 aprile: «il gioco dà troppo spazio al riso togliendo ogni traccia di ritualità alla tragedia».

296 Cfr. F. Perrelli, *Il cinema di Bergman nel teatro italiano. Una rassegna*, in «La Valle dell'Eden», 20-21, genn.-dic. 2008, p. 50 ss.

Signorina Giulia di Malosti debuttava il 7 gennaio 2011 a Pinerolo, con Valeria Solarino e lo stesso regista protagonisti. La scena di Margherita Palli presentava chirurgiche gelide geometrie e appariva «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 «Sole24Ore» 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 straniate 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 immancabile «complice» – come
evidenza 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».

La signorina Giulia di Malosti si rivela
infine un magico spettacolo *Noir*,
un'affascinante *Verklärte Nacht*, traboccante
di una sensibilità artistica giovane e audace²⁹⁷.
Per Franco Cordelli, sul «Corriere della Sera»
del 23 gennaio 2011, Malosti fa, in buona
sostanza, di Julie una figura critica e
sacrificale, che la Solarino, a suo avviso, non
regge sino in fondo, mentre Jean sfoggia una

²⁹⁷ In una seconda edizione, nella quale anche il testo viene un po' rimaneggiato, il rapporto tra Jean (più *villain* che mai) e Kristin (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, portandosi gli stivali del conte.

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”».

Infine, ci soffermeremo su una delle ultime fatiche di Luca Ronconi presentata, nel luglio 2014, al Festival di Spoleto, a pochi mesi dalla morte dell'illustre regista: un'altra *Danza macabra*. Ronconi si avvaleva, in questa occasione, di un'attenta versione di Roberto Alonge e metteva in scena un trio di valenti attori italiani: Giorgio Ferrara, Adriana Asti e Giovanni Crippa.

Franco Cordelli, il recensore – nella dilagante desertificazione della critica teatrale sui giornali nazionali – forse più sensibile alle nuove proposte di Strindberg in Italia, in un articolo sul «Corriere della Sera» del 3 luglio 2014, ammette, una volta di più, il proprio personale rovello nei confronti di questo «testo difficile, quasi impossibile». «Che vuol dire questo testo? Come lo si dovrebbe interpretare? Perché riesco a coglierne qualche nota suonata bene ma l'insieme non mi convince mai?» si chiede Cordelli, che osserva acutamente come, alla lettura,

Strindberg appaia un autore proliferante di ambiguità e d'ironie che invita chiaramente registi e attori a collocarsi, scomodamente, «sulla lama del rasoio. Ma non ci riesce nessuno, né c'è riuscito Ronconi».

La *Danza macabra* di un maestro pur di somma esperienza come Ronconi sembra al nostro critico partire «con il piede sbagliato»: «... i coniugi là in scena [...] sono complici [del regista]: complici cioè nel tradire Strindberg», cosa che in teatro si può fare e si fa di norma senza problemi, ma che, in questo caso, approda a risultati poco comprensibili ovvero a «uno sterile esercizio di recitazione antinaturalistica, totalmente e fino in fondo ronconiano», fra «orpelli» scenici che «vanno e vengono, scivolano, si dispongono come se gli spazi tra loro mutassero», scossi da un misterioso «simbolico» vento del nord.

Giuseppe Liotta, su «Hystrio» di ottobre-dicembre 2014, ha probabilmente centrato la natura di questo spettacolo, parlando di una «regia sorniona e distante», che porta infine a «divertirsi con Ronconi», all'insegna di un rinnovato *vaudeville* degno tanto di Courteline quanto dell'Assurdo, ma a «dimenticare Strindberg».

5. Può essere interessante, come

conclusione, tentare una sommaria comparazione fra la fortuna teatrale di Strindberg in Italia e in una nazione culturalmente prossima come la Francia da cui pure, almeno dappprincipio, la sua opera ci è in parte arrivata.

Gunnel Engwall ha suddiviso in tre fasi la penetrazione di Strindberg in Francia²⁹⁸. La prima è legata alla sua affermazione, fra il 1893 e il 1894, sulle piccole, ma prestigiose scene sperimentali parigine del Théâtre Libre e dell'Œuvre, che sollecitavano l'interesse della stampa tanto che, alla pubblicazione di *Le Playdoier d'un fou*, nel 1895, lo scrittore svedese non era più uno sconosciuto. È indubitabile che questo interesse per Strindberg, che s'imponeva nella capitale mondiale degli spettacoli dell'Ottocento, ha avuto – insieme agli scambi con l'editoria del mondo germanico e le sue agenzie teatrali – un fondamentale riverbero anche in Italia, dove però il fenomeno Strindberg è durato di più, riscuotendo una maggiore evidenza almeno fra il 1895 e il 1898, grazie a una felice integrazione nei cartelloni e nel nomadismo dei nostri *grandi attori*, e raggiungendo in tal modo verosimilmente un

298 G. Engwall, "Det knastrar i hjärnan" cit., p. 48.

pubblico più vasto, sebbene i suoi complicati successi siano spesso più degli interpreti, Achille Vitti e soprattutto Ermete Zacconi, che dell'autore. Resta un fatto che, in questa fase, alcuni importanti testi strindberghiani come *La signorina Giulia* o *Di fronte alla morte* sono addirittura rappresentati prima in Italia che in Svezia.

La seconda fase francese, dopo un periodo di oblio di un trentennio (che si registra più o meno pure in Italia) può essere individuata negli anni Venti, quando Antonin Artaud allestisce, per la prima volta, *Un sogno* (1928). Quindi, «nel 1933, si mise in scena *Sonata di spettri* e *La più forte* [...] e poi successe una pausa decennale»²⁹⁹. Anche in Italia, soprattutto grazie alla Pavlova e a Bragaglia, si assiste, negli anni Venti, a una rinascita strindberghiana che, questa volta, s'impone, oltre che tramite la tradizione scenica russa, attraverso istanze che definiremmo post-futuriste o lambite dall'ombra lunga di certo espressionismo tedesco. La fiammata italiana però è più breve di quella francese e teatralmente si spegne prima degli anni Trenta.

