

Franco Perrelli
IL CRITICO TEATRALE AUGUST STRINDBERG

August Strindberg fu critico teatrale fra il 1873-74 e il 1876¹.

Sia l'autobiografia strindberghiana del 1886 sia un riferimento nell'ampio saggio *Giulio Cesare* (1908) delle tarde *Lettere aperte al Teatro Intimo*, ci raccontano che detenere la posizione di critico – o meglio «il potere della parola pubblica» in campo teatrale – non costituì per il nostro autore nessuna particolare gratificazione. Anzi, Strindberg dichiara di avere avvertito «la sgradevole responsabilità di fare il giudice» ovvero l'amara contraddizione fra il dovere di esprimere liberamente il proprio giudizio e lo scrupolo che «l'esistenza stessa di un attore poteva dipendere da una stroncatura»². In vecchiaia – probabilmente in polemica con taluni che avevano duramente recensito i giovani interpreti del suo Teatro Intimo – sottolineava anche la difficoltà di emettere giudizi sicuri ed equi di fronte a quella «mezza irrealtà che non si può afferrare», che sarebbe in definitiva l'arte dell'attore:

Se vado a vedere un illusionista, pago il biglietto per farmi piacevolmente ingannare; ma se qualcuno con inclinazioni critiche si alza in sala a raccontare che i pesciolini d'oro non spuntano direttamente dal cilindro ma dal taschino del frac, non gli sono per niente grato dell'informazione. Quello ha distrutto il mio piacere. [...] // Io ho fatto il critico teatrale per qualche mese. Non è stato gradevole; e posso consolare gli attori ricor-

¹ Con queste date, circoscriviamo l'attività critica di Strindberg, che si svolse propriamente e con continuità al liberale «Dagens Nyheter» dal dicembre 1873 fino al marzo 1874, ma notizie e recensioni sugli spettacoli di Stoccolma non sono comunque infrequenti in altre corrispondenze dello scrittore per «Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning» del 1876, e persino del 1878, per «Finsk Tidskrift».

² A.S., *Samlade Skrifter* 19, pp. 113, 110. D'ora in poi le opere di Strindberg saranno citate, secondo disponibilità, dalla classica edizione in 55 voll. *Samlade Skrifter*, a cura di J. Landquist, Stockholm, Bonniers, 1912-20 o dall'edizione critica, in fase di completamento, *Samlade Verk*, a cura di L. Dahlbäck, Stockholm, Almqvist & Wiksell-Norstedts, dal 1981.

dando che, allorché la mia opinione si scontrava con quella dei colleghi, mi sembrava di vivere in un vespaio; perdevi le amicizie, non si rispondeva più al mio saluto e, quando il direttore del giornale cominciò a preoccuparsi e m'impose di lodare ciò che disapprovavo, doveti lasciare l'incarico. / La posizione non è invidiabile e il posto lo si potrebbe benissimo abrogare perché superfluo, dato che ci sono registi, direttori e interpreti, che ne capiscono di più. Il regista in particolare [...]. Il pubblico, che ne sa quanto il critico, vuole conservare il proprio giudizio ovvero il proprio piacere; e se uno spettatore dà un'occhiata a una recensione, lo fa a conferma delle proprie opinioni, non per vederle corrette³.

Attendibili o meno che siano queste *memorie*, troppo tarde e soprattutto umorali per essere puntualissime, restano gli articoli, quasi mai banali e di stile eccellente, del critico August Strindberg, che operava in una fase aurorale del giornalismo svedese, all'epoca ancora «ingenuo e integro» – per servirsi delle sue stesse parole – e dipendente solo dagli abbonati⁴. Questa cornice di sostanziale proibizione consentiva giusto qualche indulgenza verso gli amici, anche se, in Strindberg, affiorava soprattutto una sentita e dichiarata «mancanza di fede nell'autorità»⁵ e una tendenziale accentuazione irri-guardosa della franchezza che, almeno in una occasione, gli procurò addirittura delle minacce «da parte di una cattiva compagnia in tournée a Stoccolma», della quale aveva scritto senza tanti complimenti che «spacciava robbaccia, allo stesso prezzo del Teatro Reale, pur presentandosi miserabilmente»⁶.

Strindberg «scrive su ciò che lo affascina» ha notato Gunnar Brandell «oppure su ciò che si presta come bersaglio per le sue stroncature»⁷, spaziando dalla recitazione alla drammaturgia, alla politica culturale dei sei teatri di Stoccolma⁸. La critica strindberghiana si fece subito notare ed apprezzare⁹; in effetti, toccava la glo-

³ A.S., *Samlade Skrifter* 50, pp. 124 sgg.

⁴ A.S., *Samlade Skrifter* 19, p. 109.

⁵ Cfr. *Ögonvittnen: August Strindberg. Ungdom och mannaår* I, a cura di S. Ahlström, Stockholm, Wahlström & Widstrand, 1959, p. 77.

⁶ A.S., *Samlade Skrifter* 19, p. 113. L'episodio è originato dall'articolo sul «Dagens Nyheter» del 27 marzo 1874 (*Samlade Verk* 4, pp. 114-5; cfr. anche p. 224).

⁷ G. Brandell, *Strindberg – ett författarliv* I, Stockholm, Alba, 1987, p. 179.

⁸ Le scene più importanti erano ovviamente le due reali (cfr. nn. 13 e 28); poi c'erano il Mindre Teatern, con un repertorio commerciale, allestito piuttosto poveramente (cfr. le impressioni dello stesso Strindberg in *Samlade Verk* 4, p. 96); il Södra Teatern che rappresentava commedie popolari, nonché le scene di periferia Ladugårdslandsteatern e Djurgårdsteatern. Nel 1875, sarebbe stato fondato il Nya Teatern, il più moderno e vasto teatro di Stoccolma, cui restano legati i più importanti debutti della nuova corrente realistica.

⁹ «Questo giovanotto ha genio. Anatomizza anima e corpo; è informato sul

balità del fenomeno teatrale e, ricca di spunti tecnici, si soffermava su questioni di regia, in un'epoca di relativa consapevolezza della centralità di questa funzione. Anche nei pezzi meno impegnati, Strindberg si rivelava tendenzialmente sempre in cerca di qualche elemento di quella «verità» o quel «realismo», che fin dalle sue prime prove giornalistiche aveva reputato «ciò che esige la nostra epoca»¹⁰. È implicito che la sua era una critica «di principi», come ha notato Nils Beyer, col quale però non concordiamo quando vi vede giusto un momento di maturazione di modelli drammaturgici¹¹. Se i mesi di lavoro giornalistico sono un laboratorio, in essi si definisce l'atteggiamento complessivo di Strindberg nei confronti del fenomeno teatrale più che verso il dramma, né qualche accomodante attenzione all'opera di autori alla moda, come Edvard Bäckström, o giudiziose considerazioni a proposito delle *pièces* che dovrebbero consistere di più intreccio e meno aneddoti e divagazioni, possono capovolgere questa impressione¹².

La prima recensione strindberghiana la troviamo sulla rubrica

dramma, l'attore e ciò che accade fra le quinte»; sono parole dell'attore e drammaturgo Johan Jolin, riportate da Klas Ryberg, cfr. *Ögonvittnen* I cit., p. 77.

