

La drammaturgia

Maddalena Mazzocut-Mis
(Università degli Studi di Milano)

DOI: 10.54103/st.275.c641

I vincoli creativi

Per un drammaturgo, i vincoli creativi sono molteplici: tanto limitanti quanto stimolanti. Alcuni di questi includono la durata e le dimensioni del palcoscenico, un budget contenuto, caratteristiche fisiche, numero ed età degli interpreti, convenzioni e aspettative che un determinato genere richiede a chi scrive. Ci sono poi le aspettative del pubblico al quale ci si rivolge. Un drammaturgo è avvezzo a tali limiti che sono intrinseci al suo lavoro e al suo slancio creativo.

A tale primo gruppo di vincoli, il progetto *Julie in VR* per Changes¹ ne aggiungeva uno che influenzava tutti gli altri. Il palco sarebbe stato abitato (prima o poi, non lo si sapeva ancora) da una o più telecamere che avrebbero forse interagito con gli attori, la scenografia e la recitazione. Infatti, partendo dall'obiettivo di Changes di favorire la trasformazione digitale del patrimonio culturale attraverso la collaborazione fra università ed enti culturali e tecnologici, si voleva arrivare, attraverso una serie di passaggi, a uno spettacolo immersivo utilizzando la VR ed elementi digitali creati ad hoc per la fruizione attraverso i visori.

Bisogna notare che l'interazione tra teatro e nuove tecnologie non è ancora avvenuta appieno. Non si è vista nessuna vera rivoluzione. Anche solo l'introduzione di una telecamera (che certo non è una novità) implica comunque una riflessione. Il teatro sembra assorbire l'innovazione piuttosto che metterla a nudo. È come se il teatro preservasse la sua identità e si aprisse al nuovo solo facendo una concessione.

L'uso della AI – recente e in pieno sviluppo – è già diffuso a teatro per generare scenografie e suoni. Recentemente, anche i drammaturghi possono avvalersi dei LLM, come GPT-2, GPT-3 e GPT-4, per la composizione delle loro opere. Un esempio per me vicinissimo e significativo è il progetto GPTheatre:

1 Progetto PNRR di ricerca e trasferimento tecnologico: Changes – Cultural Heritage Active Innovation for Sustainable Society, di cui Sapienza Università di Roma è soggetto pubblico proponente. Si configura come un partenariato costituito, tra l'altro, da undici università, compresa l'Università degli Studi di Milano.

Generative AI for Humanities - a Theatre Experiment², vinto dalla collega Alice Barale, al quale sono stata invitata a collaborare. L'impiego delle intelligenze artificiali generative nella creazione teatrale è una frontiera nuova che va oltrepassata, se non altro per coglierne le opportunità e le controindicazioni.

Nel pensare la drammaturgia, nel contesto sperimentale in cui mi muovevo, avrei anche potuto rivolgermi a questo tipo di interazione, ma non l'ho fatto per due motivi: il primo è che l'evoluzione delle nuove tecnologie è talmente veloce che solo un anno e mezzo fa³ GPT-2 non dava una garanzia di capacità inventiva come quella che ha oggi GPT-4. Il secondo è che far cozzare una proposta innovativa, legata alla ripresa e poi riproduzione della nostra opera rappresentata in VR, con una scelta molto contestualizzata all'interno di un teatro tradizionale, sembrava una linea di ricerca più stimolante.

Non si voleva portare né la ricerca né lo spettatore su una pluralità di piani innovativi che richiedono, ciascuno di per sé, un pensiero e un ripensamento. Se l'AI è già comunemente vista come finzione, irrealtà, allontanamento dal vero, aggiungere un ulteriore tassello alla simulazione propria dell'ambito teatrale, e poi alla riproduzione in VR, poteva sembrare una forzatura.

La scelta è stata quindi quella di spostare tutta l'attenzione, almeno a livello drammaturgico, sulle dinamiche relazionali, all'interno di una drammaturgia già ben consolidata e standardizzata dal teatro 'tradizionale'. Paradossalmente quindi – ma non tanto visto la ritrosia del teatro drammatico a esporsi troppo al nuovo – ho scelto di concentrarmi su ciò che il teatro da sempre fa egregiamente: mettere a nudo i sentimenti all'interno di uno scontro-incontro tra i personaggi. La telecamera si sarebbe adattata a questa scelta.

La scelta: *Fröken Julie* di Strindberg

A mia memoria, nessun testo teatrale innesca una dialettica tensiva tra uomo e donna più di *Fröken Julie* (1888) di August Strindberg. Julie, figlia di un conte, durante la notte di festa di mezza estate, intreccia una relazione con Jean, il servitore del padre. Il loro rapporto è un gioco di seduzione, potere e manipolazione, che riflette tensioni di classe e di genere. Nella prima parte della pièce, Julie prende l'iniziativa e il sopravvento. Nella seconda, però, il gioco si ribalta tutto a favore di Jean. Sopraffatta da una sofferta vergogna che evidenzia una serie di stratificazioni depressive e autolesionistiche, Julie prende la decisione di suicidarsi.

Lontano da me scrivere un saggio sulla poetica di Strindberg o riferirmi al testo drammaturgico in chiave scientifica. Il mio intento è quello d'indagare i meccanismi di una scelta e il risultato ottenuto in seno al progetto *Julie* per Changes.

2 My first SEED Grant, Università degli Studi di Milano, 2024-2025.

3 La prima stesura di questo articolo risale a luglio 2024.

Strindberg, come è noto, aveva pienamente aderito, negli anni in cui scrive *Fröken Julie*, alla poetica naturalista, anche attraverso una relazione epistolare intensa con Émile Zola, che lo aveva più volte invitato a scrivere mettendo al primo posto la veridicità dei personaggi con i quali lo spettatore si doveva pienamente identificare. Quando Strindberg, nel 1888, compone *Fröken Julie* è certo di aver corrisposto a questo intento ed è altrettanto certo di aver scritto la prima tragedia naturalista svedese che avrebbe «fatto epoca». Così è stato.