²⁹⁹ E. Balzamo, *Utländska öden* cit., p. 174. Massimo Ciaravolo (*Da Linneo a Gustafsson* cit.), nello stesso lasso temporale, invece registra in Italia almeno 14 titoli.

La terza fase in Francia si apre dopo il secondo conflitto mondiale e (a differenza che in Italia) dopo ben vent'anni senza nuove traduzioni strindberghiane fra il 1927 e il 1947³⁰⁰. Dalla fine della guerra, tranne che nel 1951, si rappresenta sulle scene francesi almeno un dramma strindberghiano l'anno, raggiungendo punte consistenti d'intensità nel 1975 e per tutti gli anni Ottanta, con una particolare incidenza di rappresentazioni relative in primo luogo alla *Signorina Giulia* e, a seguire, *Danza di morte*, *Creditori* e *La più forte*. In questo caso, potremmo parlare di una relativa coincidenza di sviluppi, in più forse con una peculiare insistenza sui cartelloni italiani del *Padre* e di un dramma da camera come *Il pellicano*. Analoga coincidenza dovremmo registrare se, infine, accettiamo l'ipotesi che, al giorno d'oggi, all'incirca, in Francia, «sia allestito almeno un dramma strindberghiano l'anno»³⁰¹.

Sebbene sia già molto difficile un paragone quantitativo e quasi impossibile e inopportuno uno qualitativo, si ha tuttavia l'impressione che la fortuna italiana di Strindberg, a livello scenico (ma anche culturale), non solo non sia

300 G. Engwall, "Det knastrar i hjärnan" cit., p. 48.

301 E. Balzamo, *Utländska öden* cit., p. 178.

affatto inferiore a quella francese, pur prestigiosa, ma addirittura, per alcuni aspetti, sia più consistente e, in certi segmenti temporali, più intensa e protratta: comunque, tutt'altro che periferica o secondaria nel globale contesto internazionale. D'altra parte, Strindberg è carsicamente o evidentemente attivo nel più avanzato e inventivo teatro d'avanguardia italiano (De Berardinis, Nanni, Pier'Alli, Sudano ecc.) e si può altresì affermare che non ci sia quasi regista nazionale di rilievo che non si sia cimentato, nel suo percorso artistico, con uno dei suoi testi, non di rado in ripetute occasioni, potendosi fregiare in diversi casi (pensiamo a Guicciardini, Lavia, Mezzadri, Missiroli o lo stesso Ronconi) del titolo di *specialista* di un certo repertorio.

Sino alla fine del Novecento, respinto o accettato con riserva o esaltato, August Strindberg si conferma così, nel panorama teatrale italiano, una presenza ardua, ma ineludibile, pregnante ed evidentemente provocante. La pesante crisi economica (peraltro di portata continentale e mondiale) e, di conseguenza, sociale e culturale, nonché, nello specifico, della stessa identità nazionale, che si è abbattuta nel XXI secolo sulla penisola, con il generale ripiegamento del

teatro verso prodotti di sicura riconoscibilità ed esito commerciale, illuminati possibilmente da qualche riflesso televisivo, non fa presumere, almeno per l'immediato, un particolare interesse per un autore come lo svedese. Tuttavia, su una scena sempre più timida nelle proposte e in evidente ripiegamento, quando appare, August Strindberg sembra, quasi immancabilmente, destinato ad aprire nuove prospettive e, in linea di massima, a folgorare le strutture più regolari e pigre del teatro con il suo «fuoco più grande».

APPENDICE

*ITALIA-SVEZIA:
UN CONFRONTO SU STRINDBERG*

Il 16-17 ottobre 1992 – per conto di Teatroinaria/Stanzeluminose, con la collaborazione dell’Ambasciata di Svezia – organizzammo a Roma un convegno su *Strindberg e il teatro*, che, piuttosto che investigare in astratto il tema della drammaturgia strindberghiana, si proponeva in primo luogo di mettere a confronto le tradizioni svedese e italiana d’interpretazione. Fu in questa circostanza che avemmo modo d’invitare e conoscere personalmente l’attore Erland Josephson, che si ritrovò al centro di un interessante dibattito, nel quale i suoi punti di vista vennero a incrociarsi con quelli di personaggi di spicco della nostra scena e importanti interpreti strindberghiani.

Ricostruiremo per grandi linee quel notevole scambio di opinioni, fra diverse civiltà teatrali, che a distanza di tempo risulta forse utile per cogliere anche talune peculiarità di fondo del teatro italiano.

16 ottobre, Teatro delle Arti, Roma.

Erland Josephson catturò subito l’attenzione di tutti, fraseggiando con voce morbida, una battuta dal *Temporale* di Strindberg: «Il tempo è breve quando è trascorso, ma lunghissimo mentre si svolge». La citazione, in svedese, spiegò l’attore, aveva una straordinaria musicalità³⁰², che in fondo nessuna traduzione poteva rendere e che sarebbe stata subito riconosciuta da qualsiasi attore scandinavo come «caratteristica» di Strindberg. Insomma, se si voleva parlare della tradizione degli interpreti nordici, si doveva partire appunto dalla lingua, della quale Strindberg era stato un grande innovatore, avendo avvicinato la lingua scritta a quella parlata: «Linguaggio parlato e linguaggio scritto non sono e non dovrebbero mai essere la stessa cosa, ma la scrittura di Strindberg risulta assolutamente naturale, quando viene recitata».