¹⁰ Cfr. la nota del 7 gennaio 1874 su «Dagens Nyheter», e sul realismo il saggio *Prospettive*, del 26-27 aprile 1872 su «Stockholms Aftonpost»; v. A.S., *Samlade Verk* 4, pp. 23; 91 sgg.. Alla tendenza realistica di Strindberg, fa in parte singolarmente eccezione un articolo dell'11-14 febbraio 1874, sulla rappresentazione del dramma classicheggiante *I re a Salamina* di Johan Ludvig Runeberg (cfr. *ibidem*, pp. 100 sgg.), nel quale il critico si fa assertore di una formazione degli interpreti secondo i principi di Goethe e di Lessing, il cui oblio trova «deprecabile». Con questa posizione, nella quale giocano probabilmente generici atteggiamenti polemici nei confronti del Teatro Reale, Strindberg si mantiene comunque fedele agli autori che stanno alla base della propria esperienza di giovane attore, ma dimostra soprattutto la necessità (ripresa, tra l'altro, nei capitoli teatrali del romanzo del 1879, *La Sala Rossa*) di una disciplina del mestiere dell'attore ben fondata su «un'arte che abbia le sue tecniche e le sue teorie» e non solo «sul forte desiderio o sul dono» vocazionali. Per quanto articolata, questa adesione all'estetica classicistica tedesca non impedisce che, nello stesso pezzo, da un'interprete come la Hwasser, che nella sua parte «rivela segni evidenti di studio della plastica antica», Strindberg esiga più di una mera stilizzazione, e quindi «profondità di sentimento» al fine dell'«illusione». Peraltro anche se i principi di Goethe in particolare determinano l'impostazione di alcune pagine di Strindberg dedicate agli attori del Teatro Intimo, non saranno vincolanti per la sua teoria teatrale e, in un brano del saggio sul *Giulio Cesare*, si indica nelle *Regole d'arte scenica* goethiana la causa dell'«eccesso di patetismo», delle «grandi pose», di tutto ciò che sarebbe innaturale e provinciale nel teatro moderno (cfr. A.S., *Samlade Skrifter* 50, p. 136; F. Perrelli, *August Strindberg. Sul dramma moderno e il teatro moderno*, Firenze, Olschki, 1986, p. 119).

¹¹ N. Beyer, *Strindberg som teaterkritiker*, in «Bonniers Litterära Magasin», III (1946), p. 218.

¹² Cfr. nello specifico A.S., *Samlade Verk* 4, pp. 247-8; 99.

teatrale del «Dagens Nyheter» il 20 dicembre 1873 e si occupa di tre lavori allestiti al Teatro Reale Drammatico (Dramatiska Teatern)¹³: una commedia francese in un atto di Narcisse Fournier – cui il critico dedica poche righe, con le quali liquida l'inconsistenza sia del testo sia degli interpreti¹⁴; l'epilogo della serata, firmato dalla celebre coppia Meilhac e Halévy; e in particolare il dramma in due atti, «originale svedese», *L'attrice* di autore anonimo, in realtà opera di debutto scenico di una scrittrice di talento, Anne Charlotte Lefler-Edgren (1849-1892), che in seguito proprio Strindberg avrebbe ferocemente attaccato per la sua drammaturgia di forte impegno femminista. La Edgren infatti diverrà famosa per un dramma, *Le vere donne* (1883), che ancor oggi viene rappresentato e considerato una delle più formidabili e indignate denunce del patriarcato; nei primi anni Settanta, però, siamo piuttosto lontani dalle polemiche misogine di Strindberg, e la scrittrice non era ancora per lui la temibile concorrente che sarebbe poi diventata nelle cerchie intellettuali progressiste. Strindberg era verosimilmente all'oscuro di chi fosse l'artefice dell'*Attrice*, che comunque – a quanto risulta dal diario della Edgren – fu molto lusingata dall'articolo del «Dagens Nyheter»¹⁵, che augurava all'autore debuttante «un buon proseguimento nell'esplorazione all'interno della natura umana», lodando dell'opera «la buona fattura, il dialogo semplice spontaneo e libero da passaggi calcolati e preconfezionati»¹⁶.

L'attrice metteva in scena un conflitto che su Strindberg doveva avere una presa naturale, quello che scoppia in una «famiglia severa, morale, sacra», nella quale sta per introdursi, a causa d'un improvvido fidanzamento, «un animale strano», un'attrice, orfana ed ex funambola, «dalle maniere libere». Questo scontro fra sregolatezza e convenzioni, forse un po' prevedibile, si arricchisce tuttavia psicologicamente, perché la protagonista (interpretata dalla celebre Elise Hwasser) non è solo un personaggio banalmente antitetico, bensì, nelle parole di Strindberg,

un carattere che non possiede alcun carattere, una persona senza personalità, un aggregato incosciente di buono e di cattivo, di natura e di innaturalità, una donna che per mancanza di cultura e di educazione, vuoi intellettuale vuoi sentimentale, non ha mai trovato se stessa, ma è anzi divenuta la compilazione di una serie di ruoli – lei ha recitato tutti i ruoli eccetto il proprio – in breve è un'attrice¹⁷.

Questa figura labirintica riuscirà alla fine a restare fedele alla propria vocazione scenica e al proprio amore, in una scelta però di rinuncia al matrimonio e di solitudine, che le farà maturare una profonda autocoscienza del proprio destino di donna e di artista.

Ci troviamo tecnicamente di fronte a una *pièce* psicologica, di scuola francese, ma anche a uno dei primi tipici drammi femminili di tendenza dell'epoca; un'opera che fu accolta con favore per la sua attualità, imponendo sul prestigioso palcoscenico del Teatro Reale un genere che spianerà la strada a *Casa di bambola* di Ibsen (il quale conosceva molto bene la Edgren) e, in qualche modo, perfino al *controdramma* strindberghiano, imperniato su sfaccettati personaggi femminili «senza carattere».

Difatti, nella descrizione che Strindberg ci dà dell'attrice, cogliamo un presentimento netto di quanto verrà teorizzato, quindici anni dopo, nella Prefazione alla *Signorina Julie*, contro il «criterio borghese di staticità dell'anima» e quindi contro «i caratteri teatrali semplici [...] che dovrebbero essere ricusati dai naturalisti che hanno cognizione della grande complessità dell'anima». In alternativa, Strindberg proporrà qualcosa che, con Yves Chevrel, potremmo definire «une anthropologie de type structuraliste»¹⁸ ovvero «anime (caratteri) [che] sono conglomerati di stadi culturali passati ed attuali, stralci di libri e giornali, frammenti d'umanità, sbrendoli di abiti festivi fattisi cenci...»¹⁹.

Sappiamo che la teorizzazione del «carattere senza carattere» della Prefazione alla *Signorina Julie* è, almeno immediatamente, preceduta dalla ricognizione autobiografica del *Figlio della serva* (1886), nella quale Strindberg, intendendo realizzare un tipo di scrittura autoanalitica e scientifica, fa soprattutto appello alla psicologia e alla più avanzata autorità dell'epoca in materia: Théodule Ribot (un riferimento anche di Stanislavskij e del nostro Pirandello), la cui lezione sulla «molteplicità» e sulla dissociazione antimetafisica dell'io viene puntualmente ripetuta nell'epilogo dell'opera, che ribadisce la natura «senza carattere» del protagonista (cioè dello stesso autore): «L'io non è un'unità, propriamente; è una quantità di riflessi, un complesso d'istinti, desideri, alcuni repressi, altri sfrenati!»²⁰. È interessante osservare che, parallelamente a questa enuncia-

¹⁸ Tale antropologia è, per Chevrel, un tratto peculiare della concezione sperimentale del naturalismo, per la quale «l'homme tend [...] à se définir comme le résultat de plusieurs composantes à l'intersection desquelles il se trouve» (Y. Chevrel, *Le naturalisme*, Paris, PUF, 1982, p. 64).

¹⁹ A.S., *Samlade Verk* 27, pp. 104-5; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 41.

²⁰ A.S., *Samlade Verk* 20, pp. 166-7.

¹³ Sito all'epoca in Östra Trädgårdsgatan (l'attuale Kungsträdgårdsgatan).

¹⁴ C.F. Lagerqvist, troppo anziano come amoroso, e Sophia Wiberg.

¹⁵ Cfr. il commento di H. Sandberg in A.S., *Samlade Verk* 4, p. 411.

¹⁶ A.S., *Samlade Verk* 4, p. 89.

¹⁷ *Ibidem*, p. 88.

zione, Strindberg introduce anche la nozione del soggetto come *attore* sociale: se l'io è labirintico, tutti *recitiamo*, siamo tutti *attori* – e se qui lo scrittore è verosimilmente vicino ai suoi maestri Rousseau e Schopenhauer, non si può tuttavia escludere che in lui riverberi anche un'eco del dramma della Edgren²¹.

