

IL TEATRO ITALIANO

La prima e più vasta raccolta
sei volumi - venticinque temi
coordinata da Guido Davico Bonino
Ogni volume è corredato di note ed apparati critici
dovuti ai maggiori studiosi di storia del teatro

Volumi usciti

I

Dalle origini al Quattrocento

Danze popolari e mimi giullareschi - Laudi drammatiche
Sacre rappresentazioni - Teatro umanistico
Teatro volgare - Farse
a cura di Emilio Faccioli
due tomi

II

Teatro del Cinquecento

La commedia - La tragedia e la favola pastorale
a cura di Guido Davico Bonino e Marco Ariani
cinque tomi



In corso di pubblicazione

III

Teatro del Seicento

La commedia - La commedia dell'arte - La tragedia
La commedia musicale e il melodramma
a cura di Ludovico Zorzi
tre tomi

IV

Teatro del Settecento

Il melodramma - L'opera buffa - La commedia - La tragedia
a cura di Sergio Romagnoli
tre tomi

V

Teatro dell'Ottocento

La tragedia - Il melodramma - La commedia
a cura di Emilio Faccioli, Folco Portinari e Siro Ferrone
sei tomi

VI

Teatro del primo Novecento

a cura di Gigi Livio
tre tomi

EINAUDI

In tutte le librerie e presso l'Agenzia rateale Einaudi
Torino, Corso Matteotti 13 - Tel. 54.39.06

VERSO DAMASCO



OP.9-25

T.S.T./CentroStudi
Biblioteca

Ref. 1979 OP.9-25

2 TEATRO
STABILE
TORINO

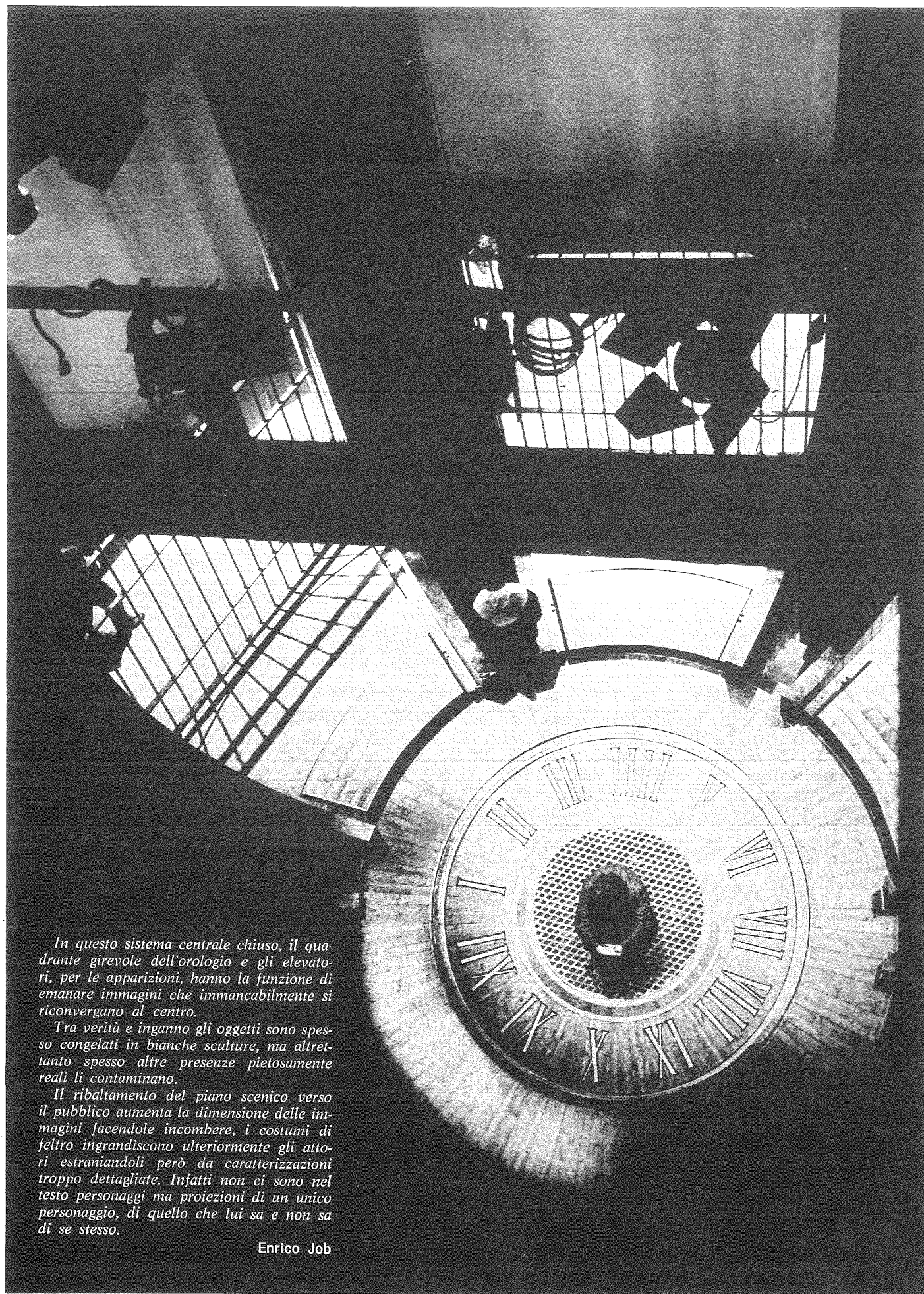


VERSO DAMASCO

di August Strindberg



a cura del Centro Studi del T.S.T.



In questo sistema centrale chiuso, il quadrante girevole dell'orologio e gli elevatori, per le apparizioni, hanno la funzione di emanare immagini che immancabilmente si riconvergono al centro.

Tra verità e inganno gli oggetti sono spesso congelati in bianche sculture, ma altrettanto spesso altre presenze pietosamente reali li contaminano.

Il ribaltamento del piano scenico verso il pubblico aumenta la dimensione delle immagini facendole incombere, i costumi di feltro ingrandiscono ulteriormente gli attori estraniandoli però da caratterizzazioni troppo dettagliate. Infatti non ci sono nel testo personaggi ma proiezioni di un unico personaggio, di quello che lui sa e non sa di se stesso.

Enrico Job

VERSO DAMASCO

PERCHÉ E COME

Mettere in scena VERSO DAMASCO così com'è, trecento pagine di solo testo (le didascalie sono molto scarse), è praticamente impossibile. Presentarne un adattamento può sembrare un atto di presunzione, quando invece è soltanto un gesto d'umiltà. Intanto VERSO DAMASCO nella sua interezza (ma anche parzialmente) non fu mai presentato in Italia (e molto di rado all'estero, con esiti non soddisfacenti). Ma si tratta del testo che forse più d'ogni altro è all'origine del moderno far teatro, e questo tentativo prima o poi era bene farlo, nonostante i rischi che comporta. Peraltro di questo testo gigantesco non era ancora disponibile, nella nostra lingua, una traduzione che avesse per scopo la verifica della messa in scena, cioè lo spettacolo; e non si rivolgesse soltanto, come purtroppo capitò all'Autore, alle sole capacità immaginative del lettore.

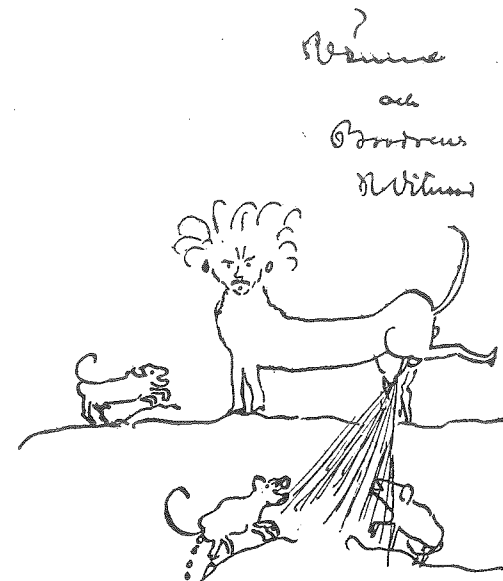
Si tratta dunque di una novità assoluta, il cui adattamento ha imposto la sua legge agli adattatori. Com'è noto, sotto il titolo di VERSO DAMASCO Strindberg scrisse, in tempi e circostanze differenti, e in una condizione di spirito che andava continuamente cangiando, ben tre opere drammatiche, delle quali vide rappresentata solo una piccola parte. Sembra che egli abbia proceduto, al suo solito modo vulcanico, ma Dio sa quanto a lungo maturato (e a qual livello di coscienza qui non indagheremo), a scrivere, a concludere, a riaprire il discorso, a riscrivere ancora tutto daccapo, per altre due volte, la stessa storia. Che è poi, piattamente semplificando, la storia della sua vita. In questo senso, VERSO DAMASCO I è un primo modo d'affrontare un problema di comunicazione di certi contenuti, ma anche di strutturazione drammatica, e di linguaggio. Il primo tentativo, impeccabile e originalissimo, lo portò alla ripresa di un modulo arcaico, il dramma a tappe, che ha qualcosa del dramma religioso medievale (l'itinerario di un'anima verso Dio), ma utilizza anche la sovrana libertà nell'articolare i nessi spazio-temporali che fu di uno Shakespeare, ma anche del *Faust* di Goethe. VERSO DAMASCO I è una specie di *via crucis*, che di stazione in stazione procede fino a un punto culminante, per poi ripercorrere all'indietro tutte le tappe già percorse, e conclude chiudendo il cerchio, nella stessa situazione dell'inizio. Questa struttura era rettilinea nei drammi antichi ispirati alla *via crucis*, qui è circolare: perché se nella concezione cristiana il tempo esiste, ha avuto un principio e conoscerà una fine, nella strutturazione a cerchio questa nozione di tempo viene negata, e la circolarità produce un senso nuovo, la constatazione amara del cerchio chiuso in cui

si dibatte senza scampo l'uomo moderno, all'interno della sua cultura. Messaggio di disperazione nella sua apparente ambiguità, come ben capirono gli espressionisti che videro subito in VERSO DAMASCO il loro, si fa per dire, vangelo.

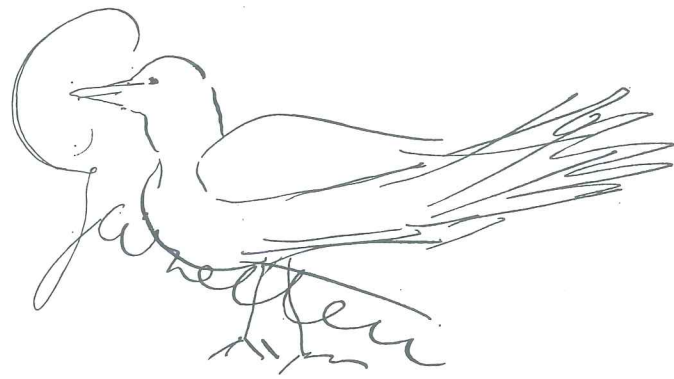
Ma l'opera evidentemente non accontentava del tutto l'Autore, o forse non ne aveva completamente esaurito la voglia, intendo la voglia di dire ancora, in altro modo, quella stessa storia. Ecco dunque i quattro atti di VERSO DAMASCO II, che a prima vista sembrano un passo indietro sul piano espressivo. Quel naturalismo, che ostentando di condividere (in *Padre*, per es.), Strindberg aveva portato agli estremi limiti, per poi dargli il colpo di grazia con VERSO DAMASCO I, viene ora beffardamente rievocato in VERSO DAMASCO II. Come a dire: ci potrebbe essere anche quest'altra uscita dal naturalismo, che non si rifaccia ai modelli arcaici del dramma a tappe ma tenti la strada, relativamente nuova, d'un simbolismo sia pure attenuato. A meno che VERSO DAMASCO II non possa esser letto come un sarcastico poscritto all'ultimo Ibsen, quello appunto intinto di simbolismo.

Anni dopo, ecco VERSO DAMASCO III, del tutto inclassificabile. Chi volesse proprio appiccicargli un'eti-

Om du mottagat mitt förra brev
 så har du mottagit jag hälsat som
 skall tillta, hvilket sammankomligt
 ej för öfverliga & hela tiden.
 Men för all del i bryg del:
 Får jag säga "Många
 hälsningar från Alla"
 Gustav och Karin mest



"Egyptiska Sphinx pissa på för Bonur - Eldens folk"
 Ritarskademien Pissänne



Schizzo di Strindberg

(1876)

chetta potrebbe parlare di dramma lirico filosofico. O magari di un pamphlet, un lungo frammentario pamphlet informe e selvaggio, che ha la lucidità d'un breve romanzo filosofico alla Voltaire, ma anche la lutulenza apocalittica d'un saggio alla Nordau o alla Spengler: perché è curioso, ma quella lucidità e quella lutulenza trovano modo, nell'opera, di convivere insieme (e questo non è l'unico motivo di ammirazione verso questo testo).

Voltaire, Nordau, Spengler, potremmo aggiungere alla lista anche un altro nome, quello di Shaw, alle sue prime prove durante la piena maturità di Strindberg. Anche Shaw, nelle prime commedie che sono poi le migliori, tentò un teatro-saggio, usando una trasparenza di scrittura notevolissima: ma si ravvide in tempo, perché aveva orrore dell'insuccesso, e così riuscì nel suo scopo, che era appunto il successo.

Probabilmente, perciò, l'unico nome del tempo che regga il confronto con Strindberg resta quello di Nietzsche, che ebbe molta e dichiarata influenza sullo svedese, anche se il loro scambio (epistolare) fu altrettanto breve quanto folle.

Ma torniamo alla Trilogia, che consideriamo tale visto che l'Autore aveva compreso sotto lo stesso titolo i tre drammi. E' possibile applicare a VERSO DAMASCO la vecchia buona regola per cui ogni dramma dovrebbe poter esser definito nel giro di una brevissima proposizione, composta sostanzialmente di un soggetto e di un verbo? Se *Amleto* può definirsi: un uomo che ritenendosi gravemente offeso esita a lungo prima di vendicarsi, e poi lo fa, ma in modo da esser travolto dalla sua vendetta, VERSO DAMASCO potrebbe esser press'a poco definito così: un « uomo intelligente del XIX secolo » tenta invano di raggiungere e rimanere all'altezza delle esigenze del suo tempo (che poi è il nostro), per poi concludere che né lui né nessuno ci può riuscire. E si badi che in questa specie di definizione la circostanza che si tratti d'un poeta non va neppure menzionata. Certo, all'inizio lo Sconosciuto viene dato per poeta, ma questa sua qualità non viene né mostrata né dimostrata. Egli difatti potrebbe essere, anzi è, tante altre cose: filosofo, ricercatore scientifico, giornalista, ecc. Ma tutto dice che un poeta non rientra necessariamente nel novero degli « sconosciuti », e che si può essere « sconosciuto » senz'esser poeta.

Ma « sconosciuto », poi, a chi? Sconosciuto quest'uomo non lo è proprio, anzi da molti segni vediamo che più che noto, è notorio. Si sa che ha scritto certi libri, che ha avuto certe vicende coniugali, che intere collettività lo esecrano, mentre grandi pubblici lo seguono; che « gli uomini, le donne, i bambini », prima l'hanno esaltato, poi l'hanno messo al bando. Si sa che non adempie come forse dovrebbe ai suoi doveri di cittadino, padre e marito. Si sa che beve, che « non lavora ». Circola anzi una sua scheda personale, completa di età e connotati, per cui un oste qualunque può subito riconoscerlo e cacciarlo...