Josephson sottolineò infatti che, «nei testi di Strindberg, la punteggiatura non è logica o grammaticale, ma l’attore può facilmente scegliere in essa i punti sui quali fermarsi, respirare, enfatizzare una parola». La battuta pare scritta insomma ai fini della recitazione. Prima che, anche nell’Europa del Nord, si affermasse l’influsso di Stanislavskij e Mejerchol’d, gli attori svedesi avevano già «un maestro» di teatro, che s’imponesse attraverso uno straordinario trattamento scenico della loro lingua e «attraverso una varietà di approcci drammaturgici che coinvolgeva tutti i generi e gli stili, in stretto rapporto con le più avanzate correnti continentali».

L’influsso profondo che Strindberg aveva avuto, in termini di svecchiamento della recitazione svedese, era insomma proprio nella *letteralità* dei suoi testi, che spingevano gli attori a compiere «dei salti tutt’altro che logici» nell’interpretazione: «In Ibsen, l’attore si trova di fronte a

302 «*Ja tiden går fort, när den väl har gått, men medan den pågår är den dryg...*» (SV 58: 17).

un'equazione da risolvere, mentre in Strindberg nulla è organizzato, tutto va orchestrato sulla musicalità e sul ritmo. Le stesse trame non sembrano strutturate e, in esse, i personaggi presentano cambiamenti bruschi e i loro comportamenti non sempre hanno una spiegazione razionale».

Attorno al dramma strindberghiano, nel teatro svedese, si era presto creata una forte tradizione che gli attori ancora oggi avvertono, continuando a confrontarsi – talvolta rischiando addirittura il plagio – con certi carismatici interpreti del passato come Lars Hanson (grande protagonista delle regie di Olof Molander), che pure appartiene a una generazione addirittura «estinta». Molto pesano, nella costituzione di questa tradizione, i più autorevoli registi strindberghiani: Ingmar Bergman senz'altro e, prima di lui, Alf Sjöberg e il citato Molander. Molander anzi forse più di ogni altro, perché aveva decisamente messo in discussione una consolidata interpretazione espressionistica di Strindberg, concentrandosi sui dettagli concreti delle sue opere, persino nella memorabile edizione della metà degli anni Trenta di un dramma fantasmagorico come *Un sogno*. Dalle sue regie derivò comunque un'altra peculiarità della tradizione svedese, quella di «fare un po' assomigliare tutti i protagonisti maschili allo stesso Strindberg».

Così, nel dramma da camera *Il temporale*, in Svezia, è capitato che si conferisse all'anziano protagonista le riconoscibili fattezze dell'autore, mentre, per Josephson, «era stata davvero illuminante l'interpretazione del personaggio offerta da Tino Carraro», che sfuggiva ad ogni cliché, anche se «Strindberg è un autore di cui è facile cogliere le esagerazioni e, all'estero, molto spesso, si suole esagerare le sue stesse esagerazioni». Strehler e Carraro, nel 1980, erano stati invece una felice eccezione, giacché sovente Josephson aveva visto, fuori della Svezia, uno Strindberg caricato, addirittura «buffo», interpretato come se le sue opere fossero state scritte «in un momento di euforia»: «In particolare in Italia, quando odia tutto e tutti, sembra che si stia divertendo e sia felicissimo, sicché anche il pubblico ride e si diverte». Era un problema di misura, sebbene Josephson in linea di principio non fosse contrario alla possibilità che si evidenziasse il lato umoristico della scrittura strindberghiana, «in Svezia, di norma alquanto trascurato».

Si aprì il dibattito e apparve subito evidente che gli uomini di teatro italiani erano molto sensibili al problema dell'individuazione e della discussione di una via originale per affrontare Strindberg. Mario Missiroli intervenne per primo, rilevando che, in Italia, non esisteva in fondo un approccio né frequente né naturale a Strindberg. Per quanto riguardava le sue regie strindberghiane, nella *Signorina Giulia* del 1973, si era sforzato di affrontare il copione «con una semplicità e una libertà che sono probabilmente anche tipiche della tradizione scandinava», mentre per *Verso Damasco* (l'intera trilogia sintetizzata in una sola serata) del 1978, aveva cercato di leggere il testo «sul livello di una grande metafora».

Anche Walter Pagliaro fu d'accordo che, in Italia, «c'era una sorta di timor panico nell'affrontare Strindberg, avvertito per molti versi come lontano dalla nostra cultura». L'atteggiamento che si aveva di fronte a questo autore era così «cauto o aggressivo», proprio per lo sforzo di superare tale difficoltà d'approccio. Pagliaro, che si era formato e aveva lavorato al Piccolo di Milano, portò la sua testimonianza sulla regia strehleriana del *Temporale*: «Strehler, che nella sua carriera ha allestito Strindberg una sola volta, lo affrontò dopo una lunghissima riflessione. Con Carraro lavorò con accanimento e, soltanto quando decisero di liberarsi delle imposizioni di una certa tradizione europea, lo spettacolo divenne personale» e lievitò. Pagliaro rievocò quindi qualche messinscena svedese che aveva visto in Italia, *Sonata di spettri* e *La signorina Giulia*, per la regia di Bergman:

Quello che mi ha colpito in questi allestimenti è una sintesi che definirei di corpo e di testa, che gli attori italiani riescono difficilmente a realizzare, affrontando Strindberg. È facile dire che gli attori italiani vanno un po' sopra le righe quando recitano Strindberg, ma non dimentichiamo che c'è davvero il problema della lingua come difficoltà e sforzo di recupero di quella musicalità di cui ha parlato Josephson.

