

ri di orientamento, corsi di preparazione e di aggiornamento per consiglieri scolastici, corsi di preparazione per consulenti socio-economici in agricoltura, e via di seguito. Il compito è immane e va affrontato con un severo criterio di serietà e di impegno.

## Momenti strindberghiani

dal Padre al Temporale

di  
Annamaria CASCETTA

Quando andarono in scena le prime volte i drammi strindberghiani, sia del cosiddetto periodo "naturalistico" degli anni ottanta, sia del Teatro Intimo (1907), pagarono spesso con una tiepida e perplessa accoglienza di pubblico il non conformismo del loro impianto, a due livelli: quello della scrittura drammaturgica e quello dei temi, il cui senso si rivelava attraverso una forte valenza metaforica, dietro la superficie di moderato realismo.

E teatro difficile resta tuttora l'opera di Strindberg che, pure, le successive prove del surrealismo, dell'assurdo, dei drammi sartriani e di Beckett, ampiamente assorbiti dalla cultura, hanno esplicitato e chiarito nella sua violenza di nodo di rinnovamento anticipatore. Per un verso essa è diagnosi impietosa e denuncia sociale, il cui bersaglio è l'ambiente borghese e il veleno di cui si intridono i suoi rapporti; per un altro essa esprime una filosofia negativa dell'esistenza, ossessionata da un'idea manichea del male e turbata da un'ipersensibilità, pronta a mutarsi a tratti in fantasia paranoica; per un altro ancora, essa è una scrittura del tutto originale, che, solo per intenzione polemica contro gli artifici convenzionali del dramma ottocentesco e contro la finzione disimpegnata dell'evasione e dell'affarismo del *boulevard* e solo per incertezza terminologica, si era chiamata "naturalista", ma che col naturalismo delle minuzie fotografiche e dei determinismi ambientali aveva poco a che spartire. Si tratta in realtà di una messa a nudo, di una stravolta chiamata a rapporto dell'intera vita, che si carica di passionalità autobiografica e si dilata nella sintesi dello scontro tragico e della meditazione religioso-metafisica, tanto che, non a caso, doveva essere meglio intesa da Nietzsche che da Zola: un impianto che apre la strada al teatro delle esplorazioni delle zone proibite, degli squilibri mentali, delle identità fluttuanti, delle culture in movimento e in collisione, della patologia e del mistero.

Un rischio e una sfida che attrae e provoca i più inquieti e problematici fra registi e attori. Nulla da stupirsi, dunque, se quella in corso si annuncia come

un'autentica stagione strindberghiana, fra *Il padre* di Mina Mezzadri, *La Signorina Giulia* di Pier'Alli, *Il Pellicano* di Laura Betti e *Il temporale* di Strehler. Nel contesto di queste letture registiche isoleremo due momenti: *Il padre*<sup>1</sup> e *Il temporale*<sup>2</sup>, che nella produzione di Strindberg, appartennero rispettivamente alla fase del teatro naturalistico e del Teatro Intimo. Nel primo, sul tema di un conflitto spinto così a fondo da farsi motore del delitto e della follia, scatta la tensione del tragico e la "maniera grande"; nel secondo, sul tema del tentativo opposto di mettere al conflitto la sordina dell'immobilità, della rinuncia, del silenzio, della distanza appannata della memoria, si tesse una maniera da "opus da camera", disposta per un'auscultazione raccolta, per uno spazio scenico disadorno, dove « un lampo equivale a una parola, una pausa a una battuta, un lieve movimento mimico a un'intera scena ». Due maniere lungo un itinerario che è, insieme, inchiesta sull'esistenza e inchiesta sulle possibilità di un genere: il dramma.

#### La vicenda del "Padre"

È nota la vicenda del *Padre*. Fra il Capitano e sua moglie Laura è in atto una lotta per accaparrarsi il diritto sul futuro della figlia Berta e plasmarne la personalità. Il padre vuole mandarla in città, alla scuola di un libero pensatore a farne una maestra, solida e indipendente; la madre, spalleggiata da tutte le donne di casa, dalla balia, alla suocera, alle serve, vuole tenerla arroccata a un'educazione in casa, fatta di fantasie parartistiche, di bigottismi e di magie. Il fragile castello della famiglia, costruito come una società commerciale senza solidarietà fra i soci, su un patto di prevaricazioni, di contabilità e di rivalse, va in pezzi. Nel gioco di massacro la madre ordisce una trama per un delitto perfetto: nella debolezza di una natura che ella ha conosciuto senza nerbo, sotto la scorza di un razionalismo di scienziato e di una rigidità di militare, Laura insinua l'ossessione di un dubbio, la non accertabile paternità del maschio, e, attraverso l'intercettazione di lettere che compromette il buon esito delle scoperte scientifiche dell'uomo, sferra il colpo di un non più recuperabile scacco al progetto di affermazione di sé. L'ansia non risolta confonde la mente

<sup>1</sup> *Il Padre* di A. Strindberg, Il Carro dei Comici, regia di Mina Mezzadri.