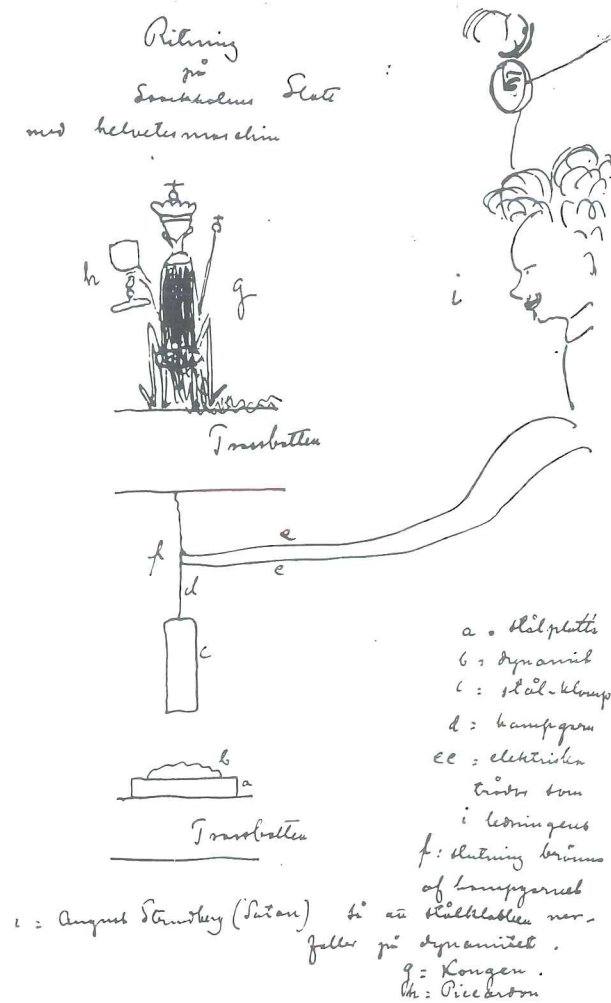
« Sconosciuto », dunque, quest'uomo non può essere che per se stesso. E tutto quello che riuscirà a dire di sé è: sono un poeta, un perseguitato, un ebreo errante, un Ismaele.

Strindberg era a Parigi mentre Charcot conduceva con grande clamore le sue ricerche sull'isteria (e fra i suoi giovani assistenti c'era anche Freud). E' più che probabile che Freud, prima o poi, abbia letto Strindberg; ma il contrario sarebbe da dimostrare. Per Strindberg, i nomi che contavano erano Charcot, Ribot, Bernheim e altri della stessa statura.

Ma qualunque fossero le fonti dalle quali egli desu-meva le sue informazioni (e questo onnivoro lettore si accontentava spesso di letture di seconda mano), certo è che proprio in quegli anni si stava individuando il problema su cui avrebbero lavorato generazioni di psichiatri e di psicologi, quello dell'identità dell'individuo. In termini attuali parliamo di frammentazione, e di teoria dei ruoli, e continuiamo a esplorare il campo della schizofrenia. Ma in antropologia Lévy-Strauss non ci racconta a puro titolo di curiosità che in certe culture si crede a un numero molto alto di anime, situate in ogni membro, in ogni organo, in ogni articolazione del medesimo corpo individuale. E non a caso una semiologa come la Kristeva mostra che uno stesso filo corre da Lautréamont a Kafka a Artaud a Céline: questi deliri, queste fantasticherie, questi spettri sono il nucleo stesso della vita dell'uomo moderno. E' solo la beata ignoranza del filisteo che tenta e ritenta senza stancarsi e spesso ricorrendo a mezzi energici (Foucault), di ridurre ogni elemento e ogni individuo all'omogeneo, a uno stereotipo qualunque purché stereotipo, perché è tanto più rassicurante. Questa pretesa all'omogeneizzazione non ha scusa e non può giustificarsi con l'ingenuità del filisteo. Strindberg ha fra l'altro l'immenso merito di aver individuato nell'ingenuità il peccato mortale dell'uomo moderno.

Strindberg certo ingenuo non fu. Sperimentatore e mimo, sì, e impavidamente. Perciò nozioni come buona o malafede, rispetto a lui, sono impraticabili. La gente non riusciva a capire come cambiasse così repentinamente posizioni, questo guerrigliero nato (che poi era, di persona, un carattere timido se non pauroso). Così fu acclamato come caposcuola del naturalismo scandinavo, e non lo era; fu vituperato come reazionario e rivoluzionario nello stesso tempo, parole a suo proposito senza molto senso; fu detestato come misogino, e non si può dire che lo fosse, almeno nel senso corrente del vocabolo. Un famoso psicologo cercò di ridurre anche lui, come Van

Gogh e Hölderlin, a caso clinico. L'impresa sarà anche stata meritoria per certi aspetti, ma di Strindberg non ci dice nulla che già non sapessimo. Era Strindberg stesso a mimare, lucidamente e con coraggio, la schizofrenia! (Però aveva un punto debole, il terrore d'esser incline all'omosessualità, sia pure a livello di semplice fantasticheria: e questo proprio lui che aveva scritto, in materia di sesso, una delle cose più semplici e profonde che siano state scritte, quando dice: « ti ho amato in quanto persona e non in quanto donna o uomo »).



Come Strindberg sognava un attentato al re

(1884)

L'impegno del Teatro Stabile di Torino, che rientra certamente nei suoi compiti istituzionali, è di rappresentare, a proposito di VERSO DAMASCO, uno spettacolo che sia tutto spettacolo, cioè tutto comprensibile, tutto vivo, e porti in sé qualcosa di quella sconvolgente (anche per oggi) novità, alla quale Strindberg mostrò di tendere. Scrivendo ben tre versioni successive per quanto differenti dello stesso tema, l'Autore confessava il suo disperato combattimento, per la vita e per la morte davvero, per conquistarsi una forma d'espressione artistica che il pubblico del suo tempo non era preparato ad accogliere. Le tre soluzioni sono la prova di questa determinazione, ma anche della coscienza che indubitabilmente l'Autore ebbe di non esser pienamente riuscito a coglier nel segno. Più tardi lo avrebbe fatto, in *Sonata di fantasmi* per

esempio, ma a prezzo di una drastica limitazione della tematica.

Noi oggi, pigmei davanti all'« enorme » Strindberg, non possiamo neppure dire con Kafka: « Non lo leggo per leggerlo, ma per posare la testa sul suo petto. Egli mi tiene come un bambino sul braccio sinistro. Vi sto seduto come un uomo su una statua. Dieci volte in pericolo di scivolar giù, all'undecimo tentativo siedo saldamente, sono sicuro e ho un grande orizzonte »; noi, si diceva, abbiamo sul « grande nutritore » il povero vantaggio del tempo e possiamo ardire di situarlo in quel che fu il suo contesto in quanto scrittore « del XIX secolo ». E fondiamo il nostro sforzo su alcuni punti. In generale sul principio che un'opera d'arte consente anzi richiede d'essere ogni volta reinterpretata, come diceva anche Busoni a proposito della musica beethoveniana, che ha da intendersi, per quanto attiene al genere pianistico, più come improvvisazione registrata a titolo mnemonico, che come testo imbalsamato nella vana eternità della filologia. D'altronde, si sa che cosa comporti oggi rileggere criticamente un testo teatrale, e adattarlo alle esigenze del pubblico e della scena moderni. Qui d'altra parte il testo originale non corre pericolo, perché resta sempre disponibile a chi voglia leggerlo con altri occhi: tutt'al più si rischia di offuscare, sia pur per poco tempo, l'immagine pubblica, quale che sia, che in Italia attualmente si può avere di un'opera così poco nota.

A partire dunque dalla traduzione pubblicata da Adelphi, gli autori dell'adattamento si sono posti il problema di rispettare nella sostanza quella traduzione, ma soprattutto di unificare in un solo spettacolo i tre drammi, al di là delle convenzioni sceniche alle quali Strindberg si credette o era costretto. Egli scriveva per i suoi contemporanei e non si curava affatto dei posteri, cioè di noi. E tentò in tutti i modi consentiti dalla sua coscienza artistica, di farsi accettare nel suo tempo, piegandosi anche a clausole di stile, a considerazioni di opportunità e tradizioni sceniche che certamente gli costarono. In primo luogo, il creduto obbligo di raccontare una storia per filo e per segno, in un ordine per così dire cronologico; il dovere di giustificare ragionevolmente le entrate e le uscite dei personaggi in scena, di darne credibili — per quale tempo? — motivazioni: come se Shakespeare non avesse insegnato che a certi livelli tutto questo ciarpame può essere buttato allegramente a mare (vero è che Shakespeare non doveva fare i conti col pubblico borghese « del XIX secolo »). Esiste un curioso elenco di buone regole per scrivere una buona commedia, che Strindberg s'abbassò a compilare, immaginiamoci con quale letizia. Per VERSO DAMASCO beninteso ne fece poco uso, però credette di dovercela raccontare, tutta quella storia, volenterosamente quanto inutilmente, anzi di dover continuare a rammentarcela, come se poi potesse interessare a qualcuno che questo Sconosciuto avesse avuto o no una o due o magari tre mogli, fosse stato fedele o tradito, ecc. Purtroppo è questa convenzione narrativa che troviamo nei tre drammi della Trilogia, e sarebbe stato nefasto rispettarla. Peraltro, durante il lavoro s'è anche dovuto constatare che l'azione, propriamente parlando, non esiste, cioè non è per nulla peculiare di quel personaggio. E' pu-

ramente e semplicemente la vicenda solita di ogni persona, che nel corso d'una vita normale ha i casi normali della vita: incontra persone, stabilisce rapporti, agisce all'interno di uno o più ambienti, si sposa, divorzia, genera figli, lavora, ecc., e si ritiene più o meno felice o infelice, dipende. La storia dello Sconosciuto insomma è quella di ciascuno di noi, ma mentre per ciascuno di noi è carica di senso perché irripetibile (si vive una volta sola a quanto pare), per tutto il resto dell'umanità è semplicemente irrilevante. Ben prima di Ionesco, e assai dopo Strindberg, ci fu chi tentò di raccontare la medesima storia di Ognuno, ma in termini misticheggianti e neoromantici. E fu così che un ragguardevole scrittore come Hofmannsthal diede in pieno nel Kitsch.

Nel Kitsch Strindberg proprio non poteva cadere e non cadde, semmai l'usò per i propri scopi, lucidamente, specie in VERSO DAMASCO III, dove il Tentatore ha i caratteri della più bassa *pièce à succès* parigina, non senza ignobili anzi indecenti battute, addirittura in francese, sull'« amour ». Qui la tecnica è già quella del *colage*, con un anticipo di decenni sull'arte figurativa.

Ma se la vicenda del protagonista non importa, di che si tratta alla fin dei conti in questa Trilogia? Ma dell'agonia dell'« uomo intelligente del XIX secolo », alle prese con l'abietto ottimismo ufficiale dell'Ottocento, il secolo che sovrasta tutti gli altri per l'egemonia dei *wishful thinkers*, cioè dei pii ipocriti filistei di qualunque bandiera e parte. Lo Sconosciuto, durante la sua vita che è senza qualità come quella di tutti noi, è troppo intelligente per non « domandare domande ». E ne domanda una quantità, d'ogni tipo e genere, senza paura di infrangere qualche ortodossia. Ma con chi potrà parlare, a chi le potrà domandare? A se stesso, e soltanto a se stesso. Così, all'interno, o ironia!, d'un classico triangolo borghese (lei, lui e l'altro), ecco l'uomo intrattenersi con altrettanti doppi di se stesso, che siano Cesare ovvero la

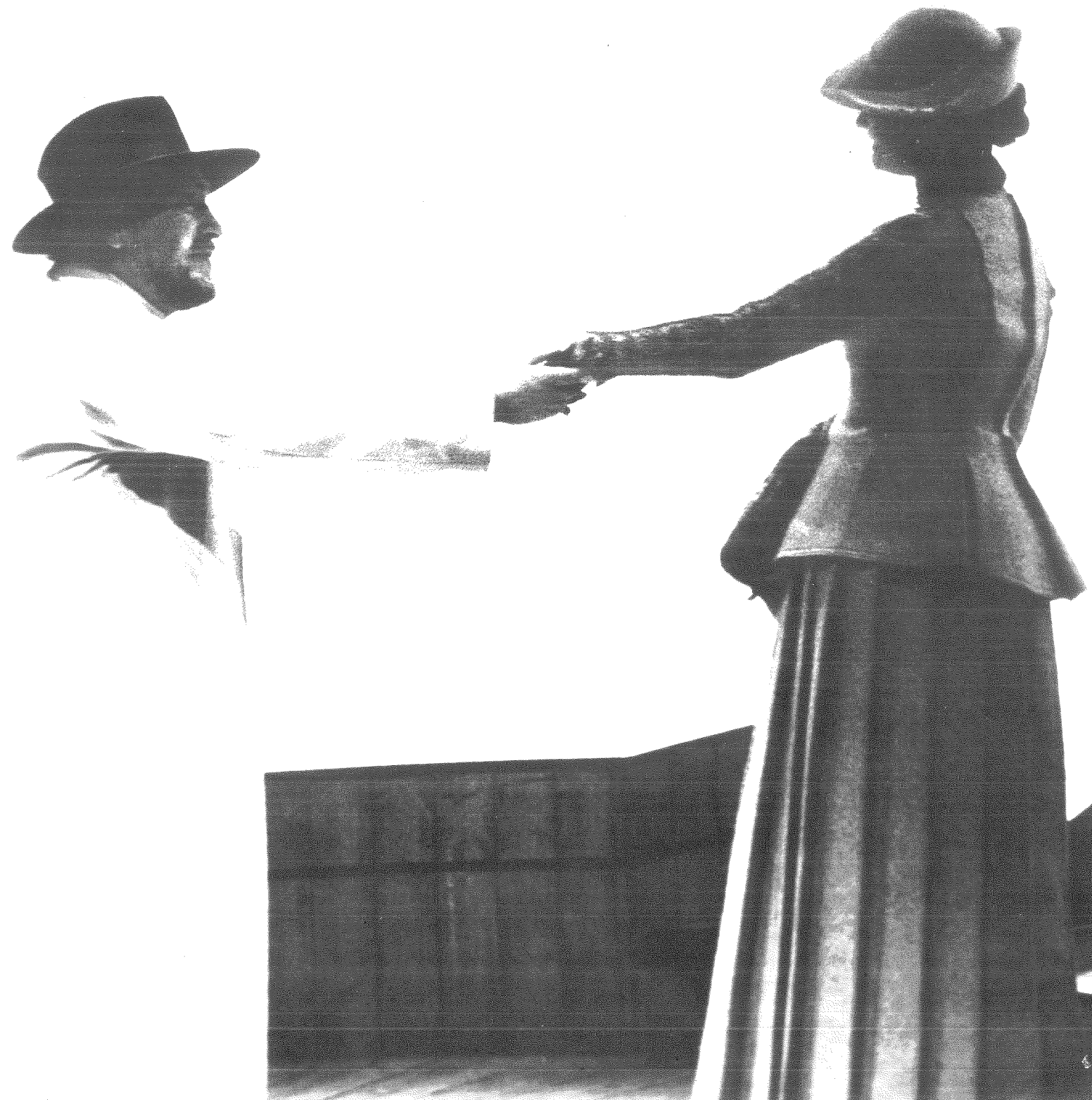
sua ambizione intellettuale; il Domenicano ovvero le sue inclinazioni all'esperienza religiosa; il Tentatore, cioè la presenza irriducibile dello spirito critico che mai s'accontenterà di « superamenti » vuotamente dialettici, cioè soltanto verbali. Ma il problema dell'identità, fino all'ultimo, resta, e non ci saranno chiodi sufficienti a rinchiuderlo per sempre nella bara del conformismo, e neppure a farlo tacere.