Inquadrando il dramma in modo asettico e semplicemente ricordando il contesto, *Fröken Julie* esplora le dinamiche di classe e di genere, ponendo l'accento sugli istinti, i sentimenti, i pensieri e i ripensamenti che governano due personaggi molto connotati e nello stesso tempo soggetti a una interessantissima e intensissima parabola evolutiva: Julie e Jean.

Julie è una giovane aristocratica di circa 25 anni; personaggio complesso, pluristratificato, incarna una serie di contraddizioni spinta ai massimi livelli di tensione. Cresciuta in un ambiente aristocratico, la sua educazione è stata influenzata dalla madre, che aveva sfidato la società del tempo. Oscillante tra dominazione e sottomissione, la sua personalità incamera ciò che la sua classe insegna a una giovane aristocratica: un senso di superiorità nei confronti delle classi ritenute inferiori.

L'aspirazione a una sorta di emancipazione dalle restrizioni imposte alla donna dalla società, caratterizzata anche da un profondo desiderio di sperimentazione e dominio, la porta senza una chiara premeditazione a compiere scelte conflittuali, dolorose e autodistruttive. Potere e vulnerabilità rendono affascinante il complesso sviluppo del personaggio che si struttura attraverso la relazione con Jean, il servo del conte.

Di circa 30 anni, è ambizioso e manipolativo. Desidera elevare il suo status sociale, ma resta consapevole che si tratta di un sogno. Non riesce mai a svincolarsi da una realtà che lo attanaglia, lo opprime ma gli fornisce anche allo stesso tempo un'identità e con essa una stabilità e una via di fuga al dramma che si intesse con Julie. Non solo vittima dei vincoli della classe servile pur emergente, Jean ha pragmatismo e spietatezza necessari per sopravvivere sia in una società piramidale sia nel conflitto che si dipana sulla scena.

Un movimento oscillatorio dal basso verso l'alto (Jean) e dall'alto verso il basso (Julie) caratterizza i due ruoli. Jean, figlio di contadini, ha una visione chiara del proprio futuro e delle sue ambizioni. Il suo desiderio di elevarsi socialmente è simboleggiato da un sogno in cui cerca di scalare un albero per raggiungere i rami superiori. L'ascesa è ardua e pericolosa e ogni passo è una lotta contro le forze che lo attirano verso il basso.

Julie, invece, visualizza e incarna la metafora della discesa, che non solo riflette la crisi della nobiltà e la fragilità della sua posizione sociale in un mondo che sta cambiando rapidamente, ma la sua stessa volontà di toccare il fondo, di andare oltre il consentito, di mettersi alla prova. Se Julie arriverà là dove solo

l'immaginazione e il sogno erano giunti, Jean afferrerà il ramo più alto solo per vederlo spaccare tra le sue mani.

La relazione tra Jean e Julie è una danza tragica di ascesa e caduta. Il loro incontro non porta alla realizzazione dei desideri. Jean e Julie sono intrappolati in una lotta tragica, spinti dalle forze opposte del loro ambiente e delle loro aspirazioni. Se Jean tenta la scalata dell'albero i cui rami sono già marci, Julie scivola lungo il palo della sua disillusione.

Eros, illusione e disillusione, sopraffazione e pietà intessono i personaggi: Julie e Jean «sono conglomerati di stadi culturali passati ed attuali, stralci di libri e di giornali, frammenti d'umanità, sbrendoli di abiti festivi fattisi cenci, proprio come è assemblata l'anima»⁴.

L'oscillazione tra potere e sottomissione, attrazione e repulsione creano un vortice nel quale lo stesso spettatore viene irrimediabilmente attirato. Julie e Jean sono personaggi costruiti per incarnare non solo le dinamiche introdotte da Strindberg (determinismo – le azioni umane sono influenzate da fattori biologici e ambientali –, lotta di classe, tensioni di genere) ma l'universale conflitto di potere tra due anime complesse.

Paradossalmente i fattori che più interessano a Strindberg sono anche quelli che ho meno indagato a fondo nella drammaturgia, senza ovviamente eliminarli, ma lasciandoli intrinsecamente presenti nella dialettica relazionale. Il determinismo, che struttura le scelte di Julie – fino al suicidio –, l'influenza dell'ambiente sociale, della madre (una donna che, a detta di Strindberg, «odia gli uomini») o una sorta di ereditarietà fanno parte del personaggio che esplicita tali tendenze connaturate nei monologhi o nella relazione con Jean a sua volta costretto dalle convenzioni ad agire da servo e a rimanere tale. Il simbolismo che i due personaggi incarnano – la decadenza dell'aristocrazia e l'ascesa della classe lavoratrice – arricchiscono la stratificazione dei piani di dialogo e scontro ma non sono determinanti nella mia scelta drammaturgica.

La dichiarata adesione al teatro naturalista di Strindberg, portando in evidenza una realtà cruda e crudele nella sua dinamica relazionale, lontana da qualsiasi idealizzazione post-romantica e da qualsiasi intento melodrammatico, proietta l'opera in un presente perdurante che la rende fresca e appetibile per un pubblico di ogni generazione. Basta cercare quello che ognuno di noi vi vuole trovare tra le tante righe che il testo propone.

Veniamo ora alla critica della morale borghese e delle ipocrisie della società del tempo. Il tema della rispettabilità, certamente centrale, può a mio avviso estendersi anche a ciò che ciascuno è disposto ad accettare di sé. Al di là di questa osservazione, rimane il fatto che il giudizio altrui rappresenta per Jean un'ansia costante. I riferimenti a un 'mondo' non meglio identificato che osserva e di conseguenza giudica sono continui. Per Jean, nella prima parte della narrazione,

4 A. Strindberg, «Prefazione», in *La contessina Julie*, Torino, Einaudi, 1988, p. XIX.

assumono quasi una dimensione ossessiva, mentre per Julie diventano fatali nella seconda parte. Non sapremo mai se qualcuno li abbia effettivamente osservati. Probabilmente, nessuno (eccetto la cuoca che rappresenta la morale pubblica ma che nella versione da me proposta viene soppressa). Pertanto, l'occhio a cui mi riferisco è un occhio interiore. Avrò modo di approfondire questo concetto in seguito.