Venendo alla sua unica regia strindberghiana, *Il padre* (che aveva debuttato quello stesso anno; vedi n. 27 dell'VIII Cap.), Pagliaro spiegò che aveva tentato di realizzare uno Strindberg non espressionista e, nello stesso tempo, di rompere con la tradizione italiana che vedeva in questo testo solo un demoniaco duello uomo-donna:

Ho cercato di superare il naturalismo e di creare un dramma fortemente soggettivo, una drammaturgia dell'io, come se il Capitano protagonista vivesse il dramma in un sogno, il sogno di un uomo che ritorna nel grembo materno. Avendo rivissuto il testo in questa chiave, come un percorso onirico, ho ritrovato, insieme agli attori, quella tensione che Strindberg indubbiamente possiede, cercando di evitare i cliché che si sono stratificati nella rappresentazione della lotta fra i sessi.

Intervenire quindi Paolo Bonacelli, che, nel 1968 («l'epoca delle cantine romane»), era stato protagonista di un pionieristico *Creditori* (vedi n. 32 del VII Cap.), ma che si dichiarò interessato a Strindberg sin dai tempi di formazione all'Accademia d'Arte Drammatica. Proprio partendo da *Creditori*, «che è una tragicommedia», Bonacelli individuava quello che, a suo avviso, era il principale problema di Strindberg in Italia: «la nostra difficoltà a cogliere gli elementi di autentica leggerezza dei suoi testi», al di là della ricerca della più andante comicità. L'attore Alberto Di Stasio (che in quei giorni recitava in *Pasqua*, con la regia di Alessandro Bertini; vedi n. 27 dell'VIII Cap.) osservò allora che Strindberg aveva sempre difficoltà ad affermarsi nel repertorio italiano perché impediva un'interpretazione «comoda». A suo parere, era infatti molto più «comodo» rappresentare Ibsen: «L'attore italiano tende sempre a non svelarsi, tende a difendersi, a nascondersi dietro una maschera, mentre Strindberg costringe a parlare di se

stessi, a confessarsi, altrimenti lo si tradisce. Strindberg può essere una medicina salutare per il teatro italiano: con lui, siamo in perpetuo equilibrio».

Chiamato più o meno velatamente in causa come il più tipico interprete italiano di uno Strindberg tenuto «sopra le righe» (soprattutto per il suo *Pellicano* del 1981), Gabriele Lavia – che, tra l'altro, all'epoca, rappresentava con grande successo a Roma, in coppia con Monica Guerritore, *La signorina Giulia* –³⁰³ fece un intervento appassionato:

La messinscena è un'arte autonoma, di cui il testo – per me – è un elemento indispensabile, sebbene abbia visto altri autori (e, per me, il regista è un autore a tutti gli effetti) che nei rapporti col testo sono più disinvolti e per i quali il testo non aveva particolari priorità. Se sia, personalmente, nel mio lavoro, sopra o sotto le righe non so, vorrei che mi dicessero una buona volta dove sono le righe. Trovo che Strindberg sia un autore molto ironico e persino comico, ma questo comico non è, a mio avviso, assolutamente uguale a divertente. Per *La signorina Giulia*, come regista, ho spiegato agli attori: ricordiamoci che c'è una festa; ricordiamoci che la festa di San Giovanni è un saturnale e non possiamo quindi impostare subito il testo in chiave di tragedia. Perché mai Jean dovrebbe essere antipatico, visto che piace tanto alle ragazze? I personaggi hanno dentro di loro il dramma, ma non sanno come va a finire. Noi dobbiamo sempre fingere che il pubblico assista al testo per la prima volta.

Si era discusso intensamente per tre ore e all'ospite svedese spettò tirare le fila del dibattito. Erland Josephson – attraverso August Strindberg – consegnò ancora una conclusiva lezione di teatro:

Strindberg consigliava spesso gli attori di “non andare troppo in profondità” nell'interpretazione. È un monito cui tutti dovremmo obbedire, perché scavando troppo nei copioni rischiamo di perdere la struttura e la visione generale. Sono d'accordo che il testo non sia l'elemento più importante della messinscena, come pure sono convinto che non è importante solo per l'attore essere ispirato dall'autore, ma anche viceversa. È proprio questo duplice scambio che fa sì che nel teatro sorgano visioni nuove.

303 Possiamo testimoniare, tra l'altro, che lo spettacolo fu particolarmente apprezzato da Erland Josephson, che poté assistervi proprio nel corso di quel soggiorno romano.

BIBLIOGRAFIA:

AA.VV., *Anime nordiche. Novelle danesi e scandinave*, a cura di G. Peyretti, Firenze, Sansoni, 1909;

AA.VV., *Il teatro italiano. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*, I-III, a cura di S. Ferrone, Torino, Einaudi, 1979;

AA. VV., *Immagini dal pianeta Strindberg*, Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1981;

Acca F., *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», nn. 2-3, primavera-autunno, 2000;

Ahlstedt E., *L'Accueil critique des Mariés en France en 1885 et cent ans plus tard*, in AA. VV., *Strindberg et la France*, a cura di G. Engwall, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1994;

Ahlström S., *Strindbergs erövring av Paris*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1956;

Ahlström S., *Strindberg och Italien*, in «Utlandssvenskarna», dec. 1956;

Alberti A.C. et al., *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984;

Albini E., *Cronache teatrali 1891-1925*, a cura di G. Bartolucci, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1972;

Aleramo S., *Orsa minore: note di taccuino e altre ancora*, Milano, Feltrinelli, 2002;

Alonge R., *Spettri, Zacconi e un agente tuttofare: traduttore, adattatore (e anche un poco drammaturgo)*, in «Il Castello di Elsinore», n. 1, 1988;

Alonge R., *Ibsen. L'opera e la fortuna scenica*, Firenze, Le Lettere, 1995;

Angelini F., *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, VI, Torino, Einaudi, 1986;

