

*Franco Perrelli*

In particolare, quando gli artisti sono tanto ovviamente e – sia chiaro – giustamente celebrati, può essere utile inquadrarli, partendo da qualche critica impertinente, che magari evidenzia delle caratteristiche che possono essere occultate dall'universale ossequio. Come non pensare allora ad Alberto Arbasino che, nel 1999, sferzava gli spettacoli di Ingmar Bergman perché «vecchiotti» ovvero caratterizzati da un «evidente affetto per il teatro “all’antica” con tutte le sue tradizionali consuetudini e suppellettili commemorate fra noi da Sergio Tofano»?<sup>1</sup>

Arbasino vedeva la causa di tanto attardarsi anche nella monumentalità e nell'ufficialità un po' impettita del Dramaten – il primo teatro di Stoccolma e di tutta la Svezia – che Bergman ha diretto fra il 1963 e il 1966, lavorandovi comunque larga parte della vita. Bergman medesimo, peraltro, poteva fornire delle ragioni a un giudizio così irriverente, avendo fatto confessare al suo doppio, il regista Henrik Vogler, nel film-testamento del 1984, *Dopo la prova*, di sentirsi «fin troppo legato al depravato strumento, polveroso e sporco» dei «vecchi teatri», che sarebbero tuttavia «come dei violini, d'una sensibilità infinita, [...] raffinati e definitivi»<sup>2</sup>. Questo stesso film era iconograficamente e affettuosamente pregno di reperti di un polveroso trovarobato o di figurazioni emblematiche della storia teatrale, ribadendo un gusto bergmaniano – pressoché in sintonia con Nicola Sabbatini – per l'esibizione di usati artifici scenici, già evidente sul set di un'antica pellicola del 1948, *La prigioniera*.

D'altra parte, proprio uno dei principali attori di Bergman, Erland Josephson, a sua volta direttore del Dramaten fra il 1966 e il 1975, riconosceva che quello ch'è poi il *Teatro Regio* di Stoccolma sarebbe una scena dalle pareti addirittura echegianti voci antiche e, per questo, pressoché vincolante, ma concludeva: «La si può

1. «la Repubblica», 14 dicembre 1999.

2. I. Bergman, *Après la répétition*, in «Théâtre en Europe», 5, janvier 1985, p. 79.

chiamare una pesante tradizione oppure una possibilità liberatoria di mettere alla prova e di utilizzare una conoscenza intuitiva da tempo conquistata. Ogni epoca ha la sua cadenza, ma è più umana e profonda se risuona su un più ampio sfondo fonico»<sup>3</sup>.

Sulla medesima linea, Bergman è convinto che «nessuna arte viva senza una tradizione»<sup>4</sup>, e proprio per questo il suo impegno teatrale ha inteso incastonarsi in essa, facendosi di conseguenza poco eclatante, meno distinguibile. Eppure, quando Erland Josephson comincia a lavorare con Bergman allo Stadsteater di Helsingborg, nella seconda metà degli anni Quaranta, il giovane regista era già al lavoro su un'intuitiva riforma della recitazione, la cui necessità, in quegli anni, veniva particolarmente avvertita in Svezia. Difatti, anche allo Stadsteater di Göteborg, un regista importante come Helge Wahlgren (1883-1958) – è sempre Josephson che lo sottolinea – lavorava con accanimento sulle intonazioni e il ritmo, che riteneva decisivi per la determinazione del gesto e delle espressioni degli attori<sup>5</sup>.

Wahlgren era il marito di Maria Schildknecht (1881-1977), attrice che aveva lavorato al Teatro Intimo strindberghiano nel 1908-1909, ed è indubbio che questi diffusi tentativi di riforma – tanto più quelli di Bergman – ruotavano largamente attorno alla drammaturgia di August Strindberg, l'autore nazionale che apriva una prospettiva di destrutturazione di una vincolante eredità naturalistica e piattamente psicologica, in virtù di un peculiare trattamento ritmico del testo e della battuta. Strindberg costituiva, infatti, l'opportunità di superare il «cieco ed esasperato stanslavskismo» che, negli anni Trenta e Quaranta – almeno in Svezia –, rischiava di motivare una recitazione troppo formalizzata e soprattutto un perpetuarsi di quel realismo che si era fortemente radicato nella Scandinavia tardo-ottocentesca<sup>6</sup>.