Se questa concezione – cruciale per la visione filosofico-drammaturgica e anche tecnico-interpretativa del teatro strindberghiano – si basa, negli anni Ottanta, fondamentalmente su Ribot, vien da chiedersi su che cosa potesse teoricamente fondarsi la premonizione nell'articolo del 1874, al di là ovviamente dell'immediata sollecitazione problematica implicita nello spettacolo recensito. La richiesta di un approfondimento psicologico per il personaggio drammaturgico, in area nordica, era stata precocemente avanzata: dalla metà degli anni Cinquanta, Bjørnson s'era espresso in tal senso contro la moda scribiana, e Ibsen non era insensibile ai suoi argomenti; Georg Brandes poi, fin dalla celebre prolusione del 3 novembre 1871 alle *Principali correnti della letteratura del secolo XIX*, aveva ripreso analoghi spunti (valorizzando comunque l'impegno polemico di Dumas fils e Augier)²², ma prima ancora, in *Critiche e ritratti* del 1870 – che Strindberg avrebbe addirittura definito «una folgore nelle tenebre del dubbio»²³ – aveva offerto una magistrale lettura dell'*Enrico IV*, proponendo appunto l'esempio della *complessità* shakespeareiana come prospettiva per un nuovo realismo, nel quale «un vero carattere abbia una sua logica intrinseca: moti del corpo e accenti del discorso».

²¹ Si osservi, tra l'altro, che la dissociazione dell'io, nel primo tomo dell'autobiografia strindberghiana, si esplicita soprattutto sullo sfondo delle contraddizioni familiari, anzi della «sacra famiglia» filistea, proprio come nel dramma della Edgren. Denuncia antiborghese e distruzione del soggetto metafisico corrono in questa fase letteraria parallele, per gli scrittori più impegnati.

²² Se la recensione sul «Dagens Nyheter» del 2 febbraio 1874, come pare, può essere attribuita a Strindberg, riconferma pienamente l'influsso del Brandes delle *Principali correnti* sul giovane scrittore. In essa, infatti, Strindberg parla del drammaturgo come di «colui che recepisce tutto quel che anima un'epoca», riportando il pubblico «a una nitida coscienza di se stesso e del tempo in cui vive», e ciò secondo il modello francese (incarnato soprattutto da Dumas fils), ben distante da quello svedese, «privo di un'arte drammatica indipendente». Sulla linea di Brandes, Strindberg sembra propendere per un teatro che, come in Francia, sia «uno specchio fedele» del sociale, «una sala di pubblico dibattito, dove si trattano tutte le questioni, che vengono giudicate con fischi e applausi». «Qui» conclude il critico «l'arte drammatica finisce e comincia la *pièce*: la scena ha cessato di esistere solo "per il Divertimento" e l'arte perisce» (A.S., *Samlade Verk* 4, pp. 450-1). Osserveremo incidentalmente che, alla luce di queste affermazioni, si inquadra meglio la creazione di una *pièce* strindberghiana, di generico carattere sociale, come *Quarantotto*, di datazione molto discussa, fra il 1875 e il 1877.

²³ A.S., *Samlade Verk* 20, p. 287.

L'analisi letteraria di Brandes scivola quasi in un'indicazione di regia, nell'implicita esigenza di una *interpretazione* in senso lato, che assecondi per esempio il disegno di un personaggio sfaccettato come Hotspur, nel quale pressoché si avverte «come le parole inceppichino una sull'altra», al fine di evidenziarne l'autentico «temperamento collerico». C'è, nel saggio, un modo di argomentare che a tratti getta un ponte fra critica letteraria e lavoro scenico: i personaggi di Shakespeare, si sostiene, non si muovono infatti con «il noto incedere tragico», a loro si addice «un modo di agire caratteristico, svelto e irregolare». Eccoci all'esaltazione del «particolare [che] è la realtà, perché il particolare è la vita e produce illusione»²⁴; eccoci, ancora, all'avanzare d'una concezione espressiva globale, in cui però l'unità del reale passa attraverso la sua frantumazione e il quadro omogeneo del mondo e del linguaggio si apre alla resa puntilistica, ad un ritmo irregolare, al limite convulso.

Brandes segnalò così a Strindberg la strada criticamente riattualizzata del metodo di uno Shakespeare, non inteso come esempio del passato, ma come *our contemporary*, anzi colui che è «infinitamente più avanti di noi»²⁵, e una conferma della persistenza di questa lezione ce la dà anche un brano del *Memorandum ai membri del Teatro Intimo* delle citate *Lettere aperte*, nel quale maestro nel «tratteggiare gli uomini in tutti i loro aspetti» viene ancora indicato il grande inglese, contro Molière peraltro già contestato nella Prefazione alla *Signorina Julie*²⁶.

Fra i più importanti saggi teatrali di Strindberg va collocata una lunga recensione del 4 marzo 1874 sempre su «Dagens Nyheter», relativa alla prova dell'attrice dano-tedesca Magda von Dolcke (1837-1926) nella parte di Giovanna d'Arco, in un adattamento della schilleriana *Pulzella d'Orleans*.

La von Dolcke era interprete di una certa notorietà all'estero (Strindberg ne ricorda in particolare i successi al Hoftheater di Mo-

²⁴ G. Brandes, *Udvalgte Skrifter* 1, København, Tiderne Skifter, 1984, pp. 10, 12, 23.

²⁵ *Ibidem*, p. 8.

²⁶ A.S., *Samlade Skrifter* 50, p. 23; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 94. Va comunque precisato che il rapporto del giovane Strindberg, nei confronti di Shakespeare, è in apparenza piuttosto problematico. Giusto in un appunto per *Maestro Olof* (1872), troviamo l'osservazione che si deve privilegiare «la stirpe a spese dell'individuo» e che «il dramma deve avere dei tipi – Shakespeare ha solo individui pertanto senza più ampio significato – interessanti in quanto studi sul carattere!». Anche nell'articolo del 2 febbraio 1874 (v. n. 22), Strindberg si distanzia da Shakespeare come autorità indiscussa e in quanto drammaturgo estetizzante (cfr. A.S., *Samlade Verk* 4, pp. 451-2).

naco) e aveva voluto cimentarsi sulla scena *minore* del Teatro Reale Drammatico e poi, «come attrice *svedese*»²⁷ su quella dell'Opera²⁸, contro il volere della direzione, ma grazie all'appoggio di re Oscar II, il cui interessamento diede adito alle prevedibili dicerie. A proposito della von Dolcke, si mormorava anche che fosse amante di Rudolf Wall, il direttore del «Dagens Nyheter»²⁹, ed è difficile dire se tali chiacchiere o circostanze possano avere condizionato in qualche modo il giudizio critico di Strindberg. Il suo articolo resta, tuttavia, esemplare per la chiarezza dello schema metodologico – e fin dal sottotitolo, che è significativamente impostato sul «conflitto fra la vecchia e la nuova scuola» di recitazione (cioè quella rappresentata dalla von Dolcke)³⁰.

Tutto l'Ottocento teatrale, nella variegata realtà delle sue situazioni locali, è percorso da contrapposizioni, talvolta susseguenti tal'altra pressoché parallele, fra vecchie e nuove scuole o generazioni attoriali, e molto schematizzando si potrebbe sostenere che, nell'individuazione del *nuovo*, si rileva progressivamente, sull'orizzonte dell'immedesimazione, l'affiorare della genialità e personalità dell'attore sul ruolo³¹, con la conseguente consumazione del «substrato scultoreo dei personaggi»³² e l'acquisizione di qualche più estesa dimensione esistenziale e psicologica che, verso la fine del secolo, coincide con una diffusa sensibilità *neurotica* e un livello interpretativo in qualche modo «acrobatico», per richiamare un'espressione di Adelaide Ristori. L'articolo di Strindberg non fa eccezione a questo canovaccio critico, anche se relativisticamente dissolve, in sostanza, la nozione dello scontro fra scuole in quella di un'inevitabile risignificazione evolutiva del teatro, all'insegna di categorie più attuali.