La Prefazione di Strindberg

Prima di esplorare le scelte drammaturgiche e soprattutto i tagli che ho effettuato rispetto all'originale, vorrei soffermarmi sulla *Prefazione* che Strindberg si sente in dovere di scrivere per enucleare e soprattutto giustificare i presupposti e le linee tematiche del dramma nonché il comportamento dei personaggi.

Veniamo a quello che per decenni è stato uno dei temi più spinosi. Per Strindberg, il teatro è «una scuola popolare per i giovani e per le persone di media cultura, per le donne, per coloro in pratica che dispongono della peculiarità inferiore di ingannare se stessi e di farsi ingannare, ossia recepire l'illusione e la suggestione dell'autore»⁵. La misoginia di Strindberg è stata spesso discussa, ma non voglio entrare nel merito. Mi interessa qui piuttosto vedere come essa si insinua nella caratterizzazione del personaggio di Julie. La donna, e quindi Julie, è per Strindberg facilmente influenzabile e decisamente meno capace di uno sguardo distaccato e di un pensiero critico rispetto all'uomo. Soprattutto nella seconda parte, Jean mantiene infatti il cosiddetto sangue freddo che a Julie viene meno. Julie potrebbe apparire dunque più manipolabile, più influenzabile. Lo è, in effetti, ma non nella prima parte quando tiene in mano il piccolo e fragile scettro del potere.

Il tema della ascesa e della decadenza, che siano sociali o relativi alla singolarità dell'individuo, necessitano di una altalena in cui anche la donna ha un peso specifico e di grande rilievo. La rivendicazione di carattere sessuale ed emancipatorio appare in Julie così potente da annullare o forse da fingere di annullare, il ruolo di superiorità che la donna occupa per nascita nella gerarchia sociale. Julie è ammantata da una doppiezza spirituale (alto-basso), che nella mente di Strindberg la pone a competere (perdendo) con il maschile con cui condivide la doppia polarità ma invertita (basso-alto). Una contraddizione che si muove tra la celebrazione della superiorità e il disprezzo nei confronti di chi la incarna: dinamica ammirazione-avversione. Jean vede non nella donna Julie ma nella aristocratica Julie un modello di eccellenza e un simbolo di prestigio, di cui la vera incarnazione è il conte. Riconoscimento che alimenta un sentimento di ostilità e rivalità. Julie vede in Jean la possibilità di esercitare un ruolo di dominio che la

5 Ivi, p. XV.

società le impedisce, se non altro nei confronti dell'uomo suo pari. Un desiderio presto disilluso.

Strindberg non prova alcuna comprensione, solidarietà o clemenza nei confronti di Julie e della sua sorte e ammette che, se lo spettatore viene colto da compassione, è solo a causa della pietà che induce la scelta finale della protagonista (il suicidio) da cui ognuno di noi potrebbe essere attratto. Sembra suggerire al fruitore di stare attento a non cadere nella trappola della solidarietà e della clemenza. La vita, infatti, «non è tanto matematicamente idiota che solo i più grandi divorino i piccoli, avviene infatti altrettanto sovente che l'ape ammazzi il leone o quantomeno lo renda furioso»⁶.

Dal punto di vista contemporaneo, l'attenzione dedicata da Strindberg alla giustificazione del suicidio potrebbe apparire eccessiva. Tuttavia, per un autore come lui, impegnato a rappresentare una realtà pienamente realistica, questo approfondimento, che si esplicita non solo nella *Prefazione* ma che si evince dai monologhi, è indispensabile. Il suicidio – che per Strindberg ha cause diverse in base al genere (per gli uomini legato a fallimenti finanziari o professionali, per le donne attribuito a problematiche di natura affettiva) – viene fatto derivare da una molteplicità di fattori che vengono messi a nudo. Se non è improbabile che il suicida mascheri la motivazione reale, presentandone una apparentemente più accettabile, nel caso di Julie, Strindberg ipotizza una serie di concause interconnesse: impulsi primordiali, tendenze naturali, una mente giovane influenzabile, fragile e perversa. L'ambiente circostante gioca un ruolo significativo: l'atmosfera festosa di una notte di mezza estate, l'assenza del padre, perfino il ciclo mestruale, un'eccessiva apprensione (evidente nel modo in cui Julie si prende cura degli animali), l'effetto sensuale della danza, la luminosità persistente delle lunghe notti svedesi, il profumo afrodisiaco dei fiori, l'audacia di un uomo eccitato e il trovarsi soli e appartati⁷. A tutto ciò si aggiunge – senza che Strindberg ne sottolinei l'importanza – l'influenza dell'alcol, bevuto in grande abbondanza.

Strindberg non mette in conto, nella dialettica tra Julie e Jean, l'aspetto morale, delegando questa responsabilità a un personaggio che nella mia scelta drammaturgica viene cassato: la cuoca. Soffermiamoci quindi su questi due aspetti: il suicidio e la cuoca. Kristin, personaggio di secondo piano, è una sorta di schiava, satura di morale e di religione, come si legge nelle parole di Strindberg⁸. In effetti riveste un ruolo significativo dal punto di vista tematico più che narrativo: rappresenta la voce della moralità tradizionale. Innamorata di Jean, serve da contrasto alla passione e alla impulsività della relazione tra il suo innamorato e Julie; incarna la stabilità e il conservatorismo in un mondo in profondo cambiamento. Esprime giudizi morali sui comportamenti dei due fornicatori, rappresentando la condanna del tempo verso l'indecenza e l'immoralità. La

6 Ivi, p. XVII.

7 Cfr. ivi, pp. XVII-XVIII.

8 Cfr. ivi, p. XXIII.

cuoca infine è il simbolo della donna devota e servizievole, pietosa e silenziosa. Comportamento e aspettative rispecchiano i limiti imposti dall'epoca alle donne non solo nelle classi inferiori.