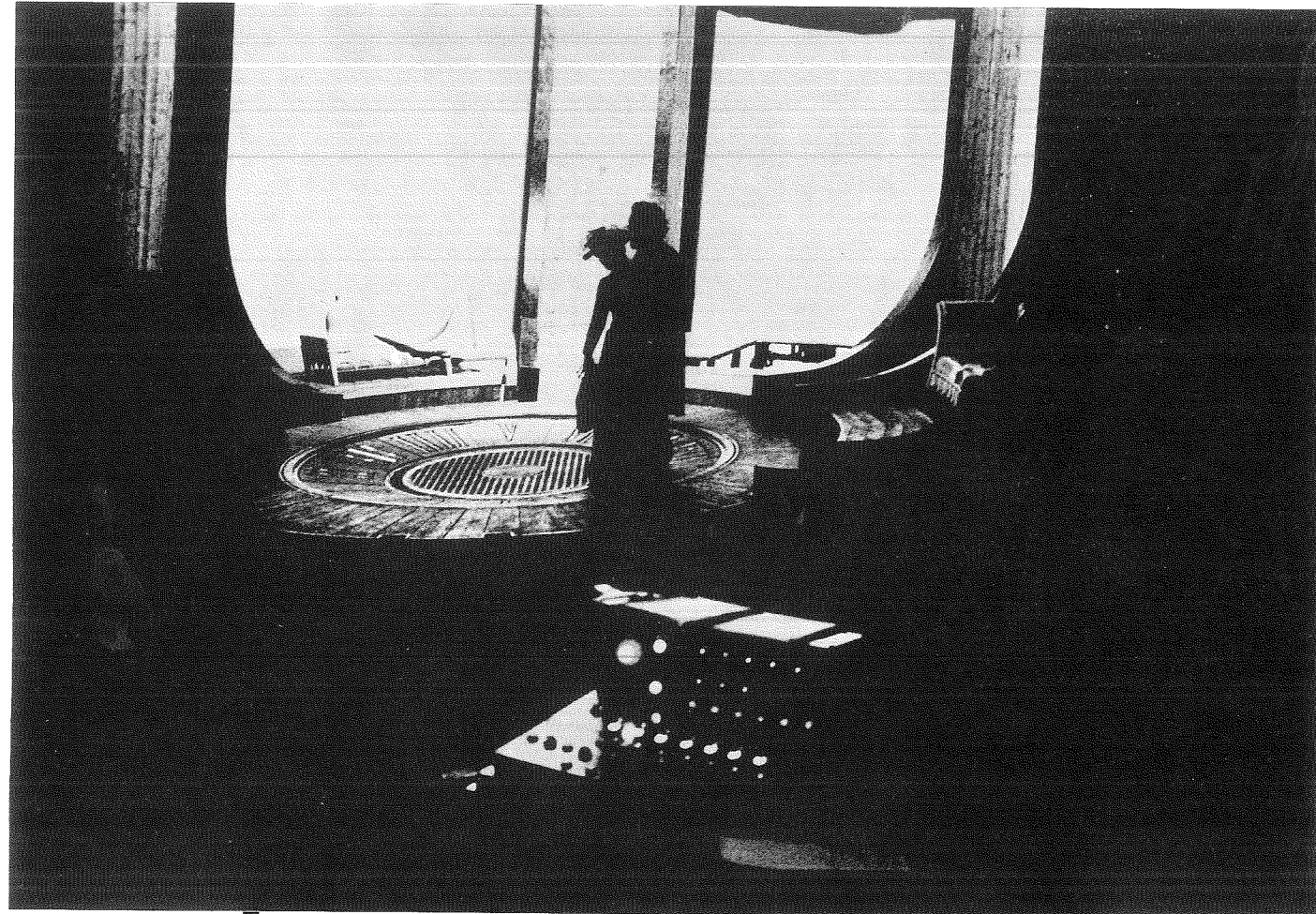
Procedendo dunque per questa via d'eliminazione delle convenzioni sceniche oggi non più necessarie, s'è dato per noto una volta per tutte l'antefatto, mettendo in evidenza che molti degli interlocutori dello Sconosciuto sono suoi doppi; e concentrando l'intero fuoco dello spettacolo su un certo numero di scene di una sconvolgente, inaudita audacia teatrale. Ciò ha comportato l'eliminazione di parecchi personaggi che nell'originale erano di comodo. Alla fine dell'adattamento, s'è avuta la sensazione che, come per miracolo, la primitiva intuizione « a tappe » del dramma, da noi sciolta in VERSO DAMASCO I, s'era per forza propria riprodotta lungo l'intero arco della Trilogia. Anche perché l'operazione poteva sperare di riuscire solo a patto di usare a fondo la strepitosa novità drammaturgica del testo, cioè lo scardinamento sistematico, operato dall'Autore, sugli abituali nessi spazio-temporali che il « tempo scenico » aveva sempre, e faticosamente, cercato d'imitare dall'esistenza tradizionalmente vissuta. Ora, se il teatro ha ancora una ragion d'essere, è nel mostrare l'inconsistenza di questa convenzione, ed è su questo che si fonda la poesia teatrale. Infine, s'è sperato di poter recuperare, mediante queste operazioni, almeno parte della funzione della parola scenica. E grande ambizione di questo adattamento sarebbe che ne emergesse l'ammonimento a non dimenticare che, di tutti i gesti dell'uomo, la parola resta sempre il gesto più espressivo.

LUCIANO CODIGNOLA



EDVARD MUNCH, *Kvinnen med hjertet*





VERSO DAMASCO

DI **AUGUST STRINDBERG**
 TRADUZIONE DI **LUCIANO CODIGNOLA**
 ADATTAMENTO DI **LUCIANO CODIGNOLA**
MARIO MISSIROLI

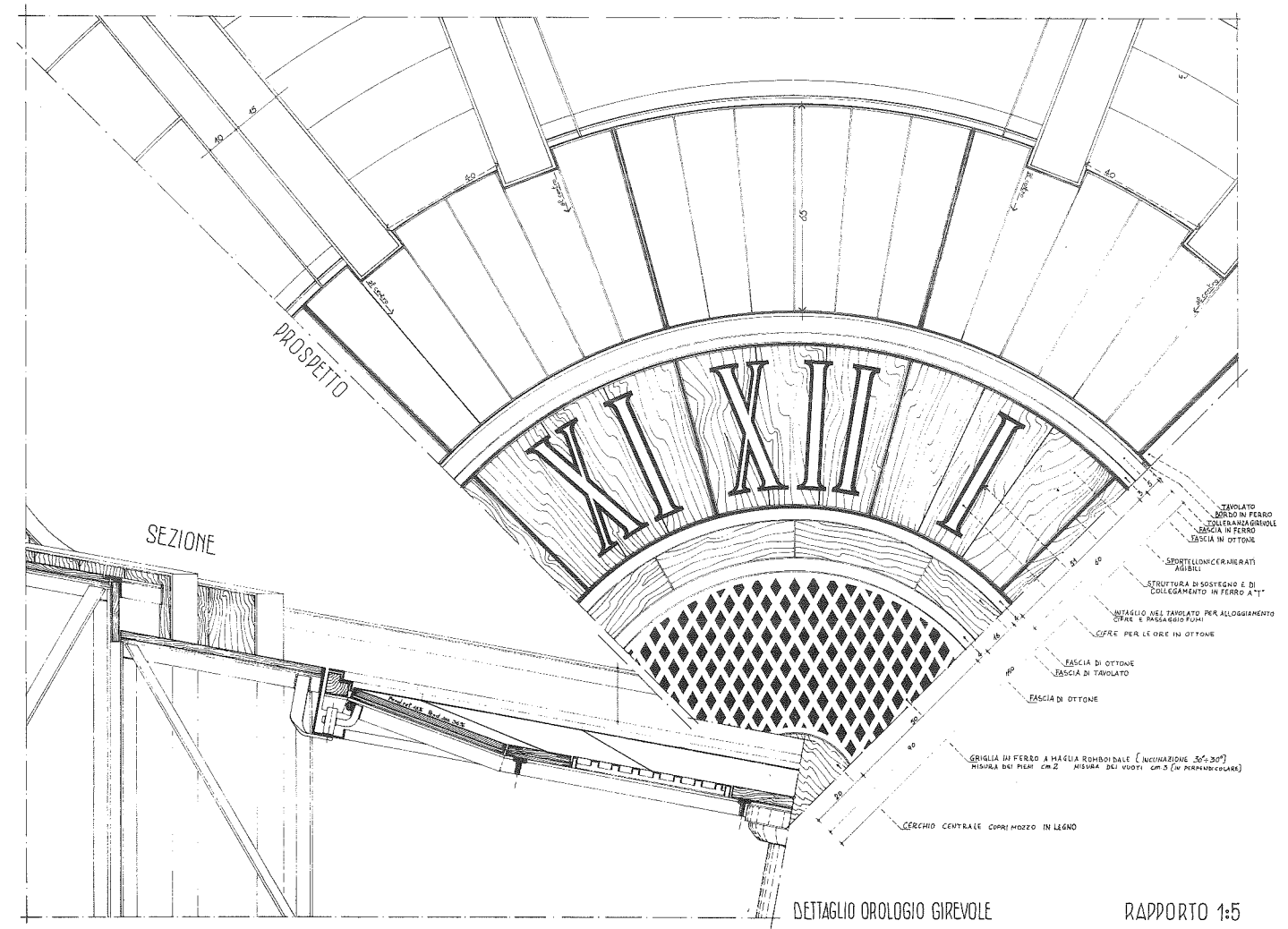
LO SCONOSCIUTO	GLAUCO MAURI
LA SIGNORA	ANNA MARIA GUARNIERI
MENDICANTE, CONFESSORE, DOMENICANO, PADRE MELCHIORRE	QUINTO PARMEGGIANI
UN AVVENTORE, UNO STRACCIONE, ADORATORE DI VENERE	PIETRO DE SILVA
UN AVVENTORE, UNO STRACCIONE, ADORATORE DI VENERE, UN GIUDICE	ENRICO PALAZZESCHI
UN AVVENTORE, POLIZIOTTO, UN GIUDICE	GUGLIELMO MOLASSO
L'OSTE, UN OSPITE AL BANCHETTO IL PRIORE	ROBERTO BRUNI
LA SORELLA DEL MEDICO, UNA PROSTITUTA	MARIA GRAZIA BON
IL MEDICO, PADRE ISIDORO	MARIO VALGOI
CESARE IL PAZZO, PADRE URIEL	BRUNO ALESSANDRO
LA MADRE	EDDA VALENTE
LA BADESSA, L'OSTESSA	MARIA PIERA REGOLI

IL PROFESSORE, IL PADRE DELLA MORTA **ALESSANDRO ESPOSITO**
 UNA PROSTITUTA, SYLVIA **PATRIZIA GIANGRAND**
 IL TENTATORE **GRAZIANO GIUSTI**
 AVVENTORI, CONDOLENTI, STRACCIONI,
GIUDICI, PAZZI, PENITENTI, PASSANTI **MAURIZIO ALLASIA**
ANGELO BERTOLOTTI
ROBERTO ELENA
ELIA SCHILTON
SERGIO UGOLINI
VINCENZO ZAMUNER
 VIOLINO **LILIANA SANTINI**
 FAGOTTO **MAURIZIO BAVA**
 CLARINO **GIUSEPPE TICCONI**
 Regia di **MARIO MISSIROLI**
 Scene e Costumi di **ENRICO JOB**
 Musiche di **BENEDETTO GHIGLIA**

Direzione degli allestimenti scenici: CARLO GIULIANO - Capo settore luci: VINCENZO CAFIERO -
 Capo settore costruzioni sceniche: SALVATORE FORTUNA

Regista assistente: BEPPE NAVELLO - Direttore di palcoscenico: GIANNI DE BENEDETTIS - Luci: FRANCO
 NUZZO - Macchinisti: ROMANO DAEDER, CALOGERO D'AGRO, LAURO FABIANI, GIANPAOLO LUSCI -
 Fonico: GIUSEPPE BONO - Costumista ed assistente alla scenografia: GINO PERSICO - Elettricisti: GUIDO LEVI,
 MARIO STANZIANO - Sarte: LAURA DAEDER, NIRVANA ANGIOLETTO - Attrezzisti: ENRICO ALBANI, COSIMO
 MOLITERNO - Assistente alla regia: MAURIZIO ALLASIA - Segretario di compagnia: GUIDO SORDI.

La scena è stata realizzata dalla ditta STAND-ART, Stand allestimenti teatrali, Moncalieri (TO) - Costumi della
 sartoria teatrale DE VALLE, Torino - Parrucche: AUDELLO, Torino - Attrezzerie: DE ANGELIS, Roma - SCENOPAM,
 Roma - GRILLI, Roma - RANCATI, Roma - ANNICCHIARICO, Roma - Centine in ferro panorama: BORIN, Milano -
 Confezioni fondali: BROGGI, Milano - Interventi pittorici: ELENA MOSSETTO, MARISA RIZZATO - Calzature:
 PEDRAZZOLI, Milano



Aug. Sg.

VITA DI UN AUTOBIOGRAFO

Strindberg scrisse decine di volte la storia della sua vita: una irrefrenabile, meticolosa, spudorata storia naturale della sua vita. Forse non scrisse altro. Proporre una cronologia strindberghiana come Baedeker del suo teatro — e in particolare di quella Enciclopedia Autobiografica Universale che sono i tre TILL DAMASKUS — è quasi doveroso e quasi impossibile. Con l'assurda imparzialità della pedanteria, tenderemo di sorprendere il tracciato di una vita disperatamente autobiografica, parafrasando quello che Strindberg ha scritto di sé: soprattutto le sue lettere, dove l'esercizio dell'autorappresentazione si tradisce come un dato immediato e primario dell'esperienza di esistere, dove la recita, il gioco sembrano coincidere fortunosamente con la vita, mentre forse la stanno inventando.



1904

1849 Il 22 gennaio, senza aver proprio l'aria di compiacersene, nasce a Stoccolma da Carl Oskar (spedizioni marittime) e Ulrika Eleonora Norling (figlia di un sarto ed ex donna di servizio) Johan August Strindberg. Adulto, si abbrevierà: Aug. Sg. Adotteremo le sigle.

ANNI 50 Cresce con tre fratelli e tre sorelle (sette, compreso lui ed esclusi quelli che morivano da piccoli) fra intemerate, sberle, poca carne e moltissimi traslocchi. Piange sempre. A scuola colleziona un repertorio di incubi per quando sarà grande. La ditta del padre fallisce.

1862 La notte fra il 19 e il 20 marzo muore la Mamma di tubercolosi. Il Papà lo consola affermando che è stata la volontà di Dio; e lui si rassegna ad una fievole disperazione.

1862-66 Il Vecchio si risposa per i figli, ma ama la giovane moglie, e i figli per conseguenza la detestano. Aug. si accanisce nello studio delle scienze naturali: non si dà pace se non sa a memoria tutte le piante della flora di Stoccolma; riconosce gli uccelli dalle uova; cataloga insetti e minerali; sventra giocattoli e orologi. Ha una crisi di pietismo. Si innamora non molto di una attempata signorina (1864). Di quando in quando fa l'istitutore in campagna.

1867 Prende la maturità. Fa l'amore per la prima volta. D'estate, a Tyresö, gli si rivela la purezza ancestrale dell'arcipelago di Stoccolma. In autunno si iscrive alla celebre università di Uppsala. Tenta filosofia, e s'annoia subito; corpo accademico di vecchi svampiti per l'alcool e giovanotti senza dottrina né talento. Aug. fa la fame.

1868 L'educazione — osserva — lo rende inutile alla società. Esauriti i soldi, torna a Stoccolma. Supplente e istitutore. Artefatta com'è, la società lo indigna; prende per il collo un commissario di polizia; depreca il povero individualismo dell'uomo di cultura, mentre gli monta in corpo la stra-

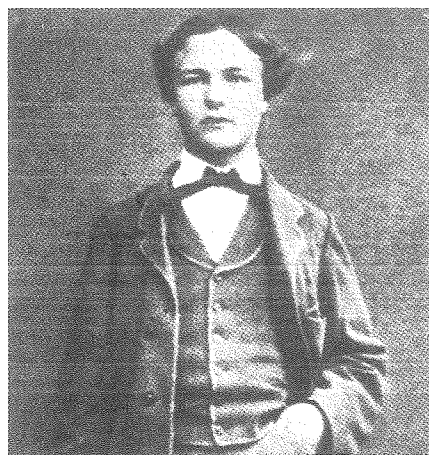
na febbre di un individualismo multiplo. Tenta medicina:

1869 niente, lo bocciano. Tenta di fare l'attore: niente, è timido. Tenta di suicidarsi con l'oppio: niente, sopravvive. Tenta di scrivere per il teatro. Viaggetto in Danimarca.