Strindberg prende le mosse dalle polemiche che, nel precedente decennio, avevano portato ad una riforma della recitazione comica al Teatro Reale Drammatico, senza toccare tuttavia l'Opera, dove la

²⁷ V. anche la nota di Strindberg del 25 febbraio 1874 su «Dagens Nyheter»; A.S., *Samlade Verk* 4, p. 107.

²⁸ L'Opera Reale o Grande Teatro Reale (Stora Teatern) era sita in Gustav Adolfs torg.

²⁹ Cfr. G. Brandell, *Strindberg*, cit., I, p. 180.

³⁰ L'espressione pare derivi, tra l'altro, dalla contesa letteraria che nel 1810 contrappose in Svezia il gusto accademico a quello neoromantico.

³¹ Esempio il quadro tracciato in tal senso, per il teatro italiano, da R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Bari-Roma, Laterza, 1988, pp. 203 sgg.

³² Riprendo il concetto – come il seguente riferimento alla Ristori – da M. Schino, *Sulla «tradizione attorica»*, in «Teatro e Storia», 8, aprile 1990, pp. 71 sgg.; p. 78.

tragedia era restata attardata e arroccata in schemi «ancora molto innaturali»³³. È proprio la dizione ivi prevalente – che, «per tenersi al di sopra della realtà, deve in un modo o nell'altro tenersi al di sopra della lingua parlata» – che la von Dolcke, straniera, mette in crisi con la sua recitazione³⁴; Gustaf Fredrikson (1832-1921), elegante attore di scuola francese, è, per Strindberg, il solo pienamente all'altezza della von Dolcke. Ma il critico va al di là della padronanza dello spartito verbale da parte della «grande attrice», ed è attratto dall'intensità, dagli spunti innovativi con cui lo spartito stesso è rivitalizzato nell'interpretazione. Egli si sofferma così sulle scene mute del primo atto, o sull'addio della scena quarta, quando «non c'era più declamazione – ma si udiva un canto», e l'interprete mostrava il miracolo della perfetta fusione col personaggio; sul sapiente sfasamento della tredicesima scena, allorché Giovanna è di fronte al re e «oscilla tra la timida fanciulla e la profetessa ora pienamente svegliatasi». Quando nella prima scena del quarto atto, Giovanna d'Arco combatte la sua lotta con la passione terrena, la von Dolcke offre la piena misura della recitazione moderna, «realizzando tantissimo con l'utilizzo di minime risorse»³⁵.

Nessuno scuotimento col capo, né fremiti né convulsioni, il conflitto è *dentro*, ed è così grande che ogni tentativo di esprimerlo con gesti sarebbe vano e distruttivo ai fini dell'impressione desiderata – la signorina Dolcke ne era consapevole, diversamente da tanti altri attori, e poiché era *vera* riusciva a convincere il pubblico che i tormenti di Giovanna in quel momento erano più grandi di quel che si potesse visibilmente esprimere.

Straordinaria anche «la lunga scena di maledizione dell'atto

³³ A.S., *Samlade Verk* 4, p. 109. Per gran parte dell'Ottocento, le due scene reali erano state unite e s'erano scambiate gli attori, rendendo prevalente un comune stile aulico. Quando nel 1863, il Teatro Reale Drammatico ebbe una sede propria e più piccola subentrò inevitabilmente anche una riforma della recitazione in senso «naturale».

³⁴ *Ibidem*. Interessante la parentesi che Strindberg apre (nella p. successiva), rendendo conto delle deformazioni di dizione «osservate su alcuni dei nostri più grandi tragici», deformazioni che implicano di conseguenza «un profluvio di gesti inespessivi, sicché, quando ricorrono le parole testa, cuore, petto e simili, si cerca immancabilmente di evidenziare l'esistenza di queste parti del corpo, con riferimenti espliciti e tocamenti, e inoltre si cerca di aumentare l'espressione di ciò che si sente attraverso strani movimenti».

³⁵ È la stessa espressione che usa Brandes per la caratterizzazione di Shakespeare, nel cit. saggio di *Critiche e ritratti* (p. 11): in ambedue i casi, la nuova dimensione espressiva, tendenzialmente più realistica, si propone un'economia di mezzi al fine di un'intensificazione degli effetti. Noteremo incidentalmente che se, in questa fase, i critici davano agli attori le categorie per meglio individuare gli scarti stilistici del loro mestiere, è possibile che proprio dal palcoscenico giungessero ai critici spunti innovativi per le loro teorizzazioni.

quinto», nella quale, commenta Strindberg, «il dolore giunge a un punto che si fa silenzio – l'esistenza tutta sembra annientata»³⁶, e il nostro pensiero corre immediatamente sia alla magistrale curva autodistruttiva che si diparte da una famosa matura scena strindberghiana di maledizione, nella *Signorina Julie*³⁷, sia a quei grandi momenti di rivelazione, e di riforma, della storia dello spettacolo, che spesso si sono manifestati con un emblematico silenzio, in una specie di pregnante intervallo che improvvisamente si apre nel tessuto del dramma, facendo affiorare la pura elementare potenza espressiva dell'attore e del teatro – un esempio per tutti, «il suono del silenzio assoluto» della Weigel-Madre Coraggio³⁸.

Esaminato il pezzo sulla von Dolcke viene subito da chiedersi: sarà obiettivo? Strindberg, di norma sempre così disilluso, avrà visto e apprezzato tanta meraviglia? Nell'autobiografia, che è un libro particolarmente scettico, lo scrittore si limita all'affermazione di aver voluto dare col suo articolo sulla von Dolcke «una scossa al Teatro Reale, insonnolito nelle inveterate consuetudini», col risultato però «di dissolvere la prudenza nel rapimento di vedere qualcosa di geniale, e di chiudere così per molti anni quel teatro ai propri drammi»³⁹. Del resto, altri testimoni e storici sono meno lirici sulla von Dolcke, di cui è ricordata in genere più la vita avventurosa che la bravura⁴⁰. Probabilmente, la polemica contro la principale scena nazionale (che aveva respinto il suo capolavoro giovanile, il dramma *Maestro Olof*), l'insofferenza verso lo sciovinismo culturale svedese («L'arte è cosmopolita»), giocarono un ruolo determinante nei giudizi di Strindberg⁴¹; ma che il critico abbia visto o solo immaginato, oppure che la von Dolcke in effetti sia stata per lui quello che Tommaso Salvini fu per Stanislavskij o Antoine⁴², in fondo importa sino a un certo punto, ché possiamo comunque considerare l'articolo uno sforzo di personale puntualizzazione di una idea di teatro, l'au-

³⁶ A.S., *Samlade Verk* 4, pp. 111-2.

³⁷ Cfr. A.S., *Samlade Verk* 27, pp. 178 sgg.

³⁸ G. Steiner, *Morte della tragedia*, Milano, Garzanti, 1965, p. 272.

³⁹ A.S., *Samlade Skrifter* 19, p. 113.

⁴⁰ Cfr. N. Beyer, *Strindberg*, cit., p. 223.

⁴¹ Va comunque ricordato che Strindberg pubblica anche un'altra, meno analitica, corrispondenza sullo spettacolo, il 19 marzo 1874, su «Norrköpings Tidningar», nella quale evidenzia con simpatia la solitudine dell'attrice che non trovava adeguato riscontro fra i suoi colleghi *routiniers*; inoltre, il 27 giugno 1876, in un articolo per «Göteborgs Handels- och Sjöfarts-Tidning», riconfermerà il giudizio di «geniale» a proposito di un'altra interpretazione della von Dolcke.

⁴² Riprendiamo questa possibile analogia dal saggio di U. Gran, *Strindberg «regissör»*, in AA.VV., *Perspektiv på teater*, a cura di U. Gran - U.-B. Lagerroth, Uddevalla, Rabén & Sjögren, 1971, p. 42.

rorale concezione di quella che Brandell ha definito: «un'arte scenica che associa naturalezza, interiorità e patos»⁴³ – una formula cui Strindberg si terrà poi sostanzialmente fedele fino alle sue istruzioni novecentesche per gli attori del Teatro Intimo⁴⁴.