Antonucci G., *Storia della critica teatrale*, Roma, Studium, 1990;

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968;

Artioli U., *Pirandello allegorico*, Roma-Bari, Laterza, 2001;

Balzamo E., *Utländska öden och äventyr. Strindberg i översättning*, in *Strindbergiana*, 28, Stockholm, Atlantis, 2013;

Banfi A., recensione alle opere di A. Liebert, in «Rivista di Filosofia», n. 14, 4, 1923;

Banfi A., *August Strindberg*, in AA. VV., *Filosofi contemporanei*, a cura di R. Cantoni, Firenze, Parenti, 1961;

Bernardini L., *La Littérature scandinave*, Paris, Plon, 1894;

Bertetto P., *La scena spettrale. L'allestimento di "Verso Damasco" di Mario Missiroli*, Torino, Multimmagini, 1981;

Bertolazzi C., *Due articoli*, in «Ariel», nn. 2-3, 2000;

Bisicchia A., *Lo spazio nel teatro di August Strindberg. (Per una storia della messinscena strindberghiana in Italia)*, in A. Strindberg, *Tutto il teatro*, II, Milano, Mursia, 1985;

Bottoni L., *Storia del teatro italiano*, Bologna, Il Mulino, 1999;

Bragaglia A.G., *Del teatro teatrale ossia del teatro*, Roma, Edizioni Tiber, 1929;

Brandell G., *Strindberg. Ett författarliv*, I-IV, Stockholm, Alba, 1983-89;

Castelli F., *Volte della contestazione*, Milano, Editrice Massimo, 1978;

Cava M., *La signorina Giulia: cento anni segnati "negli annali"*, in «*La signorina Giulia, Quaderni della Compagnia Lavia*», 1992-93;

Cavaglieri L., *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006;

Cavaglieri L., *Trust teatrali e diritto d'autore (1894-1910)*, Corazzano, Titivillus, 2012;

Cesari G., *Teatro di Strindberg*, in «*La Parola e il Libro*», n. 7, luglio-agosto 1928;

Ciaravolo M., *Da Linneo a Gustafsson. 250 anni di letteratura svedese in traduzione italiana*, Milano, Iperborea, 1994;

Ciaravolo M., *Giorgio Strehlers Temporale (Oväder)*, in *Strindbergiana*, 17, Stockholm, Atlantis, 2002;

Ciaravolo M., *Utgivningen av Strindbergs verk i Italien*, in *Strindbergiana*, 28, Stockholm, Atlantis, 2013;

[Programma della] *Compagnia Italiana di Prosa Tatiana Pavlova Alberto Capozzi 1923-1924*;

Compatangelo M.L., *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-Eri, 1999;

Costetti G., *Il teatro italiano nel 1800*, Bologna, Forni, 1978²;

Croce B., *Letteratura moderna scandinava*, Trani, Vecchi, 1892;

Croce B., *Conversazioni critiche*, I-II, Bari, Laterza, 1950⁴;

Croce B., *La letteratura della nuova Italia*, I-VI, Bari, Laterza, 1957⁴;

Croce B., *Pagine sparse*, I-III, Bari, Laterza, 1960²;

D'Amico A.-Tinterri A., *Pirandello capocomico. La compagnia del Teatro dell'Arte di Roma, 1925-1928*, Palermo, Sellerio, 1987;

D'Amico G., *Between Sentimentalism and Realism. Materials on the Early Italian Reception of Bjørnstjerne Bjørnson's A*

Bankruptcy, in «North-West Passage», n. 5, 2008;

D'Amico G., *The Father in Strindberg's French Translation*, in «Edda», n. 2, 2010;

D'Amico G., *Domesticating Ibsen for Italy*, Bari, Edizioni di Pagina, 2013;

D'Amico S., *Tramonto del grande attore*, Firenze, La Casa Usher, 1985²;

D'Amico S., *Cronache 1914-1955, I.1 (1914-1918); I.2 (1919-1920); II.2 (1922-1927)*, a cura di A. D'Amico-L. De Vito, Palermo, Novecento, 2001-2002;

De Feo S., *In cerca di teatro*, a cura di L. Lucignani, I-II, Milano, Longanesi, 1972;

De Gubernatis A., *Storia del teatro drammatico*, Milano, Ulrico Hoepli, 1883;

De Monticelli R., *Le mille notti del critico*, I-IV, a cura di G. De Monticelli et al., Roma, Bulzoni, 1996-98;

De Toni G., *Vagabondaggio nell'ultimo Strindberg*, in «Aut Aut», n. 7, 1958;

Il Dramma. I testi, «Bollettino del Fondo Librario», n. 2, agosto 1986, Firenze, Vallecchi;

Dubois Janni T., *August Strindberg. Una biografia*, Milano, Gabriele Mazzotta Editore, 1970;

Eklund T., *Introduzione a A. Strindberg, Il meglio del teatro per la prima volta tradotto dall'originale svedese*, a cura di G. Oreglia-P. Rossetti, Torino, SET, 1951;

Engwall G., "Det knastrar i hjärnan". *Strindberg som sin egen franske översättare*, in

AA. VV., *August Strindberg och hans översättare*, a cura di B. Meidal-N.Å. Nilsson, Stockholm, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, 1995;

Faggi V., *Strindberg*, Firenze, La Nuova Italia, 1978;

Firenze E., *Mina Mezzadri. Il segreto di un altrove*, Urbino, Quattroventi, 2009;

Gabrieli M., *Echi di Ibsen e di Strindberg in Italia*, in *AION*, VII, 1964;

Giammusso M., *La fabbrica degli attori: L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri-Direzione Generale delle Informazioni dell'Editoria e della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica, 1988;

Giannangeli P., *Adriano Tilgher. Filosofia del teatro*, Macerata, Eum, 2008;

Giovanelli P., *La società teatrale in Italia fra Otto e Novecento*, I-III, Roma, Bulzoni, 1984.