Nel 1992, ebbi occasione, a Roma, di dialogare personalmente con Erland Josephson su questa fase di rinnovamento del teatro svedese e l'attore mi confermò la grande influenza della lezione dello Strindberg istruttore degli attori del Teatro Intimo anche su Bergman. Ricorderemo che, nel 1907-1910, Strindberg aveva chiesto all'attore di non consumare la parte macerandola in uno studio pedante e aveva parlato della battuta come d'una “collana di perle” nella quale non vanno ammassate le parole, suggerendo inoltre una moderata evidenziazione della recitazione, senza evitare di sfiorare persino certe convenzioni classicistiche, pure affascinato dalla stilizzazione del teatro giapponese mediata da Georg Fuchs<sup>7</sup>.

Altrove, partendo in fondo da una reiterata (e malintesa) asserzione del dram-

3. E. Josephson, *Ett viste för förgångna och levande röster, lidelser och gestaltningar*, in AA.VV. *Kungliga Dramatiska Teatern 1788-1988*, a cura di E. Näslund e E. Sörenson, Bra Böcker, Höganäs 1988, pp. 188-189.

4. Cit. in B. Steene, *Ingmar Bergman. A Reference Guide*, Amsterdam U.P., Amsterdam 2005, p. 640.

5. E. Josephson, *Memorie di un attore*, a cura di V. Monaco Westerstähl, Bulzoni, Roma 2002, p. 37.

6. Ivi, p. 35. Vedi anche nota 19.

7. F. Perrelli, *Strindberg: scritti sul teatro*, Cuepress, Imola 2016, pp. 109-110; F. Perrelli, *On Ibsen and Strindberg. The Reversed Telescope*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2019, p. 93.

maturgo – «In principio era il Verbo», – Erland Josephson continua (interpretando più correttamente l'essenza della lezione strindberghiana): «Incominciamo dalla parola. Trasformare il gergo nostro e del teatro. Cacciare dal teatro la parola mercato! [...] Non parlare più di immedesimazione! In principio era il Verbo. Per rinnovarci dobbiamo raccontarci in modo nuovo»<sup>8</sup>. Strindberg assurgeva quindi a strumento di emancipazione: era l'autore che – tramite il ritmo – realizzava spartiti in grado di trasformarsi in suono-gesto-emozione, alterando la sequenza stani-slavskiana dell'azione che innesca l'emozione.

Nell'ultimo Strindberg, infatti, «l'attore si fa udire [...] attraverso il fraseggio o l'interpretazione musicale»; il teatro si fa essenzialmente musica da camera, realizzando «lo stile intimo, il motivo significativo, il trattamento accurato»<sup>9</sup>, e possiamo comprendere come tutto ciò trapassi non solo nei titoli di film importanti di Bergman come *Sinfonia d'autunno* (1978; ma meglio: *Sonata d'autunno* dall'originale *Höstsonaten*) o *Sarabanda* (2003) o, prima ancora, nella concezione stessa di *Persona* (1966), “sonata per due donne”, ma anche nel suo modo più maturo di dirigere gli attori, descritto sempre da Josephson in una pagina dell'autobiografia: «Stanco di analisi e spiegazioni psicologiche, Ingmar cerca la verità nel ritmo, nelle pause, nelle intonazioni, nelle sfumature, nell'uso delle possibilità della voce. L'attore afferra il personaggio solo se ne coglie la musicalità»<sup>10</sup>.