1870 Torna a studiare a Uppsala. A settembre va in scena al Kungl. Dramatiska Teater di Stoccolma *A Roma*, situazione scenica in un atto di Aug. Sg.

1871 S. M. Carlo XV si compiace del *Proscritto*, tragedia in costume di Aug. Sg., e assegna una bella borsa di studio al promettente autore,

1872 che abbandona definitivamente la università, e rientra a Stoccolma. Chiuso in



1864

camera, dipinge il mare a memoria. D'estate, nell'arcipelago, scrive *Maestro Olof*, posente dramma storico e libertario. In autunno comincia a frequentare la famosa Sala Rossa del ristorante Berns, dove si stipa il meglio della cultura militante svedese.

1873 Non ha un soldo. Fa pure il telegrafista.

1874 Resocontista parlamentare del Dagens Nyheter, litiga subito col capo-redattore. Assunto alla Biblioteca Reale di Stoccolma con mansioni di amanuense, trascola davanti a quell'oceano di sapere misterioso ed eventuale. Progetta di berlo tutto. Comincia dal cinese.

1875 Ormai sinologo, incontra Madame la Baronne de W, in altri termini, Siri von Essen, coniugata col cap. bar. Carl Gustaf Wrangler. La ama immediatamente con la elastica ferocia di una tigre africana e la

perseveranza di una palma dell'Amazonia. In compenso, anche lei lo ama. Lui ammette di non invidiare il marito di lei. Lei è bionda, robusta, bocca grande, naso un po' corto, bellissima.

1876 Sempre bibliotecario, scrive racconti e fa un salto a Parigi. L'amore continua a imperversare. Siri pianta il barone.

1877 Sposa Siri. Matrimonio molto moderno: parità di diritti e di doveri, indipendenza reciproca, separazione dei beni, stanze separate, niente donna di servizio, niente figli. Gelosia in agguato e biblioteca.

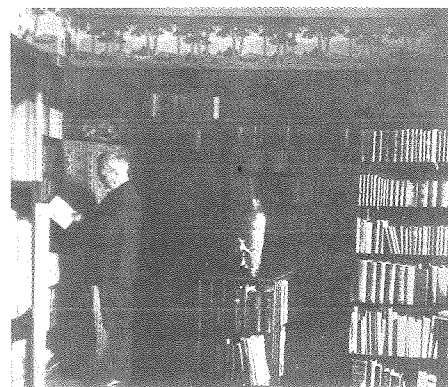
1878 Nasce una bambina e muore subito. Aug. si sente consumare. Passione e biblioteca.

1879 Amore e biblioteca. Sg. sente il secco appello del presente e del sociale: consapevole della propria irresponsabilità, si applica a un naturalismo spudoratamente autobiografico e scrive *La sala rossa*, romanzo sarcastico e dickensiano. Successo e scalpore.

1880 Dà spago allo scalpore e pretende di riluttare al successo. Il 26 febbraio nasce Karin. A maggio va in scena *Il segreto della gilda*, con Siri nella parte di Margareta.

1881 Aug. pianta la biblioteca reale. Adesso fa proprio lo scrittore. Ma non gli viene da scrivere. Il 9 giugno nasce Greta. Il penultimo dell'anno va finalmente in scena al Nya Teater la prima versione di *Maestro Olof*, con un certo clamore.

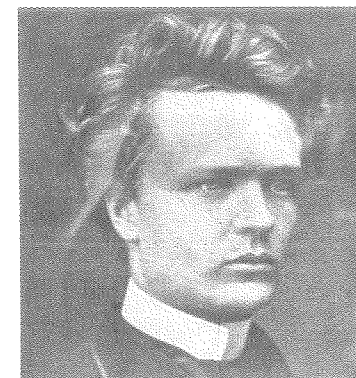
1882 Escono due studi storici di arroventato populismo (*Vecchia Stoccolma, Il popolo svedese*) e *Il nuovo regno*, romanzo-pamphlet in odio all'establishment. Odio copiosamente ricambiato. A novembre va in scena *La moglie del signor Bengt*: Siri fa la moglie.



1911

1883 L'aria di casa comincia a soffocarlo. Per quanto si senta già attempato, con moglie incinta e figlie Aug. si strappa da Stoccolma e intraprende un'esistenza da chierico vagante. La nebulosa Parigi autunnale non gli sembra troppo male. Pubblica un volumetto di poesie. Frequenta scrittori prevalentemente norvegesi.

1884 Sverna in pensione a Ouchy, nel più bel paese del mondo (Svizzera). A marzo fa un salto in Italia con sua moglie, e il parlamentarismo laico e maneggione di Depretis non gli dispiace affatto; ma gli fa orrore la riviera ligure, intasata di ville e di cantieri, e riscappa in Svizzera, dove il 3 aprile Siri mette al mondo Hans. Intanto Aug. smania contro l'arte, che lo seduce e



1874



1912

lo corrompe; contro la fama, che lo corrompe senza sedurlo. Legge Cernisevskij e frequenta profughi russi. Scrive novelle socialiste; collabora a riviste letterarie francesi e giornali radicali svedesi con un subbisso di saggi, articoli, trafiletti sulla svedesità, le miserie del lavoro culturale, la lotta di classe, l'antisemitismo, Roma, la questione femminile e Björnsterne Björnson. Redige, fra l'altro, un catechismo ad uso delle classi subalterne, da cui stralciamo questo breve questionario (le risposte di Sg. sono a p. 16):

- 1) Cosa sono le leggi?
-
- 2) Le ha per caso scritte la Classe Superiore?
-
- 3) Magari nel proprio interesse?
- 4) Di che mezzi dispone la Classe Inferiore per difendere i propri interessi contro la Classe Superiore?
-
- 5) Non ha qualche mezzo più radicale?
-
- 6) Quando è legittima la rivoluzione?
-
- 7) A che condizioni è consigliabile?
-



1896

smo agrario di Simon e Tobeau si delineano nella considerazione che la terra è madre e nutrice, e che le macchine da cucire non sono commestibili.

1885 Viaggetto a Venezia e Roma in febbraio. Primavera a Parigi. Estate al mare. Lavora poco e si affatica molto. Litiga con il suo editore svedese (Bonnier). Depresso, a corto di soldi, si scopre perfettamente ateo. Rifiuta oblazioni spontanee di privati estimatori e vende mobili di casa. In autunno studia un viaggio attraverso la campagna francese per accertare le condizioni dei contadini e confermarsi nella sua fede socialista-agraria. Prime ombre con Siri.

1886 Beve, gioca a biliardo, fa vita di società, legge troppo (psicologia, psichiatria, etica, sociologia, fisiologia, economia): si sente un purè nella testa. Progetta una



1891

letteratura senza stile, storico-scientifica, minuziosamente introspettiva, e inaugura il canone delle autobiografie con *Il figlio della serva*. Pubblica su periodici di Copenaghen, Helsinki e Vienna la prima parte dello studio sui contadini francesi, e tempesta contro il macchinismo della società industriale-collettivo-capitalista programmata dal giovane leader dei socialdemocratici svedesi, Hjalmar Branting. Comincia a temere cospirazioni di femministe ai danni della sua vita familiare. Di Siri dice ogni bene, la carezza, la compiangere e la spia dal buco della serratura. D'estate, nella Svizzera tedesca, redige altri tre romanzi autobiografici: *Il tempo dei fermenti*, *Nella sala rossa* e *Lo scrittore*; si fa promettere da Siri che *Lo Scrittore* non lo leggerà mai. In settembre traversa la Francia in terza classe con un amico economista, intervistando agricoltori per la seconda parte di *Fra contadini francesi*; sembra molto rinfancato. In ottobre, a Gersau, leggendo di psicologia, accerta che l'uomo di cultura è nevrotico; scrive «la migliore commedia svedese mai scritta» (*I predatori*, rielaborata più tardi col titolo *Camerati*); comincia a fotografarsi ed a fotografare familiari.

1887 Si trasferisce in Germania, a Lindau. Nuove liti con l'editore Bonnier. Instabilità psichica e logistica. Alternando impudenti sorrisi e ipocrite lusinghe, Siri gli dà di che sospettare di un massaggiatore, un tenente, una cameriera, una ragazza danese, un medico e del primo marito. *L'anitra selvatica* di Ibsen conferma i sospetti: chi è Hjalmar Ekdal, il fotografo



1899

becco, se non lui? Dà della puttana alla moglie. In maggio, a Copenaghen per controllare indizi, si professa vecchio ed anarchico. J. W. Personne, teologo, lo attacca perché corruttore di giovani; lusingato dell'addebito, Sg. lo ricusa non senza averlo dilatato a dimensioni socratiche. Scrive diversi racconti psicologici (*Vivisezioni*) in cui dimette il suo socialcristianesimo e *Padre*, epitome tragica dell'odio irrevocabile tra i sessi. Intanto il matrimonio si sgretola. In luglio, a Lindau, produce uno splendido inquietante romanzo marino (*Gente di Hemsö*). Ai primi d'agosto scoppia la crisi con Siri. Subito Aug. si mette a scrivere *Plaidoyer d'un fou*, cronistoria sistematicamente delirante di un matrimonio fallito. In autunno si sposta con la famiglia a Copenaghen, dove va in scena il *Padre*. Si applica all'ipnotismo e ai fenomeni medianici.

1888 Vive con la famiglia in Danimarca; fra maggio e settembre, in una vecchia villa sull'acqua, compone racconti autobiografici, saggi di botanica e zoologia, e — leggendo con trasporto Nietzsche — si scopre radical-aristocratico. D'estate scrive *Signorina Giulia*, tragedia naturalistica, e *I*



* 1886

creditori, tragicommedia. Il 14 novembre a Copenaghen fonda il teatro sperimentale scandinavo (Strindbergs Forsögsteater), direttrice Siri Essen Strindberg. A fine anno entra in corrispondenza con Nietzsche, il quale lo esorta accanitamente al divorzio, si firma ora « Caesar » ora « der Gekreuzigte » (il crocefisso), e di lì a pochi giorni impazzisce.

1889 Il 9 marzo, al Dagmar-Teatret di Copenaghen lo sperimentale presenta tre atti unici: *I creditori*, *Paria* e *La più forte*: Siri è la più forte. La censura ha depennato dal cartellone *Signorina Giulia*, che andrà in scena cinque giorni dopo allo Studentersamfundet: Siri è Julie (prima di arrivare in Svezia, *Signorina Giulia* avrà due messinscene a Berlino, una a Parigi e



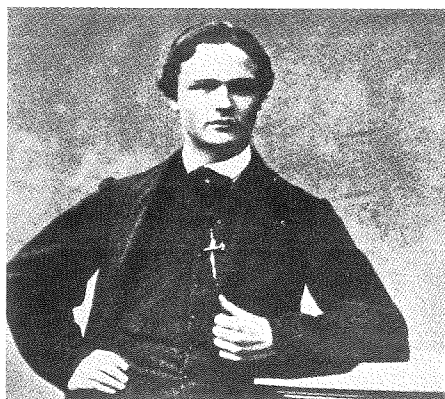
1911

una a New York in lingua russa). In aprile Aug. torna da solo in Svezia, nell'arcipelago. In maggio implora Siri di raggiungerlo con i figli, illuderlo per l'ultima volta e poi assassinarlo. Siri lo raggiunge ma non lo assassina né lo illude. In novembre la famiglia si trasferisce alla periferia di Stoccolma. Aug. si immerge nello studio della storia naturale.

1890 In primavera torna nell'arcipelago, a Värmdö. Viaggia settembre e ottobre per la Svezia, raccogliendo materiali per un saggio enciclopedico sulla natura svedese. Ricomincia a dipingere: « impressionista » (oggi diremmo « concreto »). La disperazione lo aspetta dietro l'angolo.

1891 I primi dell'anno, celebrato praticamente il divorzio (la sentenza è dell'anno successivo), Siri va via portandosi i bambini. Misera, pignoramenti, una rapinosa nostalgia dei figli. Incubi analitici e lancinanti. Viaggio nel nord della Svezia. In autunno ripara a Stoccolma. Da quest'anno decorre, per convenzione, la INFERNOKRIS.

1892 In primavera torna nell'arcipelago. Termina il volume sulla natura svedese ed una allegoria teatrale dell'amor paterno (*Le chiavi del paradiso*), scrive per sé quattro atti unici (*Debito e credito*, *Primo avvertimento*, *Davanti alla morte* e *Amore materno*), più uno, cinque (*Scherzare col fuoco*), più uno (*Il legame*), sei. Scolpisce, e dipinge in prevalenza marine tempestose. Esposizione a Stoccolma. Tenta sei metodi per fotografare a colori; studia gli aggrega-



1867

ti cristallini. Mania di persecuzione, persecuzioni e pignoramenti. A fine settembre ripara a Berlino, previo interessamento dei coniugi Hansson, che lo ospitano. Frequenta il cabaret per intellettuali « zum schwarzen Ferkel » (al maialino nero) dove, fra i tanti, conosce Richard Dehmel, Stanislaw Przybyszewski e Edvard Munch. Ingrassa. Si convince che la signora Hansson è una ruffiana, che vuole rubargli il seme spirituale e farlo internare in manicomio. Scappa. Cambia casa cinque volte in due mesi e mezzo (sei, se si considera una puntata a Weimar). A fine anno si rimette a lavorare a un vecchio progetto: *l'Antibarbarus*, « analisi particolareggiata della natura delle materie semplici e nuovo metodo di osservazione dei processi chimici secondo la teoria monista della onnivolenza e unità in natura », ecc. ecc.

1893 Dopo l'anné terrible '92, il nuovo anno si presenta subdolamente meraviglioso. Al veglione di S. Silvestro « zum schwarzen Ferkel » Przybyszewski suona il piano rovistando l'anima degli astanti, e Dehmel fracassa bicchieri ballando selvaggiamente sulla tavola. Più tardi, per la strada, una ragazza austriaca con la veletta calata prende l'iniziativa di dargli un bacio, gettandolo in una agitazione estatica. E' Frida Uhl, 21 anni, bruna, inevitabile, viennese, giornalista e figlia del redattore capo della Wiener Hofzeitung. Il 7 gennaio la conosce. Il 2



1879

maggio la sposa a Helgoland, senza pubblicazioni. Nel frattempo (22 gennaio) sono andati in scena al Residenztheater di Berlino *I creditori*, *Primo avvertimento* e *Davanti alla morte*. Successo. Durante un banchetto nei sotterranei del Rathskeller, subissato di brindisi e complimenti, Aug. Sg., in una ricaduta di cristiana modestia, arriva a chiedersi se merita tanta felicità. Giungono frattanto notizie da Parigi del trionfo di *Mlle Julie*, che Antoine ha messo in scena al Théâtre Libre. A maggio, per la luna di miele, i coniugi vanno a Londra: il progetto complementare di piazzare copioni in Inghilterra non ha esito alcuno. Frida cucina malissimo. Esce in tedesco *Le plaidoyer d'un fou*; Aug. raccomanda a Frida di non leggerlo; lei, va sans dire, lo legge. Nervosismo coniugale. Frastornato e accaldato, lui ricovera ad Amburgo, poi nell'isola di Rügen; di lì a un mese la moglie lo raggiunge. Crisi economica. Tensione coniugale. Da Helsinki, dove si sono trasferiti con la mamma ed una fidanzata della mamma, i figli di primo letto chiedono soldi. Adesso Sg. coltiva esclusivamente la chimica, le scienze naturali e la mania di persecuzione. A fine luglio fa un salto dalla suocera a Mondsee vicino Salzburg: si sente intrappolato; rientra a Berlino-periferia; poi, in centro: sordide pensioni, rivoltella sulla scrivania. La moglie, come al solito, non lo accompagna, lo tallona. Sul far dell'autunno, appena Frida si accorge di essere incinta, divampa l'odio coniugale. Lei torna in Austria, lui in Svezia. Dopo dieci giorni ricompongono i cocci a Brno, in Moravia. A fine novembre, ridotti praticamente all'accattonaggio, si rifugiano a Dornach sul Danubio, nella tenuta dei nonni materni di Frida. Cattolica rigidissima, sebbene non digiuna di occultismo, Maria Uhl, la suocera, lo accoglie materna con tremuli e agghiaccianti presagi di redenzione. I coniugi vivono un idillio boschivo in un padiglione di granito sul Danubio, di cui dipingono insieme i ruvidi infissi: lui, per suo conto, studia freneticamente chimica e si dedica alla fotografia astronomica (celestografia); lei aspetta il figlio. A Klam, non lontano, c'è un burrone. In dicembre, a Berlino, va in scena *Scherzare col fuoco*.