Sempre l'autobiografia ricorda che Strindberg si licenziò dal «Dagens Nyheter» (nell'aprile 1874) «a causa di un diverbio di poco conto» con Rudolf Wall⁴⁵; l'episodio tuttavia non precluse i rapporti di collaborazione, tanto che il giornale restò a lungo, per lo scrittore, il punto di riferimento della sua attività pubblicistica. Così, ancora sul «Dagens Nyheter», nel 1876, ritroviamo Strindberg in veste di critico teatrale, con un'ampia corrispondenza dall'estero.

Nell'ottobre di quell'anno, Strindberg giunge per la prima volta a Parigi; il suo sarà un soggiorno di appena tre settimane, ma molto intenso. In una lettera catalogo, scritta per la «vente de tableaux et dessins» di Paul Gauguin, nel febbraio 1895, lo rievcherà così:

La città [dopo la guerra franco-prussiana] era cupa, la nazione soffriva del destino che si era compiuto e temeva per il futuro. Qualcosa era in fermento [...]. / Io assistetti a una rappresentazione al Théâtre Français di *Rome vaincue* [di Alexandre Parodi] nella quale Madame Bernhardt, la nuova stella, era incoronata seconda Rachel; e i miei giovani amici artisti mi portarono [in galleria] da Durand-Ruel, per vedere qualcosa di assolutamente nuovo in campo pittorico. Un giovane pittore, allora sconosciuto, mi accompagnava e vedemmo molte meravigliose tele, la maggior parte firmate *Manet* e *Monet*⁴⁶.

⁴³ G. Brandell, *Strindberg*, cit., I, p. 180.

⁴⁴ Ulf Gran ritiene che l'esempio della von Dolcke possa aver influito sul repertorio teatrale della prima moglie di Strindberg, Siri von Essen, che fece il suo *secondo debutto* al Teatro Reale (13 aprile 1877) nella parte di Jane Eyre, cavallo di battaglia dell'attrice, oltre che di Elise Hwasser; ma anche, a distanza di decenni, sulla stima strindberghiana per l'attore dalla personalità carismatica, che attira l'attenzione non appena entra in scena, espressa nel saggio sul *Giulio Cesare* (v. n. 78); cfr. il saggio cit., p. 43.

⁴⁵ A.S., *Samlade Skrifter* 19, p. 114.

⁴⁶ A.S., *Samlade Skrifter* 54, pp. 326-7. Alexandre Parodi era un letterato di origini italo-elleniche caldamente sostenuto dal critico Francisque Sarcey, che, con *Rome vaincue*, una tragedia in versi in cinque atti che rielaborava con libertà i temi, squisitamente melodrammatici, della *Vestale* di Spontini e della *Norma* di Bellini, ottenne un certo successo di pubblico e di critica alla Comédie-Française, dove la sua opera fu presentata il 27 settembre 1876, colmando il provvisorio vuoto di programmazione creato da una polemica che aveva sconsigliato il debutto dell'*Ami Fritz* degli alsaziani Erckmann - Chatrian, sospettati di presunte simpatie per la Germania. V. anche ciò che scrive il critico di «Le Figaro», A. Vitu, in *Les mille et une nuits du théâtre* IV, Paris, Paul Ollendorff, dal 1884, pp. 286 sgg. e il volume relativo al 1876 di *Les Annales du Théâtre et de la Musique* di É. Noël - E. Stouffig, Paris, Charpentier, pp. 122 sgg.

Quindi, durante quel soggiorno parigino, Strindberg scoprì gli impressionisti (di cui sarà uno dei primi propagandisti in Europa) e ammirò Sarah Bernhardt⁴⁷. Sullo spettacolo al Théâtre Français non ci ha lasciato recensioni⁴⁸, ma diversi ricordi sparsi, il più significativo forse in un saggio del 1884, *Gioia di vivere*:

Assistetti a una tremenda tragedia dal titolo *Rome vaincue*, nella quale la drammaturgia e la recitazione si mostravano al massimo dell'innaturale, rasentando il ridicolo. C'era comunque un'attrice, che si staccava dal contesto e in tanto squallore offriva la debole speranza di qualcosa di migliore. Era Sarah Bernhardt. Recitava una donna cieca con una verità schiacciante. Era il ritorno della natura⁴⁹.

La medesima espressione («c'était la nature même») la ritroviamo nell'articolo entusiasta di Francisque Sarcey del 2 ottobre 1876, dedicato a *Rome vaincue*. Chiaramente, il termine *natura* – oltre a non rimandare ad alcuna *oggettività* – non ha, per Strindberg e il conservatore Sarcey, precisamente lo stesso significato, ma proprio quanto scrive quest'ultimo sull'interpretazione di Sarah Bernhardt, impegnata nel ruolo di Posthumia – una ottuagenaria cieca, nonna di una vestale peccatrice, ch'ella uccide per risparmiarle un atroce supplizio⁵⁰ – ci permette di capire che ancora una volta lo svedese dovette essere interessato da un'interpretazione che, nonostante un tratto stilistico artificioso e statuario (che si rilevava, sulla scena, anche in Mounet-Sully, impegnato in una marcata «ginnastica artisti-

⁴⁷ Molto problematico si può comunque definire in seguito il giudizio di Strindberg su Sarah Bernhardt, che pure a un certo punto ritenne l'interprete ideale per i suoi lavori («*La femme l'emportant sur le mari*», lettera del 17 giugno 1894 a G. Loiseau). Il drammaturgo, almeno dal 1883 e in varie occasioni, provò a farla interessare alle proprie *pièces*, in particolare alla più melodrammatica tra esse, *La moglie di ser Bengt* (1882), ma è nota la riluttanza dell'attrice alla «*Norderie*»; peraltro, egli, a sua volta, evitò accuratamente d'incontrarla (come fece anche con la Duse), pur avendo diverse opportunità, e di tanto in tanto pronunciò su di lei severe critiche: nell'83, per esempio, allorché a Parigi la rivide in *Frou-Frou* di Meilhac-Halévy («Uno schifo! Soltanto trucchi e manierismi. Per me esiste un solo metro in arte – la natura. Talvolta questo metro lo seguiva, e allora era sorprendente. Per il resto, merda completa!»), o, in vecchiaia, senza nominarla, in un passo al vetriolo delle *Lettere aperte*, dove è descritta come «la bestia», sul cui volto non c'era un tratto umano, solo cerone e alterigia». Cfr. A.S., *Brev* 4, p. 91; 3, p. 332 (si cita dall'epistolario in 18 voll. in via di completamento *August Strindbergs Brev*, a cura di T. Eklund - B. Meidal, Stockholm, Bonniers, dal 1948); A.S., *Samlade Skrifter* 50, p. 102.

⁴⁸ A meno che non se ne sia persa una, come potrebbe far credere la lettera strindbergiana del 20 settembre 1889 a Albert Bonnier; A.S., *Brev* 7, p. 370.

⁴⁹ A.S., *Samlade Skrifter* 16, p. 113.

⁵⁰ L'attrice aveva rifiutato la parte della protagonista per scegliere, raddoppiando l'effetto, questo ruolo secondario.

ca»)⁵¹, sviluppava un'articolata e a suo modo originale partitura mimica:

Elle était admirablement costumée et grimée. Un visage amaigri, ridé et d'une majesté extraordinaire; des yeux vagues et ternes, un manteau qui, tombant des deux côtés quand ses bras se soulevaient, semblait figurer les ailes immenses de quelque gigantesque et sinistre chauve-souris. Rien de plus terrible et de plus poétique ensemble. Et quelle force, et quelle majesté quand elle s'est jetée à genoux, quand, cherchant à tâtons les mains du prêteur qu'elle croyait assis sur son fauteuil, elle a battu de ses bras étendus l'air vide, s'est retournée anxieuse, adressant à l'espace ses imprécations et ses prières!

Sarcey riferisce ancora che la Bernhardt «hasarde des gestes qui seraient ridicules chez toute autre et qui emportent une salle». Con ogni probabilità, Strindberg resta colpito proprio da queste azioni gestuali – autentici scarti dentro la convenzione, innesti di dettagli, e talora di dettagli incongrui, in un codice espressivo forte – che lo stesso Sarcey non può che definire «*violences*», pur rassicurando subito che l'attrice «garde la mesure qu'imposent la noblesse du genre tragique et la grâce de la poésie»⁵².