Gobetti P., *Scritti di critica teatrale*, Torino, Einaudi, 1974;

Guerrieri G., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali 1974-1981*, Roma, Bulzoni, 1993;

Jacobbi R., *Discendiamo tutti dalla costola di Strindberg*, in «Il Dramma», n. 65, marzo 1969;

Jacobbi R., *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972;

Jacobbi R., *Le rondini di Spoleto*, Samedan, Munt Press, 1977;

Jacomuzzi S., *Gli anni Ottanta: il decennio naturalista nel teatro italiano*, in AA. VV., *Teatro dell'Italia unita*, a cura di S. Ferrone, Milano, Il Saggiatore, 1980;

Lavia G., *Dagli appunti di regia*, in «*La signorina Giulia*, Quaderni della Compagnia Lavia» cit.;

Leffler A.C., *Come si fa il bene*, Napoli, Piero, 1892;

Lilliestam Å., *Astrid Ahnfelt – förespråkare för svenskt kulturutbyte med Italien*, in «*Personhistorisk tidskrift*», nn. 1-2, 1992;

Lindberg P., *August Lindberg. Skådespelaren och människan*, Stockholm, Natur & Kultur, 1943;

Lindström H., *Strindberg och böckerna*, I-II, Svenska Uppsala, Litteratursällskapet, 1977-90;

Livio G., *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989;

Longhi C., *Progetto Sogno di Luca Ronconi. Due interviste*, in *Il Patalogo 23*, Milano, Ubulibri, 2000;

Magris C., *L'anello di Clarisse*, Torino, Einaudi, 1984;

Mandalari M., *Note di critica drammatica*, Catania, Tip. F. Galati, 1899;

Mangoni L., *Una crisi di fine secolo*, Torino, Einaudi, 1985;

Martini F.M., *Cronache teatrali 1923*, Firenze, Barbera, 1924;

Mazzocchi F., *Strindberg secondo Visconti*, in AA. VV., *La signorina Julie di Strindberg: studi e prospettive*, a cura di F. Perrelli, Torino, Dams-Università di Torino, 2001;

Mazzocchi F., *Drömmar vid Piccolo Teatro. Luca Ronconi och Strindbergs dramaturgi*, in *Strindbergiana*, 17 cit.;

Meidal B., "En klok rätta måste ha många hål!" *Strindberg och översättarna*, in AA. VV., *August Strindberg och hans översättare* cit.;

Meldolesi C., *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984;

Mezzanotte P.-Simoni R.-Calzini R., *Cronache di un grande teatro. Il Teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizioni BNL, 1952;

Milano, P., *Leggere per professione*, a cura di L. Badolato, Roma, Oblique, 2012;

Molinari C., *L'attrice divina*, Roma, Bulzoni, 1987;

Navello B., *Diario di regia per la Signorina Julie*, in AA.VV., *La signorina Julie di Strindberg* cit.;

Nivellini V., *I 150 anni di un'accademia milanese: 1798-1948*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1948;

Ollén G., *Strindbergs dramatik*, Kristianstad, Sveriges Radios Förlag, 1982;

Ollén G., *Strindbergsföreställningar 1981*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», n. 66, april 1982;

Ollén G., *Strindbergspremiärer 1982*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», n. 67, april 1983;

Ollén G., *Strindbergspremiärer 1983*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», n. 68, april 1984;

Ollén G., *De första översättningarna – till franska, danska och tyska – av Fordringsägare*, in *Strindbergiana*, 8, Stockholm, Atlantis, 1993;

Ollfors A., *August Strindberg i bibliografisk och bibliofil belysning*, Borås, Norma, 1987;

Orecchia D., *Il critico e l'attore: Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, DAMS-Università degli studi di Torino, 2003;

Orsini F., *Il teatro espressionista di Pier Maria Rosso di San Secondo. Le prime commedie*, I-II, Foggia, Bastogi, 1995;

Orsini F., *Pirandello e l'Europa*, Cosenza, Pellegrini, 2001;

Ortensi U., *Letterati contemporanei: Augusto Strindberg*, in «Emporium», n. 102, giugno 1903;

Ottosson Pinna B., *Strindberg e l'Italia*, in AA.VV., *Omaggio a Strindberg. Strindberg nella cultura moderna*, a cura di F. Perrelli, Roma, Bulzoni, 1983;

Papini G.-Prezzolini G., *Carteggio*, I-III, a cura di S. Gentili-G. Manghetti, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003-13;

Pardieri G., *Ermete Zacconi*, Bologna, Cappelli, 1960;

Il Patalogo 12, Milano, Ubulibri, 1989;

Il Patalogo, 25, Milano, Ubulibri, 2002;

Il Patalogo 29, Milano, Ubulibri, 2006;

Pellegrini A., *Il poeta del nichilismo: Strindberg*, Milano, Rosa e Ballo, 1944;

Perrelli F., *Strindberg e Nietzsche. Un problema di storia del nichilismo*, Bari, Adriatica, 1984;

Perrelli F., *Echi nordici di grandi attori italiani*, Firenze, Le Lettere, 2004;

Perrelli F., *La fortuna di Giuseppe Giacosa in Scandinavia*, in AA. VV., *Giacosa e le seduzioni della scena. Fra teatro e opera lirica*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2008;

Perrelli F., *Il cinema di Bergman nel teatro italiano. Una rassegna*, in «La Valle dell'Eden». 20-21, genn.-dic. 2008;

Perrelli F., *L'inferno della passioni di Pasolini e Strindberg*, in AA. VV., *L'impero dei sensi. Da Euripide a Oshima*, a cura di R. Alonge, Bari, Edizioni di Pagina, 2009;