1894 Rifiutato da Bonnier, *Antibarbarus, oder die Welt für sich und die Welt für mich* esce in tedesco: questa tortuosa celebrazione in quattro saggi dell'unità bipolare della materia, quantunque si appelli a Darwin, merita all'autore nomea di alchimista. Il traduttore tedesco stronca il testo che ha tradotto. Il 26 maggio, nel padiglione di Dornach, nasce Kerstin. Il padre teme di affezionarsi troppo alla piccola, perché non vuole lasciarsi irretire dalla madre. Dipinge quadri simbolisti. Educa sogni roussoviani di rigenerazione mediante abrogazione della moneta e ritorno al Buon Vichingo. Lo visitano incubi elaborati e un'angosciosa nostalgia di volare. Comincia a frequentare il buddhismo. A luglio, mentre si apre in Germania il processo per l'edizione tedesca di *Plaidoyer d'un fou*, la miseria si fa oppressiva e umiliante. Fra i coniugi vige ormai un odio compassato. I parenti di Frida fanno pesare ad Aug. il suo parassitismo pretenzio-

so e le sue pratiche scientifico-stregonesche. Parte da solo per Parigi, dove arriva in agosto. Frida lo raggiunge alla fine del mese, animata da buone e fievoli intenzioni, ma già a novembre torna a Dornach dalla bambina: « A quando? » « A presto », e chi s'è visto s'è visto. Sg. collabora al Figaro, all'Echo de Paris e alla Revue des Revues, ed elabora dettagliati progetti di suicidio. Il *Padre* in scena a Parigi nel dicembre. Un orrendo Natale.

1895 Cuoce zolfo, cucina oro: a gennaio viene ricoverato per tre settimane all'hôpital Saint-Louis, pavillon Gabrielle, con le mani smangiate dalla psoriasi. Frattanto, in Austria, Frida inizia le pratiche per il divorzio. Aug. pubblica un articolo sulla inferiorità delle donne, che non gli crea grandi simpatie. Miseria nera. Collette di scandinavi. Perizie tecniche sul procedimento di fabbricazione dell'oro e sull'ipotesi della presenza di carbonio nello zolfo, il fatto che gli venga messo a disposizione un laboratorio alla Sorbonne ed una



* 1886

serie di articoli accreditano i suoi esperimenti di una certa dignità scientifica. In primavera, ricerche sullo iodio. E' allogato in un appartamento a Montparnasse: mangia in una cremeria sotto casa, dove frequenta tipi come Gauguin e Mucha (con i pittori Sg. stringe abitualmente durevoli e fide amicizie). Incubi, visioni, pianti isterici, nevrosi cardiaca. Fra giugno e luglio, a Ystad in Svezia, ospite dello psichiatra A. Eliasson. Rientrato a Parigi, le Potenze lo assillano; ma, assistito dall'Ignoto e finanziato da un editore teosofico svedese, per il momento pare se la cavi. Recede dal suo rigoroso ateismo, quantunque professi di detestare nel Cristo « un misero Dio che accetta le bastonate ».

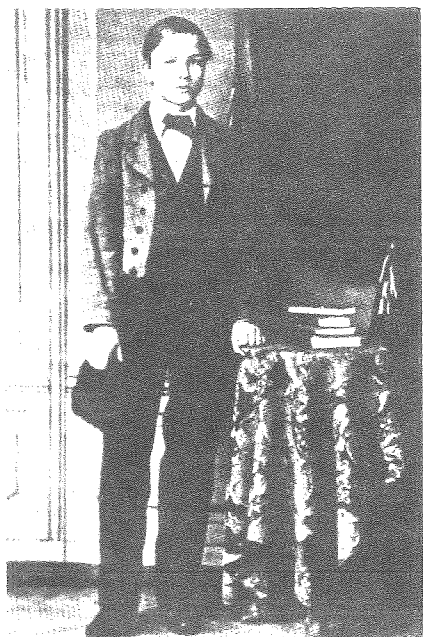
1896 Esce a Parigi, presso Bailly, un volume di saggi filosofici sulle scienze naturali: *Sylva Sylvarum*. In febbraio, sollecitato da oscure premonizioni, trasloca in una stanzuccia dell'hôtel Orfila, nelle immediate adiacenze del Jardin du Luxembourg. Comincia a registrare le visite delle Potenze su un diario (*Diario occulto*, pub-

blicato solo nel 1963). Pratiche alchemiche e parapsicologia. Collabora a un periodico iniziatico. Ossessionato da un pianoforte e da abominevoli coincidenze (fra l'altro, è convinto che Przybyszewski sia piombato a Parigi per ammazzarlo), in una notte di luglio scappa dall'hôtel Orfila. Ripara a Ystad dall'amico Eliasson, e per un mese vagola torvo nel cortile elucubrando macchinazioni a suo carico. A fine agosto va a Klam a rivedere la bambina; istigato dalla suocera, si immerge nella lettura degli *Arcana Coelestia* di Swedenborg, dove trova la spiegazione analitica di tutto quel che gli sta capitando da un paio d'anni: l'inferno, constatata, è su questa terra. Mette mano a *Inferno*. La notte è attraversato da scariche elettriche; si intensifica la persecuzione da parte di spiriti elementali, incubi e lamie. Sul finire di novembre fugge verso il nord. Alla fine dell'anno è in Svezia, nella sua tana.

1897 A Lund lavora a *Inferno* e medita sulle pagine di Swedenborg la propria redenzione spirituale, propiziata dalla devastazione che ha patito. La pubblicazione del libro in francese (Stoccolma, 1897; Parigi, 1898) marca convenzionalmente la fine della INFERNOKRIS. Torna a Parigi verso la fine di agosto, Sg. si trova isolato; esasperisce la pedagogia della solitudine; scrive *Légendes* e *Giacobbe lotta*, sviluppi di *Inferno*; medita di ricoverarsi presso i benedettini di Solesmes; di tanto in tanto torna a cucinare oro; ha catastrofici sogni di purezza; l'amore per i figli lontani lo induce a tenerezze ossessive; tuttavia, si sente in qualche modo « perdonato ». A novembre rientra a Lund, dove lo visita la tentazione di tornare al teatro con un'opera immensa, intentata, esaustiva. La *Divina Commedia* e il *Faust* gli suggeriscono spunti, ma non la falsariga concettuale e viscerale; comincia, viceversa, a intravederla leggendo e rileggendo san Paolo, con cui sente di condividere la follia intermittente, il poliglottismo, la misoginia in Eva riscattata in Maria, l'immagine dell'umanità che Cristo redime inchiodandola alla croce, l'idea del peccato come condanna ed espiazione. Studia i segreti di alcuni fiori.

1898 Fra gennaio ed aprile scrive la prima parte di *Verso Damasco*. E' quasi sereno. In agosto fa un viaggio in Belgio: la notte di san Bartolomeo dorme nell'abbazia di Maredsous provando un soffice orrore, non privo d'ironia. Nell'estate ha scritto *Verso Damasco II*. Pubblica insieme le due parti a Stoccolma, e pubblica anche un terzo dramma onirico e sepolcrale: *Avvento*.

1899 Ricusa i festeggiamenti per il cinquantesimo compleanno. Scrive in un batter d'occhio la commedia *Delitto e delitto* e tre vasti drammi storici (fra cui il truce e malinconico *Gustav Vasa*) che vanno subito in scena allo Svenska Teater. Intanto, a giugno, è tornato a Stoccolma. In villeggiatura nell'arcipelago, a Furusund, incontra la figlia Greta, diciottenne, e ne ricava un'impressione desolante. Risponde al questionario che gli sottopone un critico danese: trascriviamo alcune domande (le risposte di Sg. sono a p. 16):



1865

- 1) Qual'è il tratto fondamentale del Suo carattere?
- 2) Che qualità apprezza di più in un uomo?
- 3) E in una donna?
- 4) C'è una facoltà che Lei vorrebbe avere più d'ogni altra?
- 5) E un difetto che più d'ogni altro Le spiacerebbe avere?
- 6) Qual'è la Sua occupazione preferita?
- 7) Qual'è per Lei la massima felicità immaginabile?
- 8) E la peggiore disgrazia?
- 9) Dove vorrebbe vivere?
- 10) Qual'è il Suo colore preferito?
- 11) E il fiore?
- 12) E l'animale?
- 13) Qual'è la musica che ama di più?
- 14) Qual'è il nome di donna che Lei piace di più?
- 15) Che difetto tollera più volentieri?
- 16) Qual'è, fra tutte, la riforma politica che più vorrebbe realizzata?
- 17) Il Suo piatto e la Sua bevanda preferiti?

18) La Sua stagione preferita?

Finisce l'anno immerso nella stesura di *Gustav Adolf*, un quarto, vasto dramma storico.

1900 Scrive e pubblica la commedia *Mezz'estate* e i drammi *Pasqua* e *Danza di morte*, contrassegnati da un naturalismo minuzioso, allucinato, irreal. In autunno conosce Harriet Bosse, 22 anni, attrice, che sta provando la parte della Signora in *Verso Damasco I*, con August Palme in veste di Sconosciuto. Con questo attore patetico e signorile, non particolarmente tagliato per il suo teatro, e che anni prima lo aveva mandato in bestia recitando nell'*Anitra selvatica* il ruolo di Hjalmar Ekdal, Aug. Sg. stringe una lunga amicizia; di Harriet e del suo fascino languido ma perentorio comincia subito ad innamorarsi. Nel novembre, *Verso Damasco I* va in scena al Kungl. Dramatiska Teater di Stoccolma con buon successo.

1901 Dedica a Harriet la parte di Eleonora in *Pasqua*, in cartellone per aprile. Confessa l'incontenibile felicità di scrivere per teatro, moltiplicandosi ed abolendosi al tempo stesso. In capo all'anno avrà prodotto altri tre drammi storici (*Carl XII* è una magnifica epopea autobiografica), uno fiabesco (*Svanevit*), la terza parte di *Verso Damasco* (con la seconda, non andrà in scena prima del 1916 in Germania e del '22 in Svezia). L'amore per Harriet, nonostante le molte cautele, si dilata e prorompe. Il 6 maggio si sposano e vanno a vivere in un palazzone moderno. Una passione tenera e titubante, vissuta con sacra serietà. Ma la scelta del luogo di villeggiatura comporta scenate, fughe, armistizi. Al principio di agosto i due rientrano a Stoccolma leccandosi le ferite. Il 9 il medico certifica la gravidanza di Harriet. Il 20 lei dichiara che il nascituro si sarebbe chiamato Bosse; lui risponde per le rime; patatrac. Il 22 Harriet « se ne va per sempre ». Straziato, Aug. scrive *Un dramma del sogno*; lettere alla moglie e alla bambina che nascerà (proprio così: alla bambina). Ai primi di ottobre Harriet torna a casa.

1902 Racconti, un altro dramma storico, violenta polemica giornalistica contro l'Accademia di Svezia e l'istituzione del premio Nobel. Sg. si batte per l'estensione del diritto di voto. Il 25 marzo nasce Anne Marie, detta la Piccina. Aug. mette mano a un racconto-saggio autobiografico in cui compendia l'esperienza del terzo matrimonio.

1903 Porta a termine *Solo*, il racconto autobiografico; scrive saghe e uno studio sui meccanismi provvidenziali della storia. In autunno, Harriet con la bambina lascia definitivamente la casa di Aug.: circostanza che consentirà ai due, anche dopo il divorzio, di conservare rapporti decenti, intellettualmente accesi, intercalati da qualche vertigine dei sensi e qualche screezio.

1904 L'amore con Harriet rischia di essere il più grande e serio della sua vita. Divorziano. Dopo un soggiorno a Furusund con la Piccina, Harriet lo raggiunge e vivono insieme due mesi. Aug. manifesta la pacata convinzione che quella donna sia

un essere soprannaturale. Dipinge paesaggi, grotte, allegorie marine Riprende, con la rabbia d'un tempo, la sua campagna anti-istituzionale: due romanzi satirici, *Le sale gotiche* e *Bandiere nere* (che troverà l'editore solo tre anni dopo) aprono e chiudono la prima salva. Drammone su Lutero.

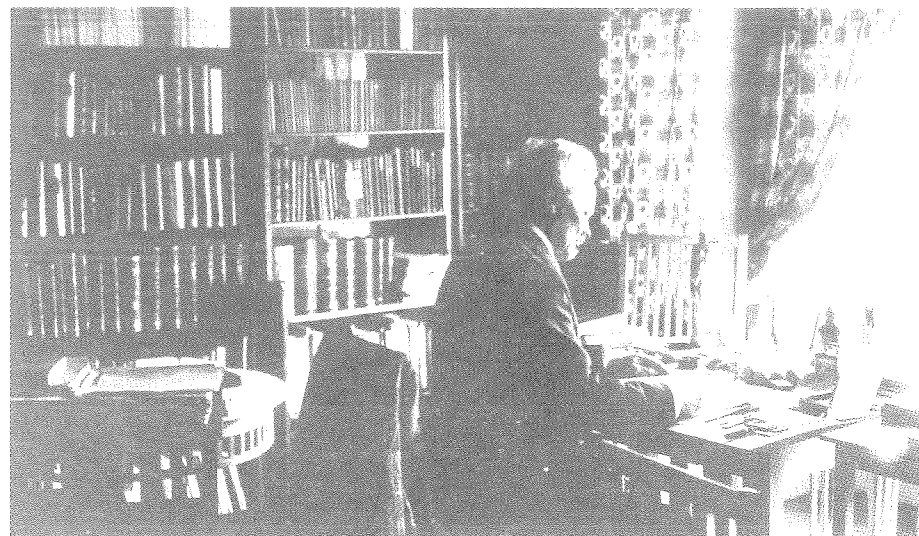
1905 Letteratura minima, biografie, miniature.

1906 Scrive un ennesimo racconto autobiografico e l'ultimo romanzo (*Capro espiatorio*). Il 15 giugno, uscendo di casa, vede passare il tram 365: avendo immaginato di scrivere un breviario teosofico giusto di 365 pagine (una parola di saggezza per ogni giorno dell'anno), la mirabile coincidenza lo persuade a metter mano a *Un libro celeste*. Sente Harriet, ogni giorno, dentro di sé, intensamente. A fine novembre sogna cavalli bianchi incalzati da cavalli neri. A dicembre va in scena per la prima volta a Stoccolma *Signorina Giulia*: successo strepitoso.

1907 In aprile corregge le bozze di *Bandiere nere*, libro che ora trova orribile; ma sentendosi Giobbe, il profeta costretto a profetare suo malgrado, vittima delle proprie profezie, dà l'imprimatur. Scandalo e polemiche furibonde. Per intanto le 134



1912



1911



1869

repliche trionfali di *Signorina Giulia* gli procurano il danaro e gli suggeriscono l'idea di aprire, col giovane attore-regista August Falck, un teatro in proprio. Si accontentano di un localino di 160 posti. Inaugurazione, 26 novembre. Per l'Intima Teater ha scritto in pochi mesi quattro kammer-spele, quattro infusi del veleno di vivere: *Maltempo*, *La casa bruciata*, *La sonata dei fantasmi*, *Il pellicano*. Stroncature spietate. Sg. redige anche un manuale-memorandum ed una serie di lettere aperte ai suoi attori e a Falck, teorizzando l'ideale di un teatro semplice, ignudo, piccolo, tutto fondato sulla parola e sui modi di pronunciarla, tutto inteso a mantenere nelle profondità dell'illusorio un pubblico che « non va mai risvegliato a banali riflessioni ». Il 1° settembre corregge l'ultima cartella del *Libro celeste (I)*, e il giorno dopo torna a vedere il tram 365 che da quindici mesi non aveva più incontrato. Dedica il voluminoso breviario a Emanuel Swedenborg, Maestro e Guida.