Ma Strindberg non vide solo *Rome vaincue*. Anche se non lo ricorda nella lettera a Guguin, oltre a un'operetta di Offenbach⁵³, ebbe modo di assistere al Teatro dell'Odéon alla centonovantanovesima rappresentazione di *Les Danicheff* di Pierre Newsky (pseudonimo della coppia P. de Corvin e Alexandre Dumas fils)⁵⁴, l'opera d'ambientazione russa che aveva praticamente salvato la situazione economica del «*Second Théâtre-Français*»⁵⁵, e di cui lo svedese fa

⁵¹ Cfr. anche il saggio *Giulio Cesare*, A.S., *Samlade Skrifter* 50, p. 136; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 118.

⁵² F. Sarcey, *Quarante ans de théâtre* VII, Paris, Bibliothèque des Annales, 1900-2, p. 148. Pochi anni dopo, nel 1879, Sarah Bernhardt si vantava di «mostrare la natura umana come questa si è mostrata a me», realizzando comunque uno stile che John Stokes riporta a «una tecnica nota in Francia come *détailler*: rendere più sottile l'espressione mediante un'inflessione precisa, mettendo in evidenza certe frasi senza però perdere di vista il ritmo di fondo», di cui l'attore Edmond Got (tanto ammirato da Antoine) era maestro, e che consentiva una recitazione meno prevedibile e più nervosa (cfr. J. Stokes - M.R. Booth - S. Bassnett, *Tre attrici e il loro tempo*, Genova, Costa & Nolan, 1991, pp. 44-5).

⁵³ *La belle Hélène*, con la Judic protagonista, data al Théâtre des Variétés dal 30 settembre 1876; cfr. A.S., *Samlade Skrifter* 13, p. 150.

⁵⁴ Il dramma sarà pubblicato nel 1894 nei due volumi dumasiani intitolati *Théâtre des Autres*, sei testi – «*enfants reconnus*» – scritti in collaborazione o meglio sviluppati molto liberamente da idee altrui; cfr. H.S. Schwarz, *Alexandre Dumas fils drammatist*, New York, The New York University Press, 1927, p. 86.

⁵⁵ Il dramma aveva debuttato all'Odéon l'8 gennaio 1876 (sulla sua strepitosa accoglienza v. anche *Les Annales*, cit., pp. 244 sgg.). Pur essendo una specie di

una vivace recensione per «Dagens Nyheter»: *Una serata al Teatro dell'Odéon* (9 novembre 1876). Di questo dramma, ci parla nei suoi scritti teatrali anche Zola e non è tenero, definendolo «une pauvre chose, fausse et ridicule»⁵⁶. Un sunto della trama ci può solo confermare quanto Zola avesse ragione: la contessa Danicheff contrasta l'inclinazione del figlio Wladimir per la serva Anna, desiderandolo unito alla perfida principessa Lydia; in assenza del figliolo, la contessa fa sposare Anna col cocchiere Osip, il quale generosamente non consuma il matrimonio per riconsegnare la fanciulla al suo padrone; così ella potrà sposare il conte, una volta ottenuto lo scioglimento del vincolo, dopo ulteriori vicissitudini, ma soprattutto grazie all'incredibile sacrificio di Osip, che si fa monaco.

Neppure Strindberg all'Odéon dà troppa importanza alla *pièce* di Newsky, ma anche in questo caso – come in quello che Zola definisce il «carnevale» romano di Alexandre Parodi⁵⁷ – è più interessato agli attori che ai copioni, probabilmente perché gli attori meritavano in effetti più attenzione di quella pittoresca drammaturgia di cassetta, e perché lo svedese era all'epoca tutto concentrato sulla futura carriera teatrale di Siri von Essen⁵⁸, che aveva conquistato (e presto avrebbe sposato) con la promessa di «erigere per lei un teatro»⁵⁹.

falso, è uno dei primi indici dell'interesse del pubblico francese per il mondo slavo, che sarà altrimenti sostenuto dalle rappresentazioni di Tolstoj, Rzewuski, Turgenew di Antoine al Théâtre Libre a partire dal 1888. È anzi significativo notare che *Les Danicheff* saranno ripresi concorrentialmente al Gymnase, nel gennaio del '90, quasi in contemporanea all'allestimento di *Le pain d'autrui* di Turgenew al Théâtre Libre. In una cit. lettera del 1889, anche Strindberg menziona la *pièce* di Newski come «il principio del gallo-slavismo» (cfr. n. 48).

⁵⁶ É. Zola, *Nos auteurs dramatiques*, Paris, Charpentier, 1889 (n. ed.), pp. 121 sgg. Sono stati sollevati dubbi se Zola avesse visto per davvero *Les Danicheff* o, piuttosto, come usava talvolta, non si fosse fatta fare una relazione da qualche amico, limitandosi a intervenire sulla semplice base del copione; cfr. C.-O. Gierow, *Strindberg och franska scenen*, in «Meddelanden från Strindbergssällskapet», maj 1967, n. 39, p. 19.

⁵⁷ Su *Rome vaincue* Zola si sofferma in *Le naturalisme au théâtre*, Paris, Charpentier, 1912 (n. ed.), pp. 189 sgg., ed è molto interessante notare che egli accosta la tragedia di Parodi a *Les Danicheff* in quanto opere negativamente emblematiche della situazione teatrale del tempo (cfr. p. 22). Nonostante la brevità della sua visita, Strindberg ebbe modo pertanto di confrontarsi con il repertorio più significativo delle tendenze prevalenti a Parigi negli anni Settanta.

⁵⁸ Tale interesse è probabilmente indicato anche dai prestiti di volumi teatrali che fra il settembre e il dicembre 1876 Strindberg fa alla Biblioteca Reale di Stoccolma. Tra questi, ci sono libri di J. Janin su Rachel; Gottschall sul teatro del Secondo Impero; manuali di Bernier de Maligny, Grüner ecc. (cfr. H. Lindström, *Strindberg och böckerna II*, Uppsala, Svenska Litteratursällskapet, 1990, pp. 18-9).

⁵⁹ A.S., *Brev* 1, p. 293. Strindberg sperava di poter realizzare la sua promessa con l'aiuto del drammaturgo Edvard Bäckström e dell'attore Gustaf Fredrikson.

Si può dire che l'articolo di Strindberg per «Dagens Nyheter» si apra con una specie di esaltazione della *quarta parete*; l'autore infatti è subito colpito dall'indifferenza, non solo degli attori, ma della messinscena nel complesso, nei confronti degli spettatori: mancano quella complicità di sguardi e quelle «battute dedicate», tipiche appunto di una recitazione *con* il pubblico; persino la disposizione dei mobili in scena non tiene necessariamente presente l'angolo visuale dello spettatore; il palcoscenico poi è popolato di cani e di gatti, all'occasione accarezzati dagli attori; neanche la virtuosistica recitazione sulla ribalta viene praticata di norma, anzi – prima del citatissimo, ma certo non unico, esempio di Antoine – «si volgono le spalle al pubblico»:

[Gli attori] parlano senza agitazione con una voce così bassa, quale di solito non viene impiegata, ma si parla in un modo che non va perduta una sillaba. L'effetto che si realizzava con mezzi così semplici e naturali, come per esempio troncava quasi ogni rapporto col pubblico, senza dimenticarlo, era tale che ci si ritrovava pressoché nella situazione di uno che sta a origliare; un guardare di nascosto, dal buco della serratura – senza più parete⁶⁰.