La condanna di colpevolezza dei due amanti incarnata dalla sola presenza della cuoca, che tutto comprende e che tutto sa, è quella dello spettatore del tempo che non poteva accettare la lascivia di una donna che provoca un uomo.

Ma la presenza della cuoca, oggi, è ancora necessaria? La voce della cuoca rispetta ancora quella dello spettatore? La risposta negativa è scontata.

A questo punto allora può essere sollevata la domanda che mi pose una studentessa, durante il corso dell'anno accademico 2023-2024: soppresso il personaggio della cuoca nella drammaturgia, basta l'elenco di concause evidenziate da Strindberg – sopra riportato – per giustificare la scelta finale di Julie? Ovviamente no, ovviamente sì. Il tutto si gioca solo a livello di una plausibilità drammaturgica che assolutamente è presente nel testo originale (nonostante le critiche del tempo alle quali la *Prefazione* prova a rispondere) e che ho cercato di preservare.

Chi è allora Julie per il suo autore. «È un carattere moderno e non perché in ogni epoca non ci siano state mezzefemmine, spregiatrici del maschio, ma solo perché il tipo è stato individuato adesso, si è rivelato e ha sollevato scalpore»⁹. Una «mezzafemmina» per Strindberg tradisce l'ideale della donna ancora imperante a fine Ottocento. È un mezzouomo-mezzadonna perché vorrebbe perversamente assomigliare a un uomo «signore della creazione e artefice della cultura», senza poterci riuscire¹⁰. Una donna che inciampa e cade cercando di essere ciò che non può perché le rimane sempre e comunque superiore.

La «mezzafemmina» è capace di generare mezzefemmine e si vende per il potere (Julie è figlia di una «mezzafemmina», come si evince dal monologo-giustificazione). Uomini snaturati frequentano e si riproducono con mezzefemmine generando sessi ambigui. Julie è «una vittima delle disarmonie familiari create dalla 'colpa' di una madre, una vittima di travimenti di un'epoca, delle contingenze, nonché della sua costituzione debole, ciò che nel suo complesso corrisponde all'arcaico concetto di Destino ovvero di Legge Universale»¹¹. Quella che colpisce l'epoca di Strindberg, di cui Julie è l'incarnazione, è a suo dire una forma di decadentismo, quasi fosse un ultimo retaggio romantico in seno al naturalismo.

Per Strindberg, Jean è superiore a Julie semplicemente per la sua ambizione e per il suo essere uomo, per il suo essere virile. La sua inferiorità dipende solo dall'ambiente nel quale è nato. Julie è inferiore a Jean per il suo essere

9 Ivi, p. XX.

10 Ivi, p. XX. Su queste tematiche cfr. F. Perrelli, «La signorina Julie. Storie e scritture», in «La signorina Julie» di Strindberg: studi e prospettive, Torino, DAMS Università di Torino, 2001, pp. 27 e ss.

11 Ivi, p. XXI.

mezzadonna, eppure estremamente vulnerabile e fragile. Il loro amore è impossibile non solo perché, come scrive Strindberg, non ha avuto il tempo di essere coltivato ed è semplicemente sbocciato per appassire¹², ma perché quello che entrambi cercano non è l'amore.

Fin qui Strindberg. Non mi interessa polemizzare o entrare nel merito della sua poetica. È stato fatto più volte. Talmente palese il suo misoginismo – non solo figlio di un'epoca – che non va svelato o fatto risaltare tra le righe.

Eppure, ed è questo che piuttosto meravaglia, la drammaturgia non rivela una dialettica misogina. La morte di Julie è un atto estremo ma anche liberatorio. Una libertà che il servo Jean non sarà mai in grado di scegliere e che non otterrà mai.

Jean, pur essendo un uomo ambizioso, capace, approfittatore, sveglio, addentro ai segreti dell'alta società, rimane rozzo (aspetto sul quale non insisto) ma soprattutto schiavo. Non a caso ha paura della cuoca Kristin che rappresenta la morale comune, proprio quella che Julie sfida senza paura, senza ritegno, fino in fondo. Jean ha l'inflessibilità di un servo e il distacco di un padrone¹³, padrone dei giochi, ma non di se stesso e del suo destino.

Amore e odio

Il Natale della moglie di Pintorpa è la tredicesima fiaba scritta da Strindberg per una raccolta che doveva inizialmente comprenderne dodici. La traduzione italiana è quella della redazione del 1908¹⁴. La moglie di Pintorpa è una specie di Ebenezer Scrooge al femminile. Donna temuta e rispettata per la sua severità e autorità, governa la sua casa con mano ferma, imponendo regole rigide non solo al marito ma anche alla servitù. È un personaggio rappresentativo della lotta tra il bisogno di controllo e il desiderio di relazioni umane, in grado di innescare una intensa vicenda di amore e odio. Il Natale, simbolo della possibilità di redenzione e cambiamento, e il finale, con la parola «amore», sono intrinsecamente necessari alla strutturazione della trama della fiaba e soprattutto del lieto fine.

Al di là dell'epilogo, ci sono degli elementi in questa fiaba che vale la pena analizzare alla luce della relazione tra Julie e Jean. Nel racconto fantastico, la moglie esaspera il marito attraverso una serie reiterata di eventi che semina discordia. Il marito l'ama senza riserve; tuttavia, il suo amore luminoso e vitale si scontra con l'odio sterile della moglie, capace di far appassire qualsiasi fiore, ricoprendolo di ragnatele.

Ora, l'amore del marito, pervicace e resistente, entra in crisi di fronte alla caparbietà della moglie che si rifiuta di ammettere l'evidenza. La perdita di fede nell'amore dà inizio alla seconda fase della narrazione: quella dell'odio, «il grande

12 Cfr. *ivi*, p. XXIII.

13 Cfr. *ivi*, p. XXII.

14 A. Strindberg, *Fiabe*, a cura di C. Calcagno, Torino, Feltrinelli, 1992.

splendido odio»¹⁵. «E le fiamme consumatrici, purificatrici dell'odio bruciarono le ragnatele davanti agli occhi di lui, e si rese conto di essersi unito non con un essere umano, ma con il demonio»¹⁶. L'odio, purificatore, emette fumo di zolfo e fosforo. «Si odiavano tanto che l'ottone e le dorature annerivano, i mobili si screpolavano e i vestiti si spaccavano; si odiavano tanto che le stufe affumicavano, le piante morivano e il cibo si cagliava»¹⁷.