La regia di Bergman consisterebbe sostanzialmente in questo sciogliere il testo in *phonè*, in concertata sfumata polifonia e in ritmo, con un'operazione così artigianale, sottilmente tecnica e talora impalpabile nella sua finezza, che può in effetti non essere immediatamente rilevata e lasciare quindi insensibile non solo un critico *barocco* come Arbasino, ma anche, a più riprese, la stampa tedesca e proprio di fronte ai suoi maggiori spettacoli strindberghiani.

Pertanto, nel 1971, «Schwäbische Zeitung» trovava *Un sogno* verboso e assai poco fantasmagorico; nel '74, *Verso Damasco*, in tournée a Berlino, parve una rappresentazione «piccolo-borghese» e senza estro; tre anni dopo, ancora *Un sogno*, al Residenztheater di Monaco, fu giudicato troppo realistico e la stampa lamentò «le convenzioni meno efficaci da vecchio teatro». Nell'81, a Monaco, il progetto *Nora und Julie; Szenen einer Ehe*, un trittico rappresentato la stessa sera su due diversi palcoscenici, che considerava “sorelle” la Nora ibseniana di *Casa di Bambola*, la signorina Julie di Strindberg e Marianne di *Scene da un matrimonio*, nonostante l'affascinante accostamento, strappò a «Die Zeit» la severa considerazione che «era già chiaro, da quando Bergman aveva cominciato a lavorare a Monaco quattro anni prima, che non aveva più nulla da dire in teatro»<sup>11</sup>. Sono significative queste stroncature della critica tedesca, evidentemente avvezza – si direbbe, dai tempi di Max Reinhardt (a sua volta, tra l'altro, mitico interprete di Strindberg)

8. E. Josephson, *Memorie*, cit., pp. 98-99.

9. F. Perrelli, *Strindberg: scritti*, cit., pp. 104; 122.

10. E. Josephson, *Memorie*, cit., p. 300.

11. Cfr. B. Steene, *Ingmar Bergman*, cit., pp. 629; 646; 652; 661-662.

– a espressioni di regia rimarcate e appariscenti, nella cui cornice pare difficile inquadrare Bergman.

Il regista svedese sembra, del resto, così decisamente innervato nella tradizione nazionale da non concedere molto proprio all'influsso germanico e continentale. Quando, per esempio, nel 1960, per l'anniversario della nascita di Strindberg, realizzò per la televisione *Il temporale*, proiettò programmaticamente il *kammarspel* nell'atmosfera di Östermalm, il quartiere di Stoccolma nel quale lo scrittore aveva abitato e immaginato che si svolgesse il suo dramma. Al di là di tutti i pregi televisivi esaltati dalla critica<sup>12</sup>, questo restava un approccio ostentatamente tradizionale, se non *locale*, che, in qualche modo, continuava a legare Bergman a un ceppo, nel cui segno la sua carriera si era pressoché avviata. A saldare il ciclo, appare infatti emblematico che, nel dicembre del 1940, il giovanissimo regista presentasse *Svanen-vit*, la sua ultima produzione a Master Olofsgarden, di fronte alla sessantaduenne Harriet Bosse, terza moglie di Strindberg, alla quale il drammaturgo aveva dedicato l'opera.

Nello stesso periodo, l'aspirante regista seguiva, all'Università, le lezioni di un illustre storico della letteratura, Martin Lamm, il quale ci ha lasciato una fondamentale monografia strindberghiana che sostiene, sin dalla prima pagina, che «vita e arte sono inscindibili» per lo scrittore<sup>13</sup>. Sulla scorta di tale impostazione e in polemica proprio con lo Strindberg espressionista e cosmopolita che Max Reinhardt aveva imposto anche a Stoccolma, nel 1917 e 1921, con due memorabili regie di *Sonata di spettri* e di *Un sogno* – «bizzarra e fantastica visione» la prima e fantasmagoria degna di Van Gogh la seconda<sup>14</sup> – si sviluppò la risposta svedese di Olof Molander (1892-1966), direttore del Dramaten fra il 1934 e il 1938. La sua regia del *Sogno* strindberghiano del '35, basata su una sorta di più luminosa «realtà condensata» o «iperrealismo» delle situazioni e dei luoghi scenici<sup>15</sup>, sarebbe stata tutt'altro che indifferente anche per la formazione artistica di Bergman, che avrebbe, del resto, ricordato Molander come «l'uomo che mi aveva svelato la magia più segreta del teatro. Da lui avevo ricevuto i primi e più forti impulsi»<sup>16</sup>.