Non sfuggirà che Strindberg, fin da queste prime battute, enuncia i medesimi principi che ritroviamo, analogamente concentrati, nelle ultime pagine della Prefazione della *Signorina Julie* del 1888:

Non m'illudo troppo che gli attori recitino per il pubblico e non con il pubblico, sebbene ciò sia davvero sperabile. Neanche mi figuro di poter vedere un attore che reciti un'intera scena chiave di spalle, ma mi augurerei proprio che quelle scene non si tenessero davanti alla buca del suggeritore come duetti che chiamano l'applauso. Mi piacerebbe invece che si svolgessero nel posto adeguato alla circostanza. Nessuna rivoluzione quindi, ma solo modeste riforme, perché considerare la scena come una camera senza quarta parete, dove i mobili mostrano il retro alla sala, per il momento almeno, turberebbe⁶¹.

Nella sua corrispondenza, Strindberg si sofferma anche sulla scenografia che viene montata all'Odéon, e ne loda la concretezza e l'accuratezza, il suo «contribuire ad elevare l'illusorio per far dimenticare l'apparato teatrale»⁶². Lo stesso farà nella Prefazione del-

⁶⁰ A.S., *Samlade Skrifter* 4, pp. 212-3.

⁶¹ A.S., *Samlade Verk* 27, p. 112; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 49.

⁶² A.S. *Samlade Skrifter* 4, p. 214. Nel cit. articolo di Gierow vi sono illustrazioni d'epoca, ritrovate dallo studioso, che paiono coincidere col resoconto di Strindberg e dare qualche idea visiva del pittoresco e fervido allestimento all'Odéon, ch'è comunque un tentativo di messinscena realistica. In merito, cfr. an-

la *Signorina Julie*, rivendicando una scena che si basi su «l'asimmetrico e il frammentario», perché «se non si vede l'intera stanza e tutta la mobilia, si offre tuttavia la possibilità di ipotizzare», attivando la fantasia dello spettatore. Sostenendo questo, Strindberg ricordava con ogni probabilità sia la disposizione un po' negligente e asimmetrica della mobilia di scena all'Odéon sia (e lo dichiara) la pittura impressionistica, non a caso scoperta nello stesso periodo⁶³. Dopo di ciò, l'articolo si occupa dell'attore Porel⁶⁴, che tra l'altro non ha una parte di primissimo piano, incarnando un *raisonneur*, l'attaché dell'ambasciata francese Roger de Taldé. Su questo personaggio, Zola è implacabile e lo descrive come «un rôle vide, ajouté pour tenir de la place, absolument inutile à la marche de la pièce»; si tratta, afferma, né più né meno di una parte tenorile, che ha la sua *aria* in un lungo monologo, che racconta una drammatica avventura di caccia⁶⁵. È proprio su questo numero di bravura che si concentra Strindberg, riconoscendone l'«insulsaggine», ma non riuscendo a nascondere una certa ammirazione per l'interprete, che, nonostante la pochezza della parte e la routine delle repliche, recita la sua storia con «una fredda premeditazione e la più intrepida tranquillità»⁶⁶: Porel sta in un salotto ed è attorniato da una cerchia di signore, che, in controsцена, lo ascolta «con la più viva partecipazione», ma invece di «recitare, descrive», esercitando quella che con termine greco, mutuato da Lessing, Strindberg chiama «la chironomia, ovvero la parte dell'arte scenica che attraverso le mani cerca di esprimere ciò che non riesce all'organo vocale»⁶⁷. Ancora una volta Strindberg si sofferma su un aspetto extraverbale del tea-

che Vitu, *Les mille*, cit., p. 98: «la mise en scène répond à l'importance de l'ouvrage; les meubles, les accessoires, les costumes ont un cachet d'originalité, exempte de tapage, qui contribue à l'illusion, sans jamais détourner l'attention du spectateur, captivée par une des pièces les plus intéressantes et les plus littéraires du théâtre contemporain».

⁶³ A.S., *Samlade Verk* 27, p. 111; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 47.

⁶⁴ Paul Porel (Désiré Paul Parfouru, 1843-1917), diplomato del Conservatoire, dopo la guerra contro la Prussia lavorò con continuità all'Odéon, dove recitò fino al 1884 come *jeune premier* e *valet de comédie*, divenendone direttore fra il 1885 e il 1892; la sua vicenda artistica fu in parte parallela a quella della moglie, la grande attrice Réjane, rivale di Sarah Bernhardt. Strindberg avrebbe avuto contatti con lui, negli anni Novanta, per l'allestimento dei propri drammi a Parigi; Porel, come direttore del Vaudeville, avrebbe legato però il suo nome al famoso allestimento di *Casa di bambola* di Ibsen (20 aprile 1894), con Réjane nella parte di Nora e la messinscena di Herman Bang.

⁶⁵ E. Zola, *Le naturalisme*, cit., p. 128.

⁶⁶ Vitu definisce «*déjà célèbres*» il numero di Porel, in quanto «modèle de diction légère et railleuse, cachant à demi un sentiment ému» (*Les mille*, cit., p. 97).

⁶⁷ A.S., *Samlade Skrifter* 4, pp. 214-5.

tro, e lamentando che non sia molto praticato nella recitazione nordica, rileva che l'attore francese per contro riesce benissimo in questa tecnica «coi mezzi più parsimoniosi»: «Completamente isolato, al centro della scena, col suo pubblico su ambedue i lati, descrisse l'aneddoto [...] solo con le mani e senza ripetersi. Era impareggiabile, ma forse il suo era più un retaggio naturale per un francese che un'arte cosciente conquistata con studio»⁶⁸.

Nonostante l'ammirazione per Porel, da questo punto in poi, l'articolo di Strindberg effettua una specie di curva, e si fa più critico nei confronti della compagnia dell'Odéon, i cui pregi e le cui peculiarità vengono soprattutto riportati a uno spirito nazionale, a un carattere latino che ha però dei limiti spirituali. Strindberg si sofferma, infatti, sulla scena madre di un dramma che si capisce professionalmente sviluppato da una compagnia molto esperta in «*pièces di conversazione*» e nell'offrire uno spettacolo «beatamente tranquillo, di tanto in tanto gradevolmente interrotto da animati scambi di battute e vivaci emozioni»⁶⁹. La scena è il fatale momento in cui il figlio chiede alla contessa se costei ha osato davvero costringere Anna alle nozze con Osip; la madre (l'attrice Elisa Picard) si mantiene calma, il giovane (l'attore Marais) diviene invece quasi folle: «La voce si tende fino a un semplice sussurro, gli intervalli si fanno più spaziosi, il tempo accelera moltissimo, alla fine resta solo un sibilo, con una filiale maledizione, e il conte imbocca la porta»⁷⁰.

Questo è un esempio di arte francese (a sua volta meno intensa di quella italiana di Ernesto Rossi, esplicitamente citato per le sue «eruzioni»⁷¹, qualcosa che può colpire, ma che in fondo sconcerta il nordico Strindberg, che alla fine arriva addirittura a dichiarare che tutto sommato, a confronto, gli interpreti del Teatro Reale di Stoccolma sono migliori dei colleghi parigini:

Ciò che inizialmente ci aveva accecati, l'impareggiabile recitazione d'insieme apparentemente senza ostentazione poggiava su un difetto: l'assenza di ciò che noi chiamiamo carattere. Tutti parlavano nella stessa eccellente maniera, tutti esibivano lo stesso tono di voce per le medesime emozioni [...]; sotto le maschere tutti sembravano avere perso la loro personalità, se mai ne avevano avuta una⁷².

⁶⁸ *Ibidem*, p. 215.

⁶⁹ *Ibidem*, pp. 215-6.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 216.

⁷¹ Vitu loda molto la recitazione di Marais: «l'on voit qu'il traduit des émotions vraiment ressenties»; e specie nella scena in cui affronta la madre, evidenziandone comunque «la force unie à la mesure» (*Les mille*, cit., pp. 275, 98).

⁷² A.S., *Samlade Skrifter* 4, p. 218.