Sebbene l'amore e la devozione del marito siano il pilastro della prima parte del racconto, basta una scintilla a innescare il cambiamento. Un rovesciamento, sebbene non inaspettato, ma certamente repentino e totale. L'amore si trasforma in odio. Due assoluti si scontrano tra un prima e un dopo. Anche in questo caso la relazione si inverte: il predominio dell'odio femminile sull'amore e la devozione maschile si ribalta in un odio reciproco senza esclusione di colpi. Il femminile si rivela, in questo contesto, più variegato, stratificato e variopinto perché nell'odio sa tessere le trame di un presunto amore, un richiamo alla pietà, una disperata ricerca di essere sempre e comunque al centro della scena. L'uomo è e rimane monolitico, prima nell'amore e poi nell'odio. La donna, nella sua presunta fragilità, si apre a una miriade di mondi e di possibilità.

È proprio questa varietà che rende il personaggio femminile di Strindberg molto più interessante dell'uomo. Una sinfonia di fronte al monocorde basso della voce maschile.

La moglie di Pintorpa, «durante il suo fidanzamento, innalzata e purificata dallo sconfinato amore del fidanzato, era arrivata a vedere con chiarezza di non essere quell'angelo che credeva lui. E si era vergognata della buona stima che lui nutriva per lei. Era stata presa da compassione per lui e in un momento di vena aveva scritto una lettera; aveva detto di non essere quella che lui credeva, ma di essere invece la persona più cattiva che fosse mai stata creata; e lo aveva pregato di mettersi in salvo in tempo. Ma lui non le aveva creduto, aveva creduto solo ai suoi profondi sentimenti»¹⁸. La moglie guarda se stessa, si vede, si riconosce. Il marito è cieco e accecato da se stesso e dall'amore che lo identifica rigidamente. La moglie, riconoscendo attraverso l'atteggiamento del marito la propria rabbia, prova compassione e tenta di salvarlo. Sacrifica se stessa per lui.

Julie vede se stessa o almeno l'immagine peggiore di se stessa (per i tempi) riflessa in Jean. La morte è il sacrificio della sua immagine peggiore a fronte del salvataggio di un uomo nel quale – anche solo per un secondo – forse riversa un battito di amore.

L'odio che la moglie di Pintorpa nell'ultima parte della fiaba è costretta a subire, non solo da parte del marito ma di tutto un mondo che le si rivolta contro, può essere definito di natura cosmica. È indubbio che abbia arrecato

15 A. Strindberg, «Il Natale della moglie di Pintorpa», in *Fiabe*, cit., p. 105.

16 Ibidem.

17 Ivi, p. 106.

18 Ivi, p. 108.

danno al marito e ai servitori, ma il finale dell'opera è pervaso da sentimenti di avversione, rancore e risentimento che scaturiscono da ogni dove: il telefono inizia a squillare incessantemente e dall'altro capo si odono chiaramente, ma non identificate, le parole pronunciate da una voce dura e stentorea: «Stregal Spauracchio! Ragno!»¹⁹. Poi, il telefono, in un crescendo, inizia a rivelare tutte le sue malefatte. È in questo momento che la protagonista si sblocca emotivamente; piange per se stessa e per la propria cattiveria e, nel buio, le sue lacrime scendono come pioggia. Le tornano in mente le parole del marito: «Sei così cattiva che fai compassione»²⁰.

Compassione, appunto: quella che Jean non sembra manifestare. Pintorpa offre alla moglie uno sfogo emotivo che la redime. Al contrario, Julie non beneficia di una simile opportunità. È grazie alla liberazione e al riscatto della moglie che il Natale in casa Pintorpa si illumina di mille colori, permettendo il riemergere della parola «amore».

Nella visione semplificata dalla fiaba emergono estreme dinamiche relazionali che si rispecchiano nella *Signorina Julie*: il predominio dell'odio femminile sull'amore e la devozione maschile si trasformano in un conflitto reciproco senza esclusione di colpi. Il femminile, che invoca una disperata richiesta di centralità, sa intrecciare amore, pietà e odio. Il maschile è psicologicamente meno complesso: intensamente risoluto nell'amore e nell'odio. La donna piange, l'uomo non può e non deve. La donna vede se stessa, i suoi atti, la sua conflittualità, il suo irrisolto. Va fino in fondo. Julie arriva all'abisso. L'uomo costruisce un piccolo podio sul quale si eleva, salvo dai flutti del ripensamento, della fatalità, della complessità.

Ma attenzione: per Strindberg un uomo succube della donna è un uomo a metà. Strindberg lo rivela ne *Il figlio della serva* sul quale si tornerà tra poco. L'uomo innamorato è un uomo – consapevole o meno – dimezzato. Insufficiente nella sua autonomia e singolarità, ha bisogno di esser completato da una metà forse migliore di lui. Ora, Jean non avrebbe in nessun caso pensato possibile una tale opzione. Alla domanda «mi ami?» non può che rispondere negativamente, una volta riacquistato il pieno dominio di se stesso. Amore è sinonimo di incompletezza²¹.

La donna è capace di vergogna, l'uomo non nutre questo sentimento né per se stesso né per la controparte. La donna sa tornare indietro e piegarsi fino ad accusare se stessa, l'uomo non può farlo. Forse è la misoginia di Strindberg a regalarci questa perla di vulnerabilità e intricata complessità che si scontra con lo scoglio maschile, sempre tutto d'un pezzo, anche quando sceglie di rimanere servo.

Le motivazioni interessano poco al drammaturgo che deve rimettere mano a una materia viva come è una drammaturgia che parla da sola.