1908 A marzo Harriet si fida con un attore. A metà maggio Aug. le chiede se vuole essere sua moglie « per la vita e per l'eternità ». Senza risposta, l'11 luglio trasloca in una casa con torre liberty al n. 85 di Drottninggatan, e registra l'ultimo asterisco del *Diario occulto*. Scrive altri due libri celesti, tre drammi storici, una fantasia per teatro e *Il quanto nero* per l'Intima.



* 1886



* 1886

La amicizia mesta e didascalica con una giovane attrice linfatica, Fanny Falkner, non degenera in matrimonio.

1909 Sempre più tetro, solo e sessantenne, si fila dentro la seta dell'anima, fuma, beve whisky, legge Balzac, Walter Scott e Victor Hugo, pasticcia al pianoforte Beethoven, Bach, Grieg e l'ouverture della *Cavalleria rusticana*. Scrive l'ultimo dramma: *La strada maestra*.

1910 Torna alla pubblicistica politica con la iattanza della giovinezza e la fretta della vecchiaia. Lo scacco patito dai lavoratori nella lunga battaglia per il diritto di voto, e le misure repressive adottate dal governo dopo il grande sciopero del '09 inducono Sg. sulle posizioni di un battagliero socialismo radical-cristiano: « Cristo era un democratico, il difensore dei poveri, la tutela dei malati, ecc. ecc. »; si batte contro il militarismo, lo spirito gregario, l'Accademia e l'esame di maturità, scrivendo valanghe di articoli su giornali socialdemocratici. Intorno alla sua persona divampa la battaglia delle idee, degli impropri, delle vignette. Pubblica una serie di studi di linguistica storica e comparata. A dicembre, l'Intima Teater chiude per questioni di carattere e di cassa.

1911 Bollato come Ercole moderno e Maestro del secolo, Sg. continua la sua campagna sull'Aftontidningen e sul Social-Demokraten; frattanto, in ulteriori libelli di linguistica, esorta i concittadini allo studio del cinese e del giapponese. A luglio si sposa la figlia Karin. Sotto Natale è visitato dalla polmonite.

1912 Renitente e malandato, il 22 gennaio assiste da un balcone della torre di casa alla splendida parata di fiaccolate e bandiere rosse, patrocinata dal partito del grande Branting in occasione del suo sessantatreesimo genetliaco. Il 9 aprile fa l'ultima passeggiata sotto il nevischio. Poi le trafitte del tumore allo stomaco lo costringono a letto. Il 14 maggio se ne va, avendo solo voglia di andarsene. Lascia alla vecchia cameriera 500 corone; agli eredi, i debiti.

VITTORIO SERMONTI

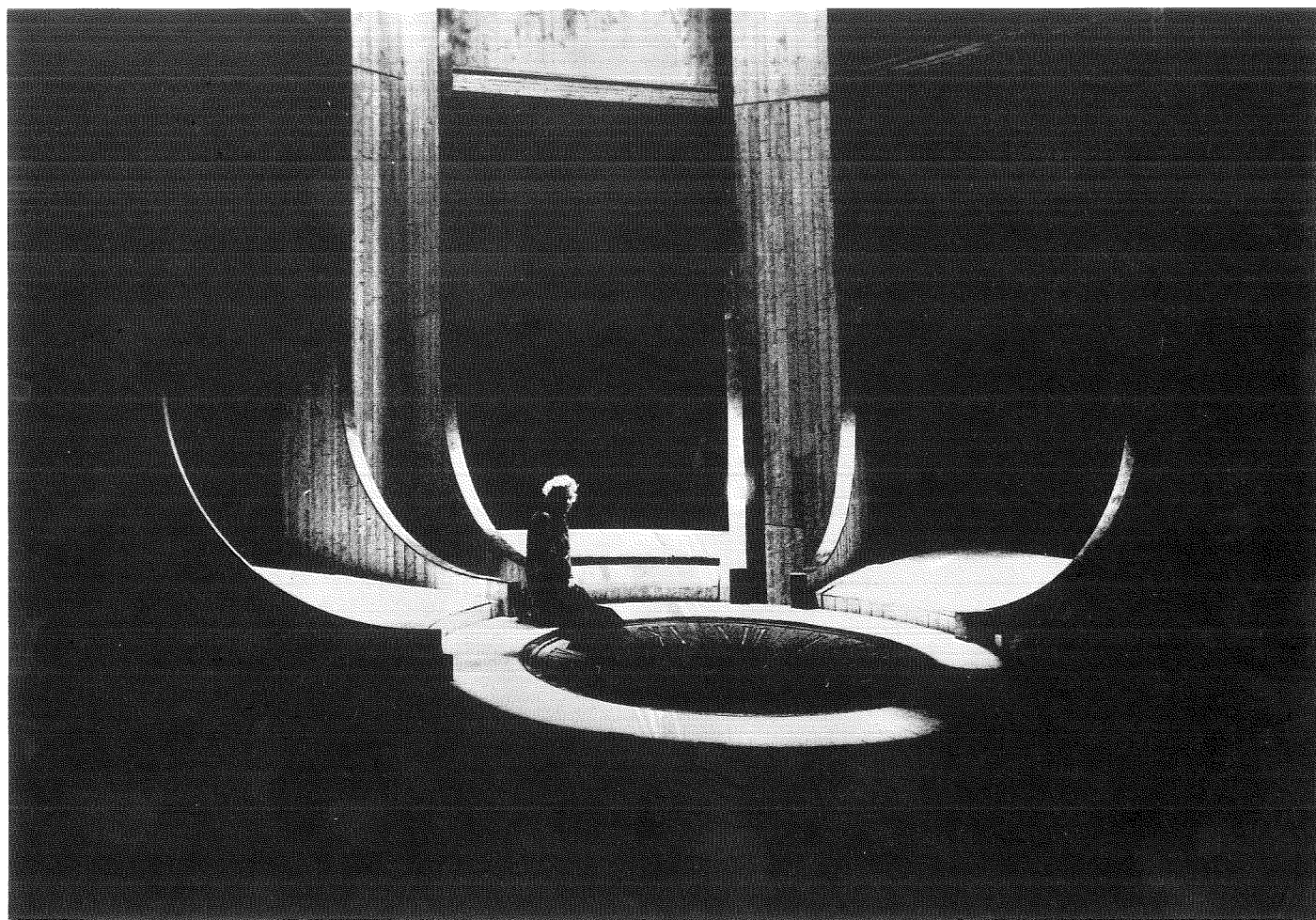
Risposte previste da Strindberg nel PICCOLO CATECHISMO DI A. S. PER LA CLASSE INFERIORE:

- 1) Un'invenzione della Classe Superiore per tener sotto la Classe Inferiore con la parvenza della legalità.
- 2) Sì.
- 3) Sì, certo.
- 4) Del diritto di voto, dove c'è.
- 5) La rivoluzione.
- 6) Quando riesce.
- 7) Che riesca.

Risposte di Strindberg al questionario del critico danese Georg Bröchner:

- 1) Una strana miscela di profonda malinconia e spensieratezza sfrenata.
- 2) L'assenza di grettezza.
- 3) Il senso della maternità.
- 4) Comprendere l'enigma del mondo e il significato della vita.
- 5) La grettezza.
- 6) Scrivere teatro.
- 7) Non essere nemico di nessuno e non avere nemici.
- 8) Non avere il cuore e la coscienza in pace ed armonia.
- 9) Nell'arcipelago di Stoccolma.
- 10) Il giallo zinco e il viola ametista.
- 11) La violetta delle Alpi.
- 12) La farfalla.
- 13) Le sonate di Beethoven.
- 14) Margherita.
- 15) La stravaganza.
- 16) Il disarmo.
- 17) Pesce e birra.
- 18) La piena estate dopo una pioggia calda.

I materiali della cronologia sono ricavati dalle autobiografie strindberghiane e da bibliografia varia; l'esposizione segue la falsariga della nitida epitome biografica che figura in appendice a AUGUST STRINDBERG, UNA BIOGRAFIA, a cura di Thérèse Dubois Janni, Milano 1970, pp. 347-354; volume da cui è estratta anche buona parte del materiale fotografico: il resto, dal primo numero della rivista OBLIQUES, Littérature-théâtre, a cura di Roger Borderie e Henri Ronse, Paris 1972 (le foto contrassegnate da asterisco * sono state scattate da Strindberg). I disegni che illustrano il saggio di Codignola sono ricavati da Göran Söderström, STRINDBERG OCH BILD-KONSTEN, Uddevalla 1972.



Che un classico di teatro debba aspettare ottant'anni per andare in scena, tradotto, è caso singolarissimo: nell'aprile del '78 i critici italiani che avevano assistito alla « prima mondiale » di Verso Damasco (I, II e III) si trovarono di fronte al compito improbo di illustrare ai loro lettori, contemporaneamente, il significato drammaturgico di un testo di portata storica, l'entità e i criteri di una riduzione insieme drastica, tendenziosa ed umile, il progetto di uno spettacolo che non aveva precedenti, la sua resa, il suo esito, la sua incidenza nel panorama attuale della cultura scenica italiana. Registriamo, distribuite secondo temi omogenei, le valutazioni che la critica ha formulato per la « prima » di Prato e per le successive uscite dello spettacolo in chiusura della stagione '77-'78 del Teatro Stabile di Torino (in particolare, per la « prima » al Carignano). Nel concerto dei consensi, qualche oculata riserva. Abbiamo registrato anche quella, allo scopo di fornire al pubblico nuovo un primo tracciato per la lettura critica dello spettacolo, anziché una antologia pubblicitaria.

TESTO

RIDUZIONE

Franco Quadri

Ed ecco dimostrata, a quasi ottant'anni dalla sua pubblicazione, la rappresentabilità di « Verso Damasco ». In Italia l'inaccessibile capolavoro non era mai stato messo in scena neppure parzialmente; ma anche all'estero nessuno aveva osato affrontare tutte assieme le tre parti di questo monumentale « Faust » del sadomasochismo, questa tormentosa autobiografia metafisica di un intellettuale dell'inizio secolo, trionfo del senso di colpa e sfida di un gigante agli dèi, culmine dell'arte di Strindberg e, insieme, confessione di un fallimento.

Ci si è provato Mario Missiroli, che i testi li sa scegliere e ha la passione delle trilogie. La pretesa di dare l'opera per intero (sarebbe forse durata una decina di ore) e di tradurre con qualche fedeltà in un allestimento lo spirito affannosamente contraddittorio e profetico non era peraltro neanche preventivabile per una struttura quale quella dei nostri teatri stabili.

Bisognava prima di tutto sforbiciare, e rinunciare di conseguenza a esprimere la ripetitività scombinata di un verboso delirio organizzato che gira in parte su se stesso. E la scelta si è indirizzata verso un'illustrazione figurativamente plausibile del cammino di conoscenza e di autoaccettazione che lo Sconosciuto protagonista — Strindberg stesso — compie sulla scorta di San Paolo: di qui la dilatazione e la contrapposizione di grossi pezzi di sequenze.

Importava evidenziare il costante sdoppiarsi del personaggio-guida in una serie di proiezioni mentali, a costo di sacrificare altre presenze. Così la ricerca di un'evoluzione di stati d'animo lascia in seconda linea il carattere di faticoso itinerario delle tre pièces, costruite per successive stazioni.

Panorama
9-5-78

Renzo Tian

Poco prima di « Verso Damasco » Strindberg scriverà di aver da un pezzo fitta in mente l'idea che il teatro fosse « una Bibbia pauperum, una Bibbia in figure per quelli che non possono leggere libri e stampe, e il drammaturgo un predicatore laico che diffonde le idee del suo tempo in forma popolare ». Se scartiamo le accezioni più ovvie di

LO SPETTACOLO

una parola come « popolare » che per Strindberg non equivaleva certamente a divulgativo, e ci fermiamo un momento sull'idea di coloro che non « possono » leggere scritti e stampe riferendola a chi non può non perché non sa, ma perché non vuole o è insoddisfatto di quel modo di comunicare, vedremo che in quella frase di novant'anni fa, c'è il germe di quasi tutto il teatro d'oggi. E di quella frase precorritrice, « Verso Damasco » è l'illustrazione più geniale: un grande, nuovissimo testamento laico dove la parabola si squarcia incessantemente nella visione, la tensione della ricerca è più significativa del possesso di una meta eternamente negata, e dove l'unica certezza possibile è quella della sofferenza che scandisce il ritmo circolare dell'esistenza.

Il Messaggero
Prato, 9-4-78

Elio Pagliarani

Già in « Verso Damasco I », risulta ben evidente la struttura: che è quella medioevale del dramma a tappe (stationem drama), la medioevale via Crucis, divenuta almeno in parte laica, se non altro perché l'andamento da lineare (cioè da un inizio a una fine) diviene circolare, cioè continuo e senza uscite.

Quindi senza possibilità di redenzione, e/o storicizzazione che sia. Tale disperazione senza scampo viene celebrata più spesso espressionisticamente (o almeno come anticipazione dell'espressionismo vero e proprio). Però in « Verso Damasco II » stilisticamente si ha come una regressione al naturalismo, un naturalismo con varie tentazioni e ammiccamenti di simbolismo. Infine in « Verso Damasco III » abbiamo un diavolo chiacchierone che imbastisce una specie di pamphlet filosofico, tra Voltaire, Nietzsche e il kitsch, in una sorta di teatro-saggio che si morde la coda. Quanta roba!

Paese Sera
Prato, 9-4-78

Tommaso Chiaretti

Si potrebbe dire che Missiroli e Luciano Codignola, che con lui ha lavorato sul testo per ridurlo a tre ore e mezzo circa, abbiano avuto addirittura un accesso di timidezza o di paura, il timore che quel vulcano di verbalità e di immagini esplodesse improvvisamente. E dunque si sono messi, con intelligenza ma con pudore, quasi, certo con reverenza, ad aprire fessure, varchi, sfatatoi, da cui l'energia sovrabbondante se ne andasse un po' via. E poi, con un lavoro di ricucitura, si sono ingegnati di comporre un dramma che risultasse come più unitario di quel che in realtà non è.

La Repubblica
Prato, 9/10-4-78



Mario Serenellini

Selezionando e mettendo insieme solo alcune parti delle tre redazioni (concentrando la prima e la seconda nel primo tempo dello spettacolo, esaurendo la terza nel secondo), è nata una nuova, unitaria trilogia, dove non è tanto importante la « trama », tuttavia riconoscibile (lo Sconosciuto che dopo una serie di fallimenti, professionali e familiari, si ritrova solo con se stesso ed entra in convento), quanto piuttosto l'insistenza ossessiva con cui si ripercorre e rivive lo stesso identico ritmo vitale: anelito-fallimento-espiazione.

Sono i tre momenti di una sistematica vanificazione, in cui si scandisce il movimento circolare proprio della struttura di « Verso Damasco » nel suo insieme e in ogni suo singolo episodio: è un andamento strutturale, tra l'altro, che recupera la novità più sorprendente del « primo » « Damasco », il circolo vizioso su cui si dispone la via crucis dell'esistenza, in un progredire di « stazioni » che tornano al punto di partenza, negando per la prima volta — come rileva Codignola — la concezione ebraico-cristiana del tempo.