Qui Strindberg imposta addirittura una contrapposizione fra sentimento germanico e francese – fra *Kultur* e *Zivilisation*, verrebbe quasi da dire – che risolve a favore del primo termine, addirittura esaltato nella sua *svedesità*. È un passaggio importante, perché il critico evidentemente avanza l'esigenza di un teatro di maggiore profondità psicologica, in qualche modo maturamente sganciato dai modelli francesi, epigoni di Scribe, che pur tanto avevano contribuito a modernizzare, auspice lo stesso Georg Brandes, la scena scandinava. Si avverte insomma un momento di autocoscienza, l'intuizione che dal Nord può venire «la luce» di un teatro che spezzi, nel segno del «carattere» ovvero d'una individuazione complessa e non superficiale del ruolo drammatico, l'egemonia dell'eleganza e della conseguente formalizzazione parigine⁷³, salvandone al limite qualche elemento tecnico, qualche risorsa quale la chironomia.

Nonostante la legittimità di questa polemica, stupisce tuttavia nello scrittore una così netta contrapposizione, peraltro rara nella sua ideologia snazionalizzata, ma in fondo sempre sfumatamente francofila⁷⁴. Stupiscono ancor più due periodi conclusivi del pezzo da Parigi, che furono tagliati sul «Dagens Nyheter», nei quali l'autore invitava addirittura al «rispetto» nei confronti del Teatro Reale, finché vi si poteva vedere recitare, «in qualsivoglia commedia francese», attori del calibro della signora Almlöf, della signorina Åberg, dei signori Almlöf, Fredrikson, Hartman, Sundberg, della grande attrice tragica Elise Hwasser che anzi poteva «pienamente misurarsi col genio Sarah Bernhardt»⁷⁵.

Perché, ci si chiede, Strindberg si lancia a lodare interpreti e un'istituzione che talvolta ha criticato senza alcun riguardo, tanto più che il Teatro Reale aveva appena rifiutato anche la sua elaborazione in versi di *Maestro Olof*? Si può avanzare un'ipotesi, che – almeno in questa occasione – un po' appanna la probità del critico: Siri von Essen preparava il suo debutto al Teatro Reale, sotto l'ala protettrice degli attori Betty e Knut Almlöf, e così Strindberg aiutava la carriera della sua amata⁷⁶.

⁷³ Da questo atteggiamento, nel 1882, sorgerà anche il corrosivo capitolo «Un'istituzione culturale nazionale» del pamphlet *Il nuovo regno*, con la sua polemica contro il Teatro Reale succube del vacuo repertorio francese, nonché le pagine del saggio sulla *Reazione letteraria in Svezia* di due anni dopo; cfr. rispettivamente: A.S., *Samlade Verk* 12, p. 102; *Samlade Skrifter* 17, pp. 214 sgg.

⁷⁴ Nell'autobiografia dell'86, Strindberg cercherà di razionalizzare il suo atteggiamento in proposito, giustificandolo con la specificità dell'arte teatrale: «La recitazione francese non gli piacque, forse perché quest'arte è la più nazionale di tutte, dal momento che pesti, smorfie non significano la stessa cosa in tutti i paesi» (A.S., *Samlade Skrifter* 19, p. 152).

⁷⁵ A.S., *Samlade Skrifter* 4, p. 269.

⁷⁶ Il 4 dicembre, Siri avrebbe superato un provino con Frans Hedberg, in-

Nella versione pubblicata su «Dagens Nyheter», comunque, l'articolo si conclude con una questione squisitamente tecnica, anzi di filosofia della recitazione: il quesito se un interprete possa o meno annullare la propria personalità nel ruolo. Strindberg non crede che sia possibile, se l'attore ha «una personalità spiccata»; certo «nei teatri secondari, dove si presentano tipi, che vengono qualificati caratteri», il fenomeno dell'identificazione è più facile, ma se chi recita ha una notevole personalità – come il grande Dahlqvist – «non può essere che se stesso – se stesso – ma basta eccome»⁷⁷. E Strindberg ripeterà questa opinione anche nelle tarde *Lettere aperte*, rinforzandola con la teoria occultistica dell'irradiazione personale: quando il bravo attore entra in scena, «subito trascina ed eleva, irradia una forza che si trasmette, s'impone senza sforzo. È la personalità forte che possiede un eccezionale scarto di intelligenza, esperienza, cultura e spirito»⁷⁸.

Anche se ci sono motivi personali che intervengono a condizionare in modo particolare la seconda parte della recensione, come in tutti gli scritti connessi all'attività di critico teatrale di Strindberg, s'individuano riflessioni e spunti profetici che incideranno fondamentalmente sulla concezione della scena dello svedese. Si hanno pertanto buone ragioni di credere che lo scrittore non sia obiettivo, nell'autobiografia, quando afferma di essere rimasto più o meno indifferente a quanto aveva visto nei teatri parigini⁷⁹, mentre è chiaro

tendente del Teatro Reale, dove avrebbe debuttato il 27 gennaio 1877 in un dramma francese di Louis Leroy (fra i suoi colleghi, in scena, c'erano diversi attori citati da Strindberg nella sezione tagliata della corrispondenza da Parigi: gli Almlöf, C.G. Sundberg e V. Hartman). Tuttavia, Strindberg ripeterà quasi lo stesso giudizio: «Noi [svedesi] siamo più bravi», dopo aver assistito nell'83 al Théâtre Français a *Le monde où l'on s'ennuie* di É. Pailleron (cfr. lettera del 27 ottobre 1883 a Pehr Staaff; A.S., *Brev* 3, p. 338).

⁷⁷ A.S., *Samlade Skrifter* 4, p. 219. Georg Dahlqvist era un attore della generazione romantica che, nella prima metà dell'Ottocento, introdusse nella recitazione elementi realistici finalizzati all'immedesimazione nel personaggio: nella *Vita è sogno* di Calderón, per esempio, usava catene vere nella scena del carcere. Cfr. AA.VV., *Kungliga Dramatiska Teatern 1788-1988*, a cura di E. Näslund-E. Sörenson, Höganäs, Bra Böcker, 1988, p. 137.

⁷⁸ A.S., *Samlade Skrifter* 50, p. 129; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 113. È molto probabile che Strindberg si muova in merito sulla traccia di *Le Comédien* (1747), il libro di Rémond de Saint-Albine, che invita l'attore alla fedeltà a un modello di naturalezza, ammettendo comunque che gli interpreti migliori «adorneranno il testo, o correggeranno le sue carenze, con tocchi individuali specifici, per aggiungere alla realtà ricchezza, varietà, grazia e profondità» (cfr. M. Carlson, *Teorie del teatro*, Bologna, Il Mulino, 1988, pp. 184-5). Strindberg aveva letto quest'opera, all'epoca del suo apprendistato come attore, cfr. A.S., *Samlade Verk* 20, p. 241.

⁷⁹ Cfr. A.S., *Samlade Skrifter* 19, p. 151.

ch'egli ha meditato la lezione di Sarah Bernhardt e di Porel, che sembra riecheggiare, per esempio, nel rilievo che la Prefazione della *Signorina Julie* conferisce all'espressione pantomimica⁸⁰, per quanto questa sia in definitiva riportata alla tradizione del teatro italiano ottocentesco, avvertito come prioritario modello di un'«arte "creativa"»⁸¹.

Concludendo, nei suoi pezzi critici, Strindberg individua acutamente alcuni essenziali elementi di modernità che, nel teatro degli anni Settanta, erano in sospensione fra la tradizione dei *grandi attori* del secolo e la *nuova scuola*, specie francese, e che anche il lavoro di Antoine avrebbe, di lì a non molto, sviluppati.

⁸⁰ Sul rapporto fra Strindberg e le forme pantomimiche, specie di ascendenza francese, cfr. C.-O. Gierow, *Pantomimen i Fröken Julie*, in AA.VV., *Perspektiv på Fröken Julie*, a cura di U.B. Lagerroth - G. Lindström, Uddevalla, Rabén & Sjögren, 1972, pp. 85 sgg.. Si noti che proprio Porel accentuerà – come Antoine – l'elemento mimico-gestuale nella regia dei nuovi drammi realisti del successivo decennio, nel quale esploderà la forte carica sperimentale del naturalismo e del simbolismo nel teatro europeo; cfr. in merito C.-O. Gierow, *Strindberg och fransk scen*, cit., p. 20.

⁸¹ A.S., *Samlade Verk* 27, p. 110; F. Perrelli, *August Strindberg*, cit., p. 47.