Del resto, sin dal 1941, con una rappresentazione di *Sonata di spettri*, con il gruppo giovanile di Medborgarteatern, Bergman si era posto subito sulla scia di Olof Molander e, quando, maturo, nel 1973, tornerà sullo stesso testo (portato in tournée anche in Italia), riprenderà degli spunti di un'antica e famosa regia del 1946 dello stesso copione firmata sempre da Molander. Forse siamo distanti e magari pure in polemica con questo regista – affermava Bergman, in quella occasione –, ma era impossibile non onorare «un'ininterrotta tradizione strindberghiana», tan-

12. Ivi, pp. 412-413. E. Törnqvist, *Strindberg in Bergman* ([http://www.ingmarbergman.se/en/universe/strindberg-bergman#\\_ednref1](http://www.ingmarbergman.se/en/universe/strindberg-bergman#_ednref1)).

13. M. Lamm, *August Strindberg*, Hammarström & Åberg, Johanneshov 1986<sup>4</sup>, p. 7.

14. AA.VV., *The Cambridge Companion to August Strindberg*, a cura di M. Robinson, Cambridge U.P., Cambridge 2009, p. 138 sgg.

15. Ivi, p. 141 sgg.

16. I. Bergman, *Lanterna magica*, Garzanti, Milano 1987, p. 175.

to più che, fra i suoi interpreti, Molander contava la già ricordata «grande *old lady*» Maria Schildtknecht, pur sempre «immortale in una parte che detestava, diretta da un regista che detestava»<sup>17</sup>.

Anche *Il pellicano* dato a Malmö nel 1945 sarebbe stato un omaggio di Bergman alla lettura storico-biografica di Molander contro il vivido espressionismo reinhardtiano, riaprendo in Svezia una scissione più o meno latente. Infatti, il filosofo John Landqvist, primo curatore di un'importante edizione delle opere di Strindberg, si schierò contro le scelte interpretative di Bergman e a favore del genio di Reinhardt e comunque dell'approccio più originalmente studiato di Molander<sup>18</sup>.

Va da sé che non si può contenere la protratta e segmentata opera teatrale di Bergman, costruita – come vuole Birgitta Steene – più sull'intuizione che sulla teoria<sup>19</sup>, in esclusivo riferimento a Molander (nei confronti del quale si riscontrano, per esempio, anche distanziamenti come la versione di *Un sogno* del 1970), ma si rischia di comprendere poco del grande regista svedese se, ancor più unilateralmente, si parte dal suo cinema per inquadrare deterministicamente il suo teatro: il suo teatro e, in parte, anche il suo cinema andrebbero piuttosto interpretati nell'ambito di questa precisa tradizione nazionale e letti alla sua luce.

17. Ivi, pp. 138-139; B. Steene, *Ingmar Bergman*, cit., pp. 498-499; 640.

18. Ivi, p. 526.

19. Ivi, p. 470. Sulla propria formazione, nell'autobiografia, lo stesso Bergman ammette: «A grandi linee cercavo di imitare i miei maestri Alf Sjöberg e Olof Molander, rubavo quel che si poteva rubare e rappezzavo con idee mie. Le mie conoscenze teoriche erano scarse e inesistenti. Avevo letto qualcosa di Stanislavskij, che andava di moda tra i giovani attori, ma non l'avevo capito o non l'avevo voluto capire» (I. Bergman, *Lanterna magica*, cit., p. 136).