Questa specie di dinamica dell'immobilità, moto tutto mentale del tempo e dello spazio, era sfida aperta in un'epoca fitta di « élans vitales », una risposta negativa al più ottuso ottimismo di un secolo partito dall'illuministico trionfo della Ragione e approdato alle cieche sicurezze positivistiche o al più quieto buonsenso della borghesia fine Ottocento. « Verso Damasco » coglie invece tutti i fermenti irrazionalistici del suo tempo e li comprime nella struttura congelata del vano « girotondo », un atto di lucidissima negazione.

La Gazzetta del Popolo
Torino, 21-4-'78

Aggeo Savioli

In epoca di rivalutazione del « pensiero negativo », Strindberg viene a esserci mostrato quasi come il « braccio teatrale » di Nietzsche, come il castigamatti dei « pii ipocriti filistei di qualunque bandiera e parte » che, a quanto leggiamo nel programma, avrebbero soprattutto

infestato l'Ottocento, non senza filiazioni nell'attualità. Ora noi, modestissimamente, paventiamo sia rischioso caricare Strindberg di eccessive responsabilità iniziatriche e profetiche, anziché stare a quanto lo rende davvero grande e moderno: la sua critica spietata della morale e delle istituzioni borghesi, la sua scoperta di una crisi d'identità non solo personale e non troppo transitoria, la sua forza nel denunciare, magari per assurdo, la condizione della donna.

L'Unità
Prato, 9-4-'78

Odoardo Bertani

La letteratura moderna ha nel tema della ricerca del Padre uno dei suoi appuntamenti più profondi; « Verso Damasco », invece, è piuttosto — e non ci sembra che sia stato efficacemente notato — una ricerca della Madre, in tutte le sue varianti. Il rapporto con l'altro sesso — e col suo mistero — fu, in effetti, un problema centrale per Strindberg, l'uomo e lo scrittore. Senza addentrarci nell'argomento, osiamo attribuire a questo specifico incanalarsi del discorso dello scrittore svedese tutto ciò che di emotivo, empirico, sensitivo, viscerale si aggruma nei drammi e il risultato di mancata conversione autentica. Il finale seppellimento dello Sconosciuto sembra così poter essere un ritorno alla Madre Terra, cioè al ventre di tutti i ventri, alla fecondità prima. E al suo riparo, caduta ogni diffidenza.

In carenza di un persuasivo disegno razionale e di un persuasivo impegno di chiarificazione, di conoscenza, di cambiamento, l'eroe di « Verso Damasco » affascina, tuttavia, per la icasticità delle sue aggettivazioni, per la forza bruciante del dialogo, per la plasticità delle sue invenzioni, per la ricchezza strepitosa di modulazioni. Materia per due lunghe serate, « Verso Damasco » viene messa in scena dallo Stabile di Torino, in una sola, con un adattamento che, interpretato come un approccio a un inedito di ottant'anni fa, risulta bastevole, e che ha trovato negli allestitori una cifra di alta intelligenza e di splendido linguaggio.

Avvenire
Prato, 12-4-'78

SCENA

COSTUMI

Odoardo Bertani

Il primo, folgorante incontro con l'opera avviene attraverso la scenografia di Enrico Job: un apparato, che resterà nella storia di quest'arte. Pensate a una cupola rovesciata, che al posto della lanterna ha un orologio girevole, dal quale partono, innalzandosi, i costoloni di sostegno. La copertura si apre fondamentalmente per tre varchi verso l'esterno, ma sopporta variazioni, mentre il piano, fortemente inclinato, è costellato di elevatori.

Il cerchio della cupola è, naturalmente, interrotto dalla parte degli spettatori, che sono fortemente richiamati verso la scena, incombente, dalla sua inclinazione e dalla sua concezione centripeta. Questa esaltazione del centro serve a ribadire che il fuoco dell'azione è tutto sul protagonista che lo abita, e di rimbalzo dà il valore di figure evocate agli altri personaggi. I costumi distaccano da ogni ipotesi realistica e così gli oggetti, magari iperrealistici, scartano l'idea dell'arredamento.

Mediante la scena leggiamo, dunque, l'unità tragica nello Sconosciuto, perché è il personaggio, più che non il « modo di trattare i nessi spazio-temporali » (Codignola), a tenere insieme, rappresentando sempre se stesso, la materia, di cui egli è l'unica occasione e la sola ragione.

Avvenire
Prato, 12-4-'78

Roberto De Monticelli

Sul palcoscenico del Metastasio il grande contenitore ligneo ideato da Enrico Job, apparato scenico fisso per « Verso Damasco » di August Strindberg, è una macchina crudele come una mente lucida e sconvolta, potente e turbata, perfettamente funzionante nei suoi congegni che escludono l'imprevedibile e l'orrore ma di continuo visitata da fantasmi incontrollabili e inquietanti. E' una struttura che, come accade sempre con maggior frequenza nei grossi spettacoli del teatro moderno, condiziona e incanala la regia perché è nata con essa, elemento fondamentale, forse anzi il più importante, dell'idea interpretativa.

Mario Missiroli, che ha portato a termine per il teatro stabile di Torino, con risultati, a un primo giudizio, più che significativi, la spaventosa impresa di mettere in scena in una sola sera (ovviamente adattandola e abbreviandola) l'intera trilogia che Strindberg scrisse fra il 1898 e il 1901, prima testimonianza del teatro del ventesimo secolo. L'ha collocata, con una scelta determinante, in questo « luogo mentale » dove ad agire in funzione di vero e proprio personaggio non c'è che il protagonista, lo Sconosciuto, questo scrittore e mago e mimo, questo infaticabile viandante che è poi Strindberg stesso alle prese con la rappresentazione metaforica dei fatti, dei pensieri, delle angosce e nevrosi della sua vita. Tutto avviene dentro di lui, le altre presenze (gli altri interlocutori) non essendo che sue proiezioni, sue immagini, lacerti della fantasia e della memoria.

Allora ecco che agli orli del « Sistema centrale chiuso » (la definizione è di Job) di questa scenografia, oltre i tre grandi fornicci che vi si aprono e la parte alta della pedana circolare, fortemente inclinata verso il pubblico, un fondale bianco, variamente illuminato secondo i momenti, con effetti



a volte di un'intensità abbagliante, serve 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 d'un veliero affondato, simili alle tre croci del Golgota) che ruotano lentamente intorno allo Sconosciuto e sono le immagini del suo pellegrinaggio. Altre apparizioni, lemuri, vermi infernali, versioni 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.

Possiamo aggiungere che le figure dei recitanti sono rivestite di costumi di feltro (pure dovuti a Job), che le stilizzano e rendono ipertrofiche, allontanando ogni verosimiglianza, in armonia con uno stile di recitazione vagamente epicizzata, senza intenti didascalici.

Corriere della Sera
Prato, 9-4-'78

Mario Serenellini

E' una scena che recupera molte suggestioni culturali e figurative, dall'arte metafisica (certi scorci prospettici di De Chirico) a certe invenzioni inquietanti di un regista, anche egli svedese, tra i massimi interpreti strindbergiani, cioè Ingmar Bergman (l'orologio senza lancette del « Posto delle

fragole»), fino all'idea-cardine della voragine infernale in una accezione dantesca (la « Divina commedia » è un'opera presente allo Strindberg di molte opere, di « Verso Damasco » in particolare).

La struttura lignea, poi, si apre in fulminee e precise voragini, sottolineate da una musica a « suspense », che inghiottono personaggi e vomitano oggetti scenici, immagini simbolo (il frigorifero, Acheronte, l'albero della vita), improvvisi stalattiti di plastica bianca, freddi rigurgiti di escrescenze illusive.

Ma sono soprattutto la circolarità e il rovesciamento di prospettiva che danno il senso di un nichilismo spaziale e temporale, di un blocco totale dell'esistenza: la circolarità è movimento illusorio, l'orologio senza lancette è fantasma mentale divenuto realtà (come se avessero « spezzato le ali al tempo »).

Gazzetta del Popolo
Torino, 21-4-'78

Paolo Emilio Poesio

Se Strindberg aveva immaginato per i tre drammi un succedersi di luoghi di azione disparati, come anticipando una meccanica cinematografica, Job ha proposto una struttura lignea ascensionale — quasi una cappella chiesastica — tutta convergente su un grande quadrante di orologio a terra, mentre elementi elevatori consentono di suggerire, con ricorso a chiara teatralità, il mutamento di ambiente. E ciò senza nuocere in nulla al tratto peculiare del dramma, l'abolizione di un rapporto spazio-tempo nel quale il momento onirico e il momento — sia pure parzialmente — realistico trovano coincidenza e coesistenza.

Perché questo lungo viaggio dello Sconosciuto si compie come all'interno di noi stessi: è, certamente, il viaggio di un uomo collocato al centro di una crisi anche più vasta di quella esistenziale di un singolo, è, certamente, il viaggio di un uomo « intelligente », in un momento storico quale la fine del secolo decimonono con la rimessa in discussione di valori fino ad allora tenuti per incrollabili, ma è anche — o così mi sembra — la proiezione di una condizione eterna dell'individuo combattuto fra l'ancestrale peso del peccato e l'inarrivabile ascesi mistica.

La Nazione
Prato, 9-4-'78

Renzo Tian

L'ininterrotta tensione simbolica di questa visione allucinata e lucida ad un tempo è resa con grande rigore visivo nello spettacolo di Mario Missiroli che ha la sua chiave anzitutto in un impianto scenico di Enrico Job: un piano di legno fortemente inclinato verso lo spettatore al centro del quale c'è un quadrante di orologio senza lancette, e sul quale poggiano quattro alti pilastri che aprono altrettanti fornicci verso lo sfondo, formando una struttura che può far pensare a una cupola rovesciata oppure a un colossale calice dal fondo del quale si sollevano, di volta in volta, elementi portanti che recano in evidenza oggetti fortemente stilizzati e isolati.

La geometria dei volumi, il calore dell'elemento ligneo, l'impiego di luci di taglio deciso e nitide, la concentrazione estrema dell'azione nel centro del calice e il passaggio fuori dai fornicci di silenziose processioni che si stagliano come incise sullo sfondo acceso di luci azzurro chiaro od arancio, conferiscono alla prima parte dello spettacolo una linearità e una concentrazione che era difficile pensare di poter ottenere dal testo di Strindberg.

Il Messaggero
Prato, 9-4-'78

REGIA

Guido Davico Bonino

Il problema interpretativo di « Verso Damasco » è quello di rendere tangibile un dramma interiore che rischia l'astrazione e l'ineffabilità. L'assunto è difficile perché Strindberg, nutrito di cultura eclettica, ricorre spesso ad allusioni oppure dà fondo alle folgoranti sentenze del protestantesimo nordico. Missiroli ha superato, mi sembra, l'ostacolo riuscendo da un lato a imporre alla parabola strindberghiana una narrazione tesa, a tratti spasmodica, e dall'altro a visualizzarla con effetti di notevole suggestione.

La Stampa
Prato, 9-4-'78

Tommaso Chiaretti

Missiroli ha mescolato le carte, cioè non ha omologato i difformi materiali di « Verso Damasco » in un unico codice. E infatti, dopo un lungo esordio in cui tutto sembra bianco e levigato, addirittura monocromo, e la luce non ha ombre, e quasi nulla simula la realtà figurativa di un secolo, ecco la scena come popolarsi di oggetti, inquietanti, ecco irrompere tutti gli ismi, il simbolismo l'espressionismo, e il surrealismo. Le grandi scene del banchetto e del processo sono condotte come spietate allucinate kermesse. E il regista sorride ammiccava, presentando con una piroetta un Mefistofele da Opéra Comique, un Faust che non appartiene alla tradizione severa di Goethe, ma al can can di Offenbach e al gustaccio di Gounod. E annotiamo tutto questo senza ombra di scandalo, ma anzi come una legittima chiave di interpretazione.

Altre volte Missiroli ha prevaricato baldanzosamente i testi. E forse lo ha fatto anche qui: ma in una direzione che tende a scoprire la meccanica profonda di una idea, non ad allontanarla con un gesto sprezzante e ironico. Non si ricorre, dunque come altri registi usano, alla beffa, al collage di materiali ironici e incongrui. Missiroli adopera elementi per così dire coevi, mostra di non aver bisogno di Batman per raccontare Strindberg.

La Repubblica
Prato, 9/10-4-'78

Carlo Maria Pensa

La limpida, chiarificante regia di Mario Missiroli è forse la più significativa espressione della sua non mai facile genialità.

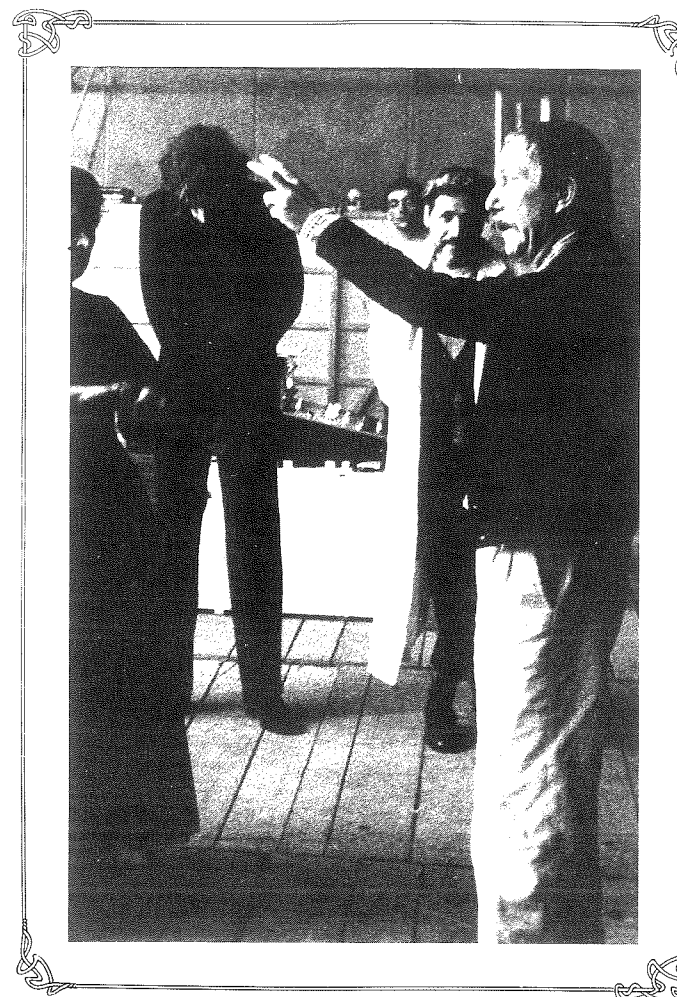
Nel panorama alquanto deludente della stagione « Verso Damasco » è uno spettacolo che fa storia. Un prodotto formalmente quasi perfetto, cui va soprattutto attribuito il merito di non suscitare la minima commozione. Sulla via di Damasco ci siamo tutti; ma nessuno ha voglia di piangere sul proprio fallimento.

Epoca
18-4-'78

Franco Quadri

Alla regia interessava forse di più cogliere, attraverso i molti Strindberg di cui la trilogia è disseminata, il senso del confronto con una società che pure esiste nel gran calderone di « Verso Damasco », che contiene quasi tutto. Così dall'informe collage nasce una visione ordinata: una edizione divulgativa, vicina anche per lo stile, molto orientata verso un gridato espressionistico a volte troppo formalizzato, a certe messinscene generosamente didascaliche dello Squarzina anni Sessanta.

Panorama
9-5-'78



Odoardo Bertani

In umiltà totale verso il testo, e accertati gli episodi necessari e la sintassi opportuna, il regista Missiroli dipana la successione dei quadri, dando a ciascuno il carattere della necessità e della completezza. Non ci sono momenti secondari o di passaggio, e quindi ciascuno è un problema e un risultato d'invenzione. Missiroli espone i contenuti del testo con la diligenza più strenua e con la massima finezza realizza le allusioni, i ritorni, il motivo dei « doppi ». La vicenda dello Sconosciuto è calata in un clima di asciutta drammaticità e in toni di concreta, corposa liricità. Il dettato è affascinante, per non essere mai la parola un disbrigo d'informazione, ma una espressione intrisa di storia e di intendimenti, e spesso felice della propria forma.