<sup>2</sup> *Il Temporale* di A. Strindberg, Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler.

del Padre, lo immette sulla china di un'irreversibile regressione all'infanzia, lo induce alla follia e alla morte. Se il racconto si snoda nell'apparenza realistica, dipanando le situazioni secondo una verosimile successione logica e cronologica, la nascita e l'*escalation* di un'ossessione nella trama di una vicenda quotidiana ribalta il punto di vista e fa scattare la metafora di un conflitto che si configura, a un primo passo, in termini sociali, per ampliarsi poi ai termini di una totalità ontologica che esige il sacrificio della vittima tragica. Il dramma "naturalistico" prefigura così l'andamento del dramma successivo, una macchina simbolica che procede per stazioni di calvario e nette contrapposizioni.

#### Due culture inconciliabili

---

Ebbene la lettura scenica della regista Mina Mezzadri estrae e radicalizza, in una cifra stilistica di rara lucidità, efficacia e poesia, queste implicazioni di senso e di scrittura. Si contrappongono due culture inconciliabili: da una parte la *ratio* della scienza, l'esercizio perentorio del potere, l'efficienza dell'organizzazione, l'orgoglio dell'affermazione di sé nella carriera, la sfida della competizione; dall'altra il segreto contatto con la generazione, il viscerale e animalesco legame con la terra, la complicità solidale di misteriosi riti della fertilità, l'attrazione vischiosa di una materia acquatica su cui si frange, per essere risucchiata, la volontà di dominio dell'altro; il maschile e il femminile: due modi di coniugare l'esistenza. La loro antitesi si traduce nella felice topografia di scena dove l'intreccio di verticalità e orizzontalità, di linearità e circolarità passa dalle linee dell'unica macchina scenica — un geniale parallelepipedo plurifunzionale e politrasformabile ideato dallo scultore Job — al disegno dei movimenti degli attori lungo o ai piedi di esso, e costituisce una sigla simbolica riassuntiva della struttura del dramma. La loro antitesi, ancora, si materializza nel contrasto del taglio dei costumi, fra la rigidità delle divise maschili e il fluttuante candore delle camicie che coprono appena le donne; nel contrappunto di un parlare che ha negli uni il ritmo deciso e reciso dei discorsi dell'ordine, nelle altre la complicità sussurrata di una "lingua segreta", l'impenetrabilità di una fattura, l'ipnotismo di una cantilena che ti persuade al sonno e alla morte. Ed è una trovata d'ingegno quel canto "chiuso", in lingua svedese, di poesie (dello stesso Strindberg) che la regista mette in bocca alle donne e che, talvolta, si accompagnano a una figurazione di sapore bergmaniano.

Si tratta, in Strindberg, di una contrapposizione fatale, che sarebbe riduttivo, isolando alcuni passaggi dello stesso autore (atto III, scena VII), attribuire esclusivamente al modo borghese di avere impostato la famiglia. In realtà la contrapposizione è intuita come il risvolto necessario, nella psicologia dei sessi e nelle istituzioni sociali, di una contrapposizione metafisica fra due principi: uno è il principio di individuazione (potremmo chiamarlo così, con Nietzsche, che non a caso si entusiasmò al *Padre*), il quale spinge le forme a imbarcarsi in un destino che può toccare la tentazione eroica; l'altro è il richiamo delle Madri, la vertigine del risucchio. Nessuna esperienza doveva sembrare a Strindberg più rivelatrice dei due principi di quella dell'amore. Guadagnare questo piano di senso significa dare al conflitto un'inevitabilità ontologica che toglie alla pagina il piglio di una battaglia sociale. La donna e il suo vampirismo, più che il nemico storico da battere, è l'"altro" principio, la seduzione della vita che reca nelle sue fibre la morte, è la radice che può alimentare un'ossessione.

**Un'attenta regia**

---

In questo senso ha ragione la regista a temperare l'ottica di polemica maschilista che appartiene alla patina più superficiale del testo e che fa del padre la vittima, ha ragione a non rovesciare questa in un'ottica femminista, come si è voluto leggere, che evidenzia la tirannia del maschio, ma a portare alla luce una tragicità su due fronti: l'uno e l'altra sono vittime. La madre è mossa al "delitto" da un desiderio oscuro, irresistibile, senza che se ne accorga, come lei stessa conferma, e non è certo per cinismo che si proclama innocente. E allora si capisce bene la metamorfosi finale per cui la congiura delle donne-vampiro si scioglie, figurativamente, nella Pietà delle "pie donne" che accolgono in grembo il capo della vittima, e si capisce perché la tesa energia del personaggio si raccolga, dopo il delirio di ribellione, nell'immagine di una chiusa e dolente umanità vinta.

Ottima in questo senso l'interpretazione dell'attore Virginio Gazzolo. Ma c'è in tutta questa realizzazione della Mezzadri un equilibrio di tono fra la distanza di un moderato straniamento e la partecipazione intensa a un simbolo poetico che ti provoca da vicino. In questo tenersi in bilico è scritta con chiarezza la posizione critica della regia: il suo essere fuori dall'ottica strindberghiana che trascina nell'ordine morale e sociale un

“essere contro” rinvenuto nell’ordine metafisico, il suo avvicinarsi a Strindberg da un’altra ottica, personalista e cristiana, ma, contemporaneamente, il sentirne drammaticamente e da vicino la seduzione e il rischio.