19 Ibidem.

20 Ivi, p. 109.

21 Cfr. A. Strindberg, *Il figlio della serva*, Milano, Mondadori, 1991, p. 66.

Le scelte drammaturgiche e i tagli

Il drammaturgo è «un predicatore laico», che non ha altro compito che quello di diffondere il pensiero del suo tempo²². All'epoca di Strindberg, era certamente così e forse lo è ancora oggi. Impossibile riscrivere senza mettere in azione il tempo in cui si vive, senza considerare il materiale drammaturgico originario, che ha avuto una sua vita, quale materia plasmabile, malleabile, corruttibile e capace di rinascita.

Scrivevo qualche anno fa che il drammaturgo, in un certo senso, è sempre assente, anche quando è vivo. Solo le sue parole rimangono, animandosi attraverso le diverse sensibilità di chi le legge e le interpreta con corpi e voci differenti²³. Il lavoro di riscrittura non è un semplice adattamento ma un processo che prevede un “furto” e una “donazione”. Il drammaturgo svolge un mestiere antico, con la responsabilità di portare avanti un'eredità culturale ma anche una profonda trasformazione.

Prima di venire ai tagli e alle modifiche che ho operato sulla drammaturgia originaria, vorrei analizzare le osservazioni che lo stesso Strindberg dedica alla struttura della sua opera.

Nella *Prefazione* esplicita di aver deliberatamente abbandonato la simmetria matematica del dialogo, tipica della struttura francese, permettendo ai personaggi di articolare il loro discorso in modo più spontaneo, a volte tortuoso, ma, di fatto, come accade nella realtà. Durante una conversazione, nessun argomento viene mai esaurito completamente; la mente afferra spunti casuali, spesso in modo disorganizzato e da lì prosegue costruendo nuovi percorsi. Il dialogo si sviluppa organicamente ma come fosse un essere vivente o, per usare una immagine di Strindberg, una composizione musicale. La scelta dell'orientamento dialogico dipende del tutto dalla psicologia del personaggio, dalla sua strutturazione. Se nel 1886 Freud è ancora a Parigi ad ascoltare le tesi di Charcot sull'isteria, l'investigazione psicologica, senza strumenti psicanalitici, è una tecnica strindberghiana. Una psiche investigata con un taglio naturalistico e cioè con esplicitazione della fisiologia, dell'eredità “genetica” (mi si passi il termine), dell'educazione e dell'ambiente nel quale i personaggi sono cresciuti. Pensieri e sentimenti si riversano nei comportamenti, nelle attitudini, nei gesti e soprattutto nella struttura e composizione dei dialoghi. Strindberg stesso affermava di non credere nei personaggi teatrali semplici e unidimensionali, sostenendo che nessuno può essere connotato sotto un'unica etichetta: il buono, il cattivo, l'avarro, ecc. Piuttosto la psiche è un conglomerato, un insieme più o meno plasmato di frammenti diversi: esperienze di vita, fragilità personali e punti di forza. Un mosaico di influenze e caratteristiche differenti che alimentano la dinamica tra forza e debolezza.

22 A. Strindberg, «Prefazione», in *La contessina Julie*, cit., p. XV.

23 Cfr. M. Mazzocut-Mis, *Teatro da leggere. Mito e conflitto*, Firenze, Mondadori-Le Monnier, 2020.

Il personaggio più debole può, in determinate circostanze, appropriarsi delle parole e dell'autorità del più forte, riuscendo a sembrare tale e confondendo le acque. Tuttavia, questa apparenza è temporanea e, alla fine, la vera natura viene alla luce. Un processo di rivelazione che esplicita l'idea per cui la natura intrinseca di un individuo emerge inevitabilmente. Così la psiche di Julie non è null'altro per Strindberg che il risultato di una educazione contraddittoria: da un lato, una madre emancipata e con cattivi pensieri; dall'altro, un padre che adotta atteggiamenti e propensioni non in grado di neutralizzare il ruolo pervasivo della madre. Questa dualità educativa si riversa in quella scissione dell'io, frantumato e stratificato, che è la cifra della pièce. Lontani dall'essere archetipi, Julie e Jean sono rappresentazioni vivide della complessità umana.

Tutto si giostra su queste dinamiche se si pensa all'irrilevanza della trama: durante una notte di mezza estate una contessina seduce un servo che la possiede carnalmente e, non potendo reggere le conseguenze del suo atto, si uccide. La vera trama, lo si capisce bene, non sta negli eventi ma nel fermento, nel lievito che li gonfia. Potremmo anche dire che la trama è uno scoprirsi o un autoscoprirsi dei personaggi, ma, a mio parere, di tale consapevolezza è capace solo Julie.

Allora, non siamo più nella cucina della casa dove si svolge l'azione. Non ci interessa nemmeno più se la dinamica servo-padrone sia quella tra un domestico e una contessina. Siamo all'interno della complessità del rapporto tra un uomo e una donna, creature in lotta. Scopriamo una dinamica tra due sessi, consapevoli della loro specificità seduttiva e seducente; una lotta tra due anime che fanno i conti con il loro istinto servile e di comando; una lotta tra istinto di sopravvivenza e istinto di morte; una lotta tra animalità e ragione. Chi sono Julie e Jean? A che stadio sono arrivati? Non lo sappiamo fino alla fine e questo ci tiene incollati alla dinamica narrativa. Da qui la possibilità di riproporre ancora questa pièce che perde, nella sua radicale profondità, qualsiasi connotazione legata al luogo (la Svezia e la sua cultura) e al tempo (la fine dell'Ottocento).

La chiara intenzione di Strindberg è di permettere agli spettatori di assistere a qualcosa che accade in modo spontaneo, senza prevedibilità. Nessuna anticipazione è consentita perché la personalità dei personaggi si disvela a passo a passo.

È quindi il dialogo che descrive al pubblico il personaggio, perché è nelle parole e nei gesti che si rivela. Questo vale ovviamente in generale per il teatro, ma a maggior ragione in questa drammaturgia che non presenta altro. Nessun elemento a contorno, nessun'intromissione, nessun altro aggancio.

