

"Signorina Julie" di Malosti
di Argia Coppola

La parola di Strindberg, il suo linguaggio, il muovere la sintassi e mischiare senso e suono come dentro la spina dorsale di un *geco impazzito*, in continuo mutamento, è infernale, infera, come l'interprete e regista di questa versione italiana di *La signorina Julie*, Walter Malosti, ben intuisce. L'inferno sonoro e psichico di Strindberg esplose già in *Il padre*, una delle sue opere più celebri, è nei romanzi (*Autodifesa di un folle*, *Inferno*, *Verso Damasco*, per citarne solo alcuni memorabili), si trova persino in una raccolta di racconti feroci, intitolata *Sposarsi*, in cui la donna e il matrimonio sono messi sul banco degli imputati e ne escono con le ossa spaccate, spezzate. Ciò significa che se leggendo Strindberg, ci pare di precipitare all'Inferno (ed è un'esperienza da compiere), allora andando a vederlo a teatro dovrebbe accadere di sentire come la scena bruciare. L'Inferno strindberghiano dovrebbe prendere corpo, la carne degli attori sanguinare, la platea vibrare di orrore.

Purtroppo nulla di tutto ciò accade più a teatro, e ormai da molto tempo, almeno nei teatri pubblici della nostra città. Non si può imputare quest'assenza a qualcosa in particolare. La regia di Malosti è calibrata, lo spaccato di cucina infernale tutta botole e passaggi con gli alberi che appena s'intravedono, efficace; la dimensione sonora fatta di riverberi, voci *ecate*, oggetti scenici con privati contro suoni sinistri e tetri, seducente; il lavoro sull'originale svedese pare aver assimilato le interpretazioni che del testo gli specialisti hanno elaborato. La regia si sforza di rendere il ribaltamento drammaturgico su cui l'atto unico si gioca. Lo scambio carnale tra la Signorina Giulia e il servo Giovanni, all'interno di quest'unica *Midsommarnatten*, la nordica notte magica di San Giovanni, in cui tutto può accadere perché ogni cosa, ogni atteggiamento, ogni stato fisiologico dei personaggi è alterato (la cuoca Cristina fa notare a Giovanni che «la Signorina ha le sue cose, e quando è così è sempre stramba»), è il perfetto ago della bilancia di una relazione servo/padrona che il mescolamento degli umori fa precipitare, mettendone a repentaglio un già fragile equilibrio. Tolto di mezzo quell'ago sottile, consumato il rapporto sessuale, nella sua forma più bestiale e passionale, si verifica un'inversione di ruoli. Se prima era la Signorina a dominare il servo, prendendosi gioco di lui come una bambina e cercando di sedurlo come un'adolescente, dopo che Giovanni ha conosciuto in Giulia il *dorso dello sparviero* (espressione che entrambi i personaggi usano, dando ben a intendere a cosa si riferiscono) per Strindberg come per Malosti, la Signorina perde potere sociale sul servo e rimette a lui ogni sua volontà e ogni sua scelta. Per l'uomo strindberghiano, la donna (nel finale Giulia si dichiara "un mezzo uomo e una mezza donna", che poi è l'ermafrodito) dopo l'amplesso, amplifica in sé stessa quel *demone bestiale* che la rende agli occhi di lui reietta, non più alta, non più aristocratica, non più pura, non più bianca. Giulia, l'attrice cinematografica Valeria Solarino, dal corpo androgino ma la voce flebile e legnosa di bambina, è accasciata a terra ai suoi piedi, quando Giovanni, Valter Malosti, fa risuonarle, dall'alto, parole decisive per comprendere questo ribaltamento sociale e sessuale insieme. Come un cacciatore che dopo aver scuoiato la preda le confessa apertamente:

Jean lo non picchio persone inermi, e tanto meno una donna! Non posso nasconderle che una parte di me gode nel dover vedere che era solo oro falso quello che ci abbagliava, noi di sotto, e che lo sparviero anche sul dorso era grigio, e che era la cipria a fare le guance delicate, che le unghie ben curate erano orlate di nero, che il fazzolettino era sporco anche se profumato. Ma d'altra parte mi fa male aver dovuto vedere che tutto quello cui aspiravo era così poco solido e alto! Così al di sotto della sua cuoca! Mi fa male come quando vedo i fiori d'autunno sbattuti a

terra dalla pioggia ridursi in poltiglia.

Julie Lei parla come se stesse più in alto di me.

Jean E' vero.[...]

Il violento alterco dialogico, determinante per comprendere la *battaglia dei cervelli* che tanto ossessionava la psiche di Strindberg e che non trova alcuna risoluzione né compensazione nell'amore tradizionale tra l'uomo e la donna, è reso in scena solo invertendo la relazione fisica tra i personaggi. Se prima lei stava sopra il tavolo e lui sotto, ora è lui a occupare tutte posizioni che lo elevano sopra la donna, sia attraverso il tavolo e la sedia, sia da terra, fin a relegare lei minuta, fragile, contratta, a luoghi sempre più bassi (accovacciata sul pavimento, protetta negli angoli della stanza, distesa sul tavolo). L'inversione di ruoli è un po' trascurata dal punto di vista psicologico, su cui Strindberg batte molto. La Solarino, che ricordiamo commovente e intensa nella sequenza finale del film *Viaggio Segreto*, arranca dietro la complessità ottocentesca di Julie, contenitore a sua volta di tragiche vicende femminili prese direttamente dalla cronaca dell'epoca. Se da una parte la sua fisicità accoglie di Julie l'androginia e il mascolino, dall'altra, perde in sensualità e maschera tragica, soprattutto nel finale dove Julie s'appresta a portare, a mo' di eroina, il peso delle colpe materne e paterne.

Diciamo pure che i buoni pezzi, all'interno di questo antro infernale che è la messa in scena di Malosti, potrebbero anche esserci e sarebbero di prima qualità. Se il fuoco prendesse. E invece: *Legna avvolta in una patina d'acqua che non arde*. Cosa impedisce alla miccia di accendersi e scintillare? Cosa manca? Azzardo un'ipotesi. Tutta la scrittura di Strindberg, anche quella del *teatro naturalistico* di cui *La Signorina Julie* fa parte, è percorsa da una profonda venatura autobiografica che brilla limpida sotto la superficie del testo. L'autore, più o meno apertamente, parla sempre di sé stesso. Giulia è Strindberg, Giovanni è Strindberg, perfino la cuoca Cristina risponde all'esigenza religiosa di Strindberg. Da qui la violenza, la crudezza e la verità di un sentire personale. Ciò che invece traspare in questa versione torinese è il diligente compito (direi, *compitino*) di fare il perfetto calco della partitura strindberghiana (obiettivo raggiunto) ma anche la rinuncia a incendiare il palcoscenico con la necessità di un *proprio* sentire, che i personaggi sulla carta posseggono ma che gli interpreti dimenticano, forse impegnati a non uscire dal rigo dell'autore. Come vedere appesi i costumi di scena a immaginarie grucce, senza che siano mai indossati.