Il regista ci offre uno Strindberg illuminato — nella distanziazione — sino in fondo, e interpretato con questa sinfonia teatrale che compiutamente riflette quell'« Incompiuta », che fu la sua vita ed è « Verso Damasco ».

Avvenire
Prato, 12-4-'78

Guido Davico Bonino

Mario Missiroli, nel suo ammirevole lavoro di regia, non ha affatto inteso ricostruire naturalisticamente un itinerario personale, per avvincente che potesse risultare: ma ha voluto « rappresentare » simbolicamente nel fallimento di Strindberg il fallimento dell'uomo moderno.

Da quest'assunto, certo ambizioso, lo spettacolo trae la sua cifra stilistica e una sua innegabile statura: siamo, per nobiltà di intenti e rigore di risultati, due spanne sopra il livello dell'odierna stagione teatrale.

La Stampa
Torino, 21-4-'78

RECITAZIONE

INTERPRETAZIONI

Guido Davico Bonino

I personaggi si muovono in quello spazio con la ieratica maestà degli spettri: o, all'opposto, gesticolano, schizzano fuori dai varchi, imprecano, si aggrediscono, in tutta la loro triviale demenza. Giacché Missiroli ha infuso in loro questo duplice codice espressivo: la fissità larvale dei morti che ancora si credono vivi e l'aggressività schizoide dei vivi che, senza saperlo, sono già morti. E tutto lo spettacolo è in questa alternanza di ferme stazioni da profano « atto sacramentale » e di cadenze da sarabanda quasi espressionistica.

Glauco Mauri, che è lo Sconosciuto, trascorre dall'uno all'altro registro con una duttilità che ha del prodigioso: una prova egregia, la sua, di finezza interpretativa (a parte l'ingente impegno fisico), che lo impone tra i più dotati professionisti del nostro teatro. La Guarnieri gareggia con lui in questo spericolato metamorfismo: tenera e lubrica, materna e oppressiva, disperata e chiusa nel suo greto egoismo. Quinto Parmeggiani si sdoppia, con pari intensità, nell'intelligente scetticismo del Mendicatore e nella complicità untuosa del Domenicano. Mario Valgoi è un ferino primo marito, Gianna Piaz una suocera di crudele incisività, Graziano Giusti (che arriva in scena per ultimo, ma si prende la sua rivincita) un ribaldo Tentatore di sapore offenbachiano. Ma vanno citati tutti: il Rizzo (Cesare il pazzo), l'Esposito, la Mainardi, la Rovere, la Giangrand, il Molasso, il Bruni.

La Stampa
Torino, 21-4-'78

Renzo Tian

Spettacolo di estrema complessità e ricchezza, che ha i suoi due punti di forza nell'interpretazione plasticamente aderente e incredibilmente tesa che Glauco Mauri riesce a fornire dello sconosciuto, dando vita alla creazione forse più ricca e compiuta della sua carriera, e in quella di Anna Maria Guarnieri che riesce a dispiegare tutta la dolcezza, l'aggressività e l'ambivalenza che sono gli elementi del ritratto di donna che Strindberg non smise mai di amare-odiare nel suo animo.

Il Messaggero
Prato, 9-4-'78

Aggeo Savioli

Glauco Mauri è un interprete di rilievo e autorità indiscutibili: preferibile, a nostro parere, in un certo straniamento ironico iniziale che negli scatti nevrotici, nelle rabbiose insanie via via prevalenti. Anna Maria Guarnieri esprime piuttosto bene la duplicità della Signora madre amorosa e tenera (sino a effigiare la Pietà) o feroce antagonista del maschio. Degli altri, funzionano a dovere soprattutto gli attori, come Quinto Parmeggiani, Graziano Giusti, Giacomo Rizzo, congeniali allo stile di Missiroli e calati qui in ruoli di « doppi » cialtroneschi e burattineschi.

L'Unità
Prato, 9-4-'78

Tommaso Chiaretti

Il faticoso spettacolo è stato quasi tutto sulle spalle di Glauco Mauri, che era lo sconosciuto protagonista. La difficoltà del suo personaggio era nell'autobiografismo violento:

chi non conosce la vita dell'autore non è in grado di percepire quasi nessuna delle continue allusioni. Ma Mauri non si è travestito da Strindberg, per fortuna ha cantato tutto sul registro più mollemente isterico, più chioccio, una sorvegliata esaltazione. Anna Maria Guarnieri era una complessa, contorta Signora, ed ha avuto eccezionali momenti da caso clinico alla Charcot. Tra gli altri, oltre a Quinto Parmeggiani, e a Giacomo Rizzo, citeremo Graziano Giusti, che è entrato in scena assai tardi, ma ha ben recuperato, disegnando con molta ironia il diabolico personaggio del demoniaco Tentatore.

La Repubblica
Prato, 9-10-4-'78



Le fotografie dello spettacolo sono di
Marcello Norberth

Odoardo Bertani

Glauco Mauri è uno Sconosciuto di grande risalto nell'asciuttezza di una macerata angoscia e di uno stupefatto itinerario dentro il proprio microcosmo; Anna Maria Guarnieri dà un soffio vitale di squisita astrazione alla figura onni-comprendiva della Signora; Mario Valgoi scolpisce a tutto tondo una ipertrofica e terrificante figura di Medico; Quinto Parmeggiani si atteggia bene nelle quattro parti su di lui confluenti; Graziano Giusti è un estroso Tentatore; Giacomo Rizzo, Alessandro Esposito, Gianna Piaz, il Bruni si distinguono tra gli altri esecutori di un concerto esatto e minuzioso, estremamente armonioso, eloquente; superbo nella figuratività e tuttavia non estroverso, ma caratterizzato da una concentrazione riflessiva, come se gli artefici fossero posseduti da questa esperienza con Strindberg.

Avvenire
Prato, 12-4-'78

Elio Pagliarani

Probabilmente, nello svolgersi della trilogia, nel variegarsi degli stili, avremmo dovuto passare in rassegna anche diversi stili di recitazione, ma Glauco Mauri protagonista chi lo smuove? E' sempre tutto di un pezzo e di un livello. Donde una delle cose dell'eccesso di monotonia, della carenza di autentico svolgimento non dei significati (che vogliono essere significati di quella carenza di svolgimento) ma dello spettacolo. Il che spettacolarmente è un po' grave.

Peccato perché di lavoro ce n'è tanto e da parte di molti. Distinguiamo subito Anna Maria Guarnieri la Signora che diventa poi davvero la nuda capellona, Eva progenitrice, Quinto Parmeggiani bravissimo nel ruolo dei personaggi dello sdoppiamento, mendicante, confessore eccetera; Mario Valgoi, il medico satanico (e poi padre Isidoro), Gianna Piaz, una madre assai incisiva, Giacomo Rizzo che è Cesare il pazzo, e last not least, Graziano Giusti nella parte « parigina » del Tentatore.

Paese Sera
Prato, 9-4-'78



Roberto De Monticelli

Glauco Mauri, in scena dal primo all'ultimo minuto, è un protagonista di un'intensità e di una duttilità istrionico-mimetica abbastanza eccezionali; e destinate a precisarsi e ad approfondirsi sempre di più. Anna Maria Guarnieri, la Signora e insieme Eva, Madre, carnefice e vittima, allinea lucidamente una serie di comportamenti femminili trasformati in acute schegge interpretative. E bisogna citare l'alto, impeccabile e multiforme manierismo di Graziano Giusti.

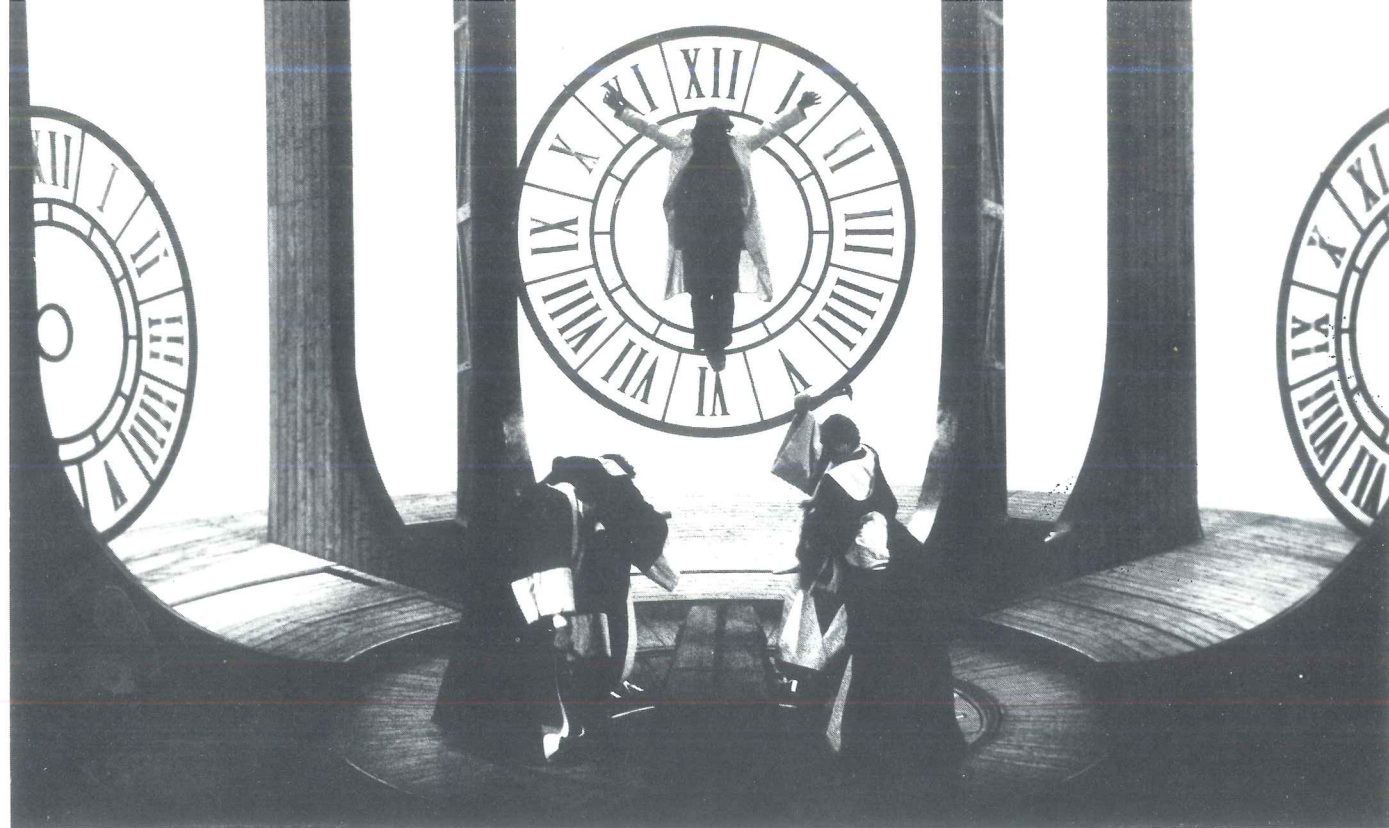
Corriere della Sera
Prato, 9-4-'78

Rita Cirio

Quali sono le ragioni che spingono all'entusiasmo un pubblico presumibilmente borghese, come è per lo più quello di un teatro stabile, di fronte alla messinscena di un testo di un autore ferocemente antiborghese come Strindberg? Un motivo sicuramente è la prodigiosa interpretazione di Glauco Mauri che s'incarna nel ruolo dello Sconosciuto con una intensità commovente, una negazione assoluta del distacco tra interprete e personaggio suggerito da Diderot nel « Paradosso sull'attore », una partecipazione totale che obbliga l'attore a indossare le sofferenze del personaggio come un cilicio, l'esibizione quasi impudica di viscere e anima dolente, lo sforzo muscolare (anche fuor di metafora) dell'identificazione che si protrae per quasi quattro ore, affascina gli spettatori e li coinvolge in un gioco anche sadico. Mauri, asceta laico, si rotola tra le spine del personaggio ed è come se vi lasciasse ogni sera brandelli della sua carne.

L'Espresso
16-4-'78





PROPOSTA CULTURALE RISPOSTA DI PUBBLICO

Carlo Maria Pensa

E' una gara di resistenza per gli attori e per il pubblico. Ci sono, nello spettacolo, momenti di fascino abbagliante; e l'esperimento, nel suo complesso, onora il Teatro Stabile di Torino. Ma non tutti gli spettatori riescono a rimanere inchiodati alle poltrone per quasi quattro ore. Con tutto il rispetto per l'autore e con sincera ammirazione per il regista e i suoi collaboratori. Perché questo adattamento ha reso possibile, sia pure a caro prezzo, una operazione culturale d'alto prestigio: fondamentale, direi, nel quadro che, da una quindicina d'anni, si va componendo in Italia attorno alla figura di Strindberg.

Epoca
18-4-'78

Elio Pagliarani

Molti applausi finali; il regista e i suoi collaboratori applauditi alla fine con gli attori alla ribalta.

Paese Sera
Prato, 9-4-'78

Aggeo Savioli

Non tutto il pubblico ha resistito fino in fondo, alla « prima » pratese; ma la maggioranza sì, ed ha applaudito con calore e convinzione la faticosa impresa della compagnia.

L'Unità
Prato, 9-4-'78

Maricla Boggio

Nell'assistere allo spettacolo, la sera, al teatro Carignano, balza subito in evidenza l'importanza del lato organizzativo, della struttura economica e operativa su cui « Verso Damasco » può poggiare: l'insieme della scenografia, con gli elementi portanti e le parti rotanti, e il numeroso gruppo degli attori, rispondono pienamente alle potenziali esigenze

ze di uno Stabile. L'uso poi di tali strutture risponde alle scelte, alle volontà politiche ed artistiche, e comincia a delinearsi quel supporto di efficienza sul piano tecnico ed organizzativo che permetta a chi lavora sul palcoscenico di realizzare senza castranti limitazioni le proprie scelte espressive.

Si deve ad un piano di lavoro coerente e attento alle moderne problematiche, dovuto soprattutto al presidente e al direttore organizzativo, i compagni Egisto Volterrani e Giorgio Guazzotti, d'intesa con il direttore artistico e regista Mario Missiroli, se l'interesse degli spettatori torinesi è tornato a fiorire, accostandosi agli spettacoli con rinnovata intensità e volontà conoscitiva.

Avanti!
10-5-'78

Guido Davico Bonino

Un affettuoso, corale applauso di sei minuti filati (e bade che a teatro sono tanti!) ha premiato, l'altra sera al Carignano, il regista Mario Missiroli e gli interpreti del Teatro Stabile al termine della prima torinese di « Verso Damasco » di August Strindberg. Il riconoscimento è pienamente meritato: lo spettacolo non solo corona una stagione felice, ma è di quelli destinati ad « entrare in repertorio »: ad essere non solo ripreso l'anno prossimo, ma anche ripresentato a distanza d'anni, sui palcoscenici italiani e, perché no, stranieri (se non ci fosse di mezzo l'handicap della nostra lingua, che quasi nessuno pratica, l'esperienza sarebbe istruttiva).

La Stampa
Torino, 21-4-'78

Nello scorcio della stagione '77-'78, Verso Damasco ha toccato sei piazze per un totale di trentasette recite: 7/11-4, Teatro Metastasio di Prato; 14/16-4, Teatro Comunale di Modena; 19/30-4, Teatro Carignano di Torino; 3/14-5, Politeama Rossetti di Trieste; 17/20-5, Teatro della Fiera di Bologna; 24/26-5, Teatro Municipale di Reggio Emilia. In tale periodo hanno assistito allo spettacolo 36.637 spettatori, di cui 11.911 nelle undici repliche torinesi. Nel riproporre lo spettacolo ad un più vasto pubblico, il T.S.T. realizza una linea di programmazione pluriennale definita fin da principio, e largamente confortata dagli esiti di pubblico e di critica registrati nella prima fase di repliche.

9744
BONINO