Perrelli F., *Tino Carraro on Strindberg*, in «North-West Passage», n. 7, 2010;

Perrelli F., *Squarzina regista degli autori nordici*, in AA. VV., *Luigi Squarzina. Studioso, drammaturgo e regista teatrale*, Roma, Scienze e Lettere, 2013;

Polese E., *Ermete Zacconi*, Milano, Tip. Colombo e Tarra, 1898;

Pozza G., *Cronache teatrali*, Vicenza, Neri Pozza, 1971;

Praga M., *Cronache teatrali 1923*, Milano, Treves, 1924;

Prezzolini G., *Uomini 22 e Città 3*, Firenze, Vallecchi, 1920;

Puppa P., *Il padre: la regia come autobiografia*, in «Il Castello di Elsinore», n. 55, 2007;

Quadri F., *La politica del regista. Il teatro 1967-1979*, I-II, Milano, Il Formichiere, 1980;

Quarta, *Ibsenismo in Italia: Bracco, Giacosa, Praga. Drammaturgie a confronto*, in AA. VV., *La didascalia nella letteratura teatrale*

scandinava, a cura di M. Kjølner Ritzu, Roma, Bulzoni, 1987;

Rabbito A., *Il moderno e la crepa. Dialogo con Mario Missiroli*, Milano-Udine, Mimesis, 2013;

Ramo L.-Ridenti L., *La Bibbia dei comici del terribile PES*, in «Il Dramma», n. 257, febbraio 1958;

Randi E., “*La madre ti era amica, ma la donna nemica*”, in «Il Castello di Elsinore», n. 55, 2007;

Rasi L., *I comici italiani: biografia, bibliografia, iconografia*, I-II, Firenze, Lumachi, 1897-1905;

Ruocco D., *Tatiana Pavlova diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000;

Saggese F., *Ibsen. Appunti*, Napoli, Marchese, 1904;

Salotti M., *August Strindberg sulla scena italiana*, in AA. VV., *Il padre*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, n. 45, novembre 1983;

Simoncini F., *Strategie della scena di fine Ottocento. Le prime traduzioni italiane di Ibsen: L'anitra selvatica e Spettri*, in «Il Castello di Elsinore», 16, 1993;

Simoni R., *Trent'anni di critica drammatica*, I-V, Torino, SET, 1951-60;

Sinisi S., *Il teatro del colore di Achille*, Ricciardi, Roma, Abete, 1976;

Slataper S., *Ibsen*, Firenze, Vallecchi, 1977³;

Spainì A., *Il teatro tedesco*, Milano, Treves, 1933;

Squarzina L., *Esperienze di un regista*, in AA. VV., *La didascalìa* cit.;

Strehler G., *Tragica meschinità della famiglia borghese*, nel programma di sala per *Temporale* di A. Strindberg, Piccolo Teatro di Milano, 1979-80;

Strindberg A., *Les Mariés*, Lausanne-Paris, B. Benda-Belhatte & Thomas, 1885;

Strindberg A., *Der Vater*, Leipzig, Reclam, s.d. [1888];

Strindberg A., *Père*, Helsingborg, Österling, 1888;

Strindberg A., *Padre. Simun*, Milano, Max Kantorowicz, 1893;

Strindberg A., *Creditori. Non scherzare col fuoco*, Milano, Max Kantorowicz, 1894;

Strindberg A., *De l'Inferiorité de la Femme*, in «Revue Blanche», n. 8, 1er semestre 1895;

Strindberg A., *Il padre*, Trieste, Carlo Schmidl, 1897;

Strindberg A., *La storia di un'anima*, Firenze, Sansoni, 1922;

Strindbergs A., *Brev*, a cura di T. Eklund-B. Meidal, I-XXII, Bonniers, Stockholm, 1948-2001;

Strindberg, A., *Samlade Verk*, a cura di L. Dahlbäck et al., I-LXXII, Stockholm, Almqvist & Wiksell-Norstedt, 1981-2013;

Strindberg A., *Dall'Italia*, a cura di B. Berni, Roma, Biblioteca del Vascello, 1993;

Svevo I., *Opera omnia. Epistolario*, Milano, Dall'Oglio, 1966;

Tian R., *De la Contessa au Sogno*, in «Théâtre en Europe», n. 5, janvier 1985;

Tilgher A., *Il problema centrale (cronache teatrali 1914-1926)*, a cura di A. D'Amico, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1973;

Vicentini C., *Pirandello, il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio, 1993;

Vitti A., *Storie e storielle del teatro di prosa*, Milano, Vecchi, 1926;

Zacconi E., *Ricordi e battaglie*, Milano, Garzanti, 1946;

Zampa G., *Ingrid Thulin e Il Sogno di Strindberg*, su «Il Dramma», n. 3, marzo 1970;

Zuccoli L., Prefazione a E.A. Butti, *Il vortice*, Milano, Zorinti, 1893.