La tecnica di composizione adottata presenta dunque una evidente anomalia rispetto alla tradizionale struttura in tre atti, vigente nell'età di Strindberg. Il drammaturgo commenta: «le nostre labili capacità d'illusione possono essere disturbate dagli intervalli, durante i quali lo spettatore ha agio di meditare e quindi di liberarsi dall'influsso suggestivo dell'autore-ipnotista»²⁴. Una formula,

24 A. Strindberg, «Prefazione», in *La contessina Julie*, cit., p. XXXIII. Le interruzioni di qualsiasi tipo erano viste come impedimenti alla concentrazione.

quella dell'atto unico, che Strindberg aveva adottato fin dal 1872 con *Il fuorilegge*, sebbene senza successo all'epoca.

La volontà è di un totale assorbimento dello spettatore nella scena, senza però che lo si accompagni per mano verso l'origine della intricata matassa drammaturgica. Lo spettatore deve svolgere il suo lavoro. Deve intuire e poi capire di avere sbagliato, trovare degli appigli ed essere disposto a scivolare via. La formula concentrata consente di svolgere questo lavoro senza perdersi, in un continuo rinnovarsi dell'attenzione.

Eppure, consapevole che la compressione temporale avrebbe tuttavia ostacolato lo sviluppo della trama e l'analisi delle situazioni e dei personaggi, Strindberg auspicava un pubblico sufficientemente preparato da poter assistere senza interruzioni a uno spettacolo della durata di un'intera serata. Tale auspicio è rimasto ovviamente inascoltato.

Da ultimo, la drammaturgia di Strindberg contiene dei monologhi che, pur essendo non previsti secondo i canoni del realismo a cui aspira, non sono stati eliminati dall'autore. Strindberg li inserisce superbamente nel contesto senza appesantire il ritmo del dialogo.

Per quanto concerne la scenografia, è pensata come del tutto realistica. Strindberg propone l'eliminazione dell'orchestra a vista e suggerisce una platea rialzata, con gli occhi degli spettatori allineati a un'altezza superiore alle ginocchia degli attori. Vorrebbe rimuovere i palchi del proscenio, eliminare la presenza di signore vezzose e signori eleganti che hanno appena cenato, creare buio completo in sala, utilizzare una scena minuscola e una sala piccolissima. Un'intimità tra attore e pubblico del tutto inedita a quei tempi. Quasi una rottura della quarta parete al fine di favorire una adesione completa ai personaggi e alla loro sofferenza. Solo immaginando una tale rivoluzione, per Strindberg era possibile sviluppare una nuova arte drammatica, per individui preparati, capace di accogliere le trasformazioni e cavalcare le provocazioni, permettendo così il rinnovamento totale di un repertorio che diventava ogni giorno più compiacente e meno stimolante.

Se questa è la struttura compositiva immaginata da Strindberg, i tagli e le revisioni non l'hanno modificata nella sostanza. La lunghezza rimane tale, lo sviluppo e la velocità dei dialoghi è la stessa. Sono stati limati i monologhi ma non di molto. Possiamo dire solo rinfrescati.

Ovviamente quello che salta subito all'occhio è invece il taglio netto di un personaggio e quindi la conseguente revisione dell'intera drammaturgia. La cuoca – che nell'originale dorme sulla scena per buona parte della rappresentazione – viene da me del tutto tagliata. La scelta non è stata scontata.

Come si è detto, la cuoca rappresenta la moralità comune. È il famoso occhio esterno, quello del pubblico di allora. Incarna il perbenismo e il moralismo. Capace di fare piccoli furti, sa che il perdono di Dio non le verrà mai negato perché il regno dei cieli è degli ultimi.

Il taglio non è stato indolore anche per un'altra ragione meno intrinseca alla drammaturgia ma propria di Strindberg. Figlio di una domestica, scrive un racconto in parte autobiografico intitolato, appunto, *Il figlio della serva*. La madre non aveva mai studiato e pendeva dalle labbra del figlio. Tuttavia, dopo averlo ascoltato voracemente – forse per desiderio di elevarsi o perché temeva la «saggezza mondana» – tornava a rinchiudersi all'interno di quell'unica disciplina – quella cristiana – che conosceva a fondo e che la rendeva felice. «Parlava di Cristo» ed esprimeva la sua avversione verso la superbia e il sapere. «Aveva mutuato questo linguaggio dalle balie, dalle sartine, dalle vecchiette, che frequentavano la sua stessa sciopposa chiesa. Era strano che proprio quelle persone detenessero il sapere supremo, di cui nemmeno il prete o il professore avevano la minima idea»²⁵.

Eliminare la cuoca significava escludere questo spessore che era parte tanto di Strindberg quanto della drammaturgia e del suo tessuto. Eppure, nel contempo, il taglio significava ammodernamento. Significava strappare la drammaturgia dalle sue radici di fine Ottocento per innestarla su un terreno, quello di oggi, dove quel tipo di moralismo è del tutto dimenticato o sorpassato. Lasciava libero lo spettatore di porsi da una parte o dall'altra della disputa. Di prendere o non prendere posizione per i due personaggi. Piuttosto, la cuoca, nella dimensione che si è voluta dare allo spettacolo finale, diventa l'occhio neutro della cinepresa. Un occhio indagatore, che sa zoomare, ma che rimane neutrale.

Il taglio quindi è stato spontaneo, indolore e proficuo alla messa in scena finale. Tutto è fluito come doveva, senza interruzioni o tentennamenti.

Paolo Bignamini affronterà in questo volume il tema delle scelte registiche che hanno previsto ulteriori tagli e nuove aggiunte. Rispetto alla mia drammaturgia²⁶ due sono state le modifiche più evidenti e strutturali da parte della regia. La prima, che potrebbe apparire superficiale, è l'omissione degli stivali. Jean entra pulendo gli stivali del conte e conclude la pièce sostanzialmente nello stesso modo. Questo elemento sottolinea fortemente la sua fissità, la sua impossibilità di sviluppare un percorso alternativo, il suo rimanere schiavo nonostante la volontà di ascesa.