## “Il Temporale”

---

Consequente alle premesse del *Padre* è la riflessione dell’altro testo che abbiamo scelto nel panorama della stagione teatrale: *Il temporale*. La vita decide qui di confondersi con la morte per non lasciare che vita e morte, individuazione della forma e risucchio delle Madri, ingaggino fra loro la lotta che prende in mezzo l’uomo in una persecuzione che lo stritola e per illudersi di disinnescare lentamente la virulenza della vita e della morte attraverso la scelta di un limbo.

Non dramma di intreccio, di eroi a tutto tondo, di dialogo che fa avanzare l’azione, di esplorazioni psicologiche o di intrighi, ma neppure calvario o partita tragica, questo *Temporale* è una sospensione del tempo in uno spazio immobile, sul limitare della notte e dell’autunno nordico. Vi pesa l’afa che precede un temporale che non scoppia, i gesti si rallentano come in un acquario, le voci si stemperano e vengono da lontano, fondendosi come in una sinfonia con altri suoni, le sagome della vita, chiusa fuori, sono ombre in trasparenza, i personaggi sono fantasmi di sopravvissuti, il cui silenzio della vita attende solo di affacciarsi sul silenzio della morte, e la casa si congela in una prefigurazione della tomba. In Strindberg non c’è però elegia. La cenere soffoca, ma tradisce ancora gli umori avvelenati, di cui egli vede essere fatti i rapporti fra gli uomini, e la vertigine del mistero dell’esistenza braccata dai due principi, che è l’assillo della sua mente.

## La scelta della “vecchiaia precoce”

---

Per difendersi dalla vita, allora, il Signore, ex-funziionario in pensione, ha deciso di essere vecchio anzitempo, nella casa dei ricordi e del silenzio, « senza bisogni e senza pensieri ». Niente amori e niente amici, solo un po’ di compagnia contro la solitudine: Louise, la parente serva, una vestale bella, ma senza turbamenti e curiosità, lo sguardo lontano, inappuntabile ed enigmatica custode di quella casa-tomba, intenta ad appiattire le rughe riemergenti della vita con la stessa lenta, puntigliosa, inesorabile cura con cui stira quelle della biancheria (è in questa edizione strehleriana una assai brava Pamela Villoresi); il Fratello, con cui si tratta da vecchi gentiluomini « senza troppa intimità e confidenza »; il Pasticcere, che, laggiù, nel sottosuolo-for-

no, ripete come un automa sempre gli stessi gesti, accanto a una moglie che sta diventando cieca e che vorrebbe diventare anche sorda e a una figlia di cui si intuiscono le smanie, ma che si lasciano frangere in quel limbo di silenzio. È il Pasticcere il vero contrappunto del Signore, l'immagine che il Signore spesso incrocia, mentre risale dalla cava dove tiene acceso il « fuoco piccolo », e che avverte essere un gradino più in là lungo la scala che entrambi si sono scelti: « Piano piano ci stacchiamo dalla vita come un vecchio dente dalla gengiva, senza dolore ». Gianfranco Mauri ne fa un momento di sobria e intensa verità, una figura contratta e stanca, ingobbata senza maniera, con lo sbalordimento di una percezione che si ottunde e di una memoria che svanisce. Così è lo spegnersi delle voci e delle luci, è quell'attimo di sospensione sul nulla e di ritorno dell'ordine dell'immobilità, il contrappunto più vero dei lampi del temporale e del battere della pioggia, realizzati con un abile effetto cinematografico dal regista, è questo il momento più vero anche se il meno appariscente. Esso succede al pericolo di un nuovo sussulto di vita, passato sulla testa, in fondo senza scoppiare. E la minaccia di un'impennata di vita per il Signore c'è stata, in uno strano ritorno della ex-moglie Gerda, ancor giovane, una delle tante donne-vampiro dell'orizzonte strindberghiano, e della bambina, da tempo lasciate, e c'è stata per il Pasticcere, nella tentata fuga della figlia con il nuovo marito di Gerda, manesco e biscazzierè. C'è stato per un istante un riaccendersi di rancori e passioni su consolidate tregue e neutralità.

**Una filosofia negativa dell'esistenza**

---

Certo, se il punto di attacco di Strindberg è anche qui l'osservazione impietosa degli ambienti e dei rapporti della famiglia borghese, il piano più profondo di significato su cui si colloca non è né quello autobiografico, né quello della denuncia storico-sociale, ma è ancora quello di una negativa filosofia della vita, di cui la situazione, la topografia della scena (fra un piano superiore, dove stanno la pressione del passato e la pretesa del presente di essere vissuto, e un sottosuolo dove sono attizzati ancora i fuochi), la scelta emblematica degli oggetti (i barometri, gli scacchi, il pianoforte e il lume come sospesi nel vuoto), la tessitura del testo verbale e la partitura fonica, funzionano organicamente da metafore.

Questo interno di famiglia borghese, già luogo di as-