EMEROGRAFIA:

«Aftonbladet», 23 novembre 1893; 5 dicembre 1902; 19 dicembre 1906;

«L'Arte Drammatica», 31 agosto 1889; 3 ottobre 1891; I aprile 1893; I luglio 1893; 4 novembre 1893; 18 novembre 1893; 23 novembre 1893; 17 marzo 1894; 24 febbraio 1894; 12 maggio 1894; 19 maggio 1894; 27 ottobre 1894; 9 febbraio 1895; 12 ottobre 1895; 26 ottobre 1895; 21 novembre 1895; 23 novembre 1895; 7 dicembre 1895; 16 dicembre 1895; 21 dicembre 1895; 4 gennaio 1896; 11 gennaio 1896; 18 gennaio 1896; 15 febbraio 1896; 4 aprile 1896; 25 aprile 1896; 16 maggio 1896; 13 giugno 1896; 5 settembre 1896; 7 novembre 1896; 30 gennaio 1897; I aprile 1897; 3 luglio 1897; 10 luglio 1897; 6 ottobre 1897; 30 luglio 1898; 4 marzo 1899; 8 aprile 1899; 25 novembre 1899; 29 settembre 1900; 28 luglio 1917; 24 novembre 1923; 6 giugno 1925; 19 dicembre 1925;

«L'Avanti!», 17 novembre 1973; 24 marzo 1977; 4 aprile 1981;

«L'Avvenire», 23 aprile 1970; 12 aprile 1978; 31 maggio 1980; 10 febbraio 2000;

«Il Corriere delle Puglie», 19 novembre 1899;

«Il Corriere della Sera», 19-20 settembre 1896; 13 aprile 1957; 30 novembre 1967; 19 ottobre 1975; 18 febbraio 1989; 21 luglio 1990; 20 novembre 1992; I dicembre 1992; 4 dicembre 1992; 10 febbraio 2000; 24 settembre 2003; 5 novembre 2005; 3 dicembre 2006; 10

dicembre 2006; 23 novembre 2008; 10 aprile 2010; 3 luglio 2014;

«Dagens Nyheter», 15 aprile 1983;

«Il Dramma», n. 5, 15 gennaio 1946;

«Folkets Tidning», 30 settembre 1898;

«Gazzetta Piemontese», 28 marzo 1884; 31 maggio 1885; 6 giugno 1885;

«Gazzetta di Venezia», 27 marzo 1897;

«Il Gazzettino di Padova», 11 marzo 1947; 29 novembre 1947;

«Il Giornale», I maggio 1983; 21 novembre 2006; 30 novembre 2006; 12 dicembre 2006; 2 marzo 2010;

«Il Giorno», 21 febbraio 1968; 21 gennaio 1977; 5 agosto 1992;

«Handelstidningen», 27 novembre 1894;

«Hystrio», n. 2, aprile-giugno 2006; n. 4, ottobre-dicembre 2014;

«Idun», n. 42, 18 ottobre 1925;

«L'Indipendente», 15 novembre 1895; 23 maggio 1898;

«La Lettura», I luglio 1928;

«Il Mattino di Napoli», 12-13 dicembre 1893; 26-27 dicembre 1893; 30-31 gennaio 1894; 4-5 febbraio 1894; 5-6 febbraio 1894; 6-7 febbraio 1894;

«Il Messaggero», 23 ottobre 1923; 6 maggio 1925; 12 gennaio 1957; 17 novembre 1973;

«Il Mondo», 19 febbraio 1924; 10 marzo 1925;

«La Nazione», 29 agosto 1892; 26 settembre 1892; 3 ottobre 1892; 3 aprile 1896; 13 gennaio 1957;

«Il Piccolo Faust», 12 ottobre 1893; 23 novembre 1893; 10 ottobre 1895; 21 novembre 1895; 27 luglio 1898; 13 agosto 1898; 20 ottobre 1898; 9 agosto 1899;

«Primafila», n. 40, febbraio 1998;

«La Repubblica», 12 aprile 1980; 21 giugno 1980; 31 marzo 1981; 5-6 aprile 1981; 10 dicembre 1981; 16 novembre 1982; 7 luglio 1983; 17 maggio 1984; 6 maggio 1989; 7 aprile 1990; 7 agosto 1992; 8 dicembre 1992; 10 febbraio 2000; 16 febbraio 2002; 25 marzo 2003; 5 ottobre 2005; 19 maggio 2006; 10 aprile 2010;

«Il Resto del Carlino», 8 luglio 1897; 9 luglio 1897; 10 luglio 1897; 17 settembre 1974;

«Scena», nn. 3-4, aprile 1981;

«Sipario», n. 213, gennaio 1964; n. 493, novembre 1989; n. 394, marzo 1979; n. 396, maggio 1979;

«Il Sole24Ore», 13 dicembre 1992; 29 marzo 1998; 13 febbraio 2000; 6 aprile 2003; 17 aprile 2005; 19 febbraio 2006; 7 maggio 2006;

«La Stampa» / «Stampa Sera», 11-12 gennaio 1895; 7-8 giugno 1895; 22 novembre 1895; 17-

18 dicembre 1895; 30-31 dicembre 1895; I gennaio 1896; 24 giugno 1896; 9 agosto 1896; 29 ottobre 1896; 7-8 giugno 1897; 29 luglio 1897; 23 settembre 1900; 31 ottobre 1900; 10 febbraio 1906; 27 gennaio 1909; 7 luglio 1910; 16 maggio 1912; 5 ottobre 1922; 30 marzo 1923; 13 novembre 1923; 17 settembre 1927; 11 maggio 1957; 20 febbraio 1964; I marzo 1970; 20 marzo 1970; 21 marzo 1970; 20 aprile 1978; 10 febbraio 2000; 27 novembre 2005;

«Stockholms-Tidningen», 20 dicembre 1906;

«Svezia oggi», n. 2, giugno 1984;

«Tiden», 17 giugno 1885;

«Il Tempo», 27 maggio 1973;

«La Tribuna», 16 novembre 1893; 10 marzo 1925; 17 aprile 1928;

«L'Unità», 17 novembre 1973; 21 maggio 1977; 27 ottobre 1977; I maggio 1983; 10 luglio 1983; 14 aprile 1984; 10 febbraio 2000.

SITOGRAFIA:

Strindberg A. altre traduzioni italiane, vedi:
<http://www.letteraturenordiche.it/svezia.htm>;

<http://www.enricojob.com/>

http://www.fondazionepaolini.it/scheda_opera.php?id=313

Versione preprint