Il secondo elemento che viene eliminato è l'alcool. I due protagonisti bevono per tutta la notte. L'abuso di alcool ha una influenza evidente sullo stato mentale di Julie e sulla sua scelta finale. Non solo. Introduce entrambi gli attori all'interno di una dinamica che a volte confonde lo stato di veglia con quel momento che prelude al sonno. Non siamo nella *rêverie*, ma in una continua variazione tra vigilanza e il momento in cui i sensi sembrano ovattarsi prima del sonno.

25 A. Strindberg, *Il figlio della serva*, cit., p. 71.

26 La drammaturgia in appendice al presente volume con il titolo *Julie* presenta, rispetto alla prima stesura, alcune modifiche apportate dal regista Paolo Bignamini e dall'aiuto regia Giulia Asselta. Il testo pubblicato rispecchia dunque quello della rappresentazione teatrale andata in scena al Teatro Franco Parenti di Milano tra il 10 e il 14 aprile 2024.

Forte invece nella scelta del regista l'altro aspetto, quello dello sfinimento dato dalla lotta strenua tra i due protagonisti, che dilata, nella mente dello spettatore, i tempi drammaturgici così contratti.

Infine, l'uccellino e la sua cruenta morte, che nella messa in scena viene simbolizzata. Mi rimane un dubbio che vorrei qui esplicitare. Diderot, descrivendo i quadri esposti nei Salons parigini della seconda metà del Settecento, si sofferma su un'opera di Greuze, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, del 1765²⁷.



Fig. 1. Jean-Baptiste Greuze, *La jeune fille qui pleure son oiseau mort*, Scottish National Gallery, 1765. Fonte: Jean-Baptiste Greuze - *A Girl with a Dead Canary* – Google Art Project – *Jeune Fille qui pleure son oiseau mort* – Wikipedia

²⁷ Cfr. D. Diderot, *I Salons*, a cura di M. Mazzocut-Mis, Milano, Bompiani, 2022 (*Salon 1765*), p. 369.

Diderot si ritrova a conversare con la fanciulla, consolandola per la perdita del piccolo uccello. L'animale morto è forse il presagio di una sventura? Era un regalo d'amore, un amore che però la fanciulla ha dimenticato di nutrire? La madre opprime la ragazzina, impedendole di manifestare il suo sentimento? Oppure il suo pianto e la sua desolazione sono il segno di una perdita più intima? Forse della sua verginità? Quello che è certo è che lo sconforto della fanciulla, davanti al suo uccellino, non dipende dalla vicenda estemporanea, cioè la morte della bestiola, ma da ciò che l'animaletto ricorda alla fanciulla: un amore travagliato o un amore finito.

L'episodio dell'uccisione dell'uccellino ne *La signorina Julie* non può non essere correlato, come nel quadro di Greuze, alla perdita dell'innocenza e alla simbolica rappresentazione del destino dei protagonisti. La perdita della verginità, nell'immagine di una giovane ragazza affranta dalla morte del suo uccellino, si rispecchia nell'uccisione dell'animaletto da parte di Jean, in un modo crudele e cruento. L'uccellino, simbolo della purezza e della vulnerabilità, dell'innocenza e dell'accudimento viene ucciso in modo efferato. Un'immagine cruda e potente che simboleggia certamente la perdita dell'innocenza ma forse anche della verginità attraverso quello che nella mia immaginazione si palesa come uno stupro. L'uccisione dell'uccellino da parte di Jean è un atto di estrema violenza fisica. Un punto di non ritorno per Julie. In Diderot, l'evento è più introspettivo e contemplativo, concentrato sull'intima emozione e la sensibilità della ragazza. In Strindberg, l'atto è drammatico e distruttivo, collocato all'interno delle dinamiche di potere e della fatalità del destino di Julie.

Ultima fase sperimentale

Di questa fase si parlerà a lungo in questo volume. Per quanto mi riguarda, ho avuto il piacere, in questo ultimo passaggio, di collaborare con una giovane drammaturga, Bianca Montanaro. Lo scopo di far dialogare in maniera innovativa la tecnologia VR con il teatro tradizionale prevedeva la necessità di tagli radicali sulla drammaturgia per arrivare a un totale di 20-30 minuti di spettacolo. La strategia è stata quella di adattare la drammaturgia, effettivamente andata in scena nel 2024 al Teatro Franco Parenti di Milano, per uno spettacolo immersivo attraverso l'utilizzo della VR.

Le possibilità che Bianca ed io avevamo di operare erano infinite. Abbiamo scelto la strategia più semplice, non tanto per comodità, quanto perché ci sembrava quella meglio replicabile anche in futuro e su spettacoli, diciamo così, meno controllabili, meno "nostri", meno addomesticabili.

A fronte delle riprese a 360° di tutta la messa in scena, abbiamo deciso dove intervenire con i tagli e abbiamo riassunto – anticipandoli – i monologhi dei due attori, in modo che le loro voci off potessero dare subito, agli spettatori con i

visori, una pennellata dei caratteri dei due protagonisti. Tagli e voci off sono quindi sembrate le due strategie vincenti.

Quello che è stato del tutto evitato è l'aspetto pedagogico o riassuntivo. Una tentazione spontanea, perché, tra un taglio e l'altro, la prima idea che viene alla mente è quella di aggiungere un breve sunto delle parti omesse o di spiegare che cosa precede o segue la narrazione. Niente di tutto questo.

L'idea è stata accolta e sviluppata da Paolo Bignamini e da Giulia Asselta, che ha svolto un ruolo cruciale sia nella regia sia nella realizzazione della drammaturgia finale della produzione *Julie in VR*. La rappresentazione *Julie in VR* è stata offerta al pubblico tramite l'uso di visori per la prima volta dal 1° dicembre 2024 al 9 dicembre 2024, nell'ambito del Festival Duende, dedicato alle arti performative e alle nuove tecnologie e prodotto dal Centro Teatrale Bresciano.

Già dalla prima visione di *Julie in VR* è apparso evidente come il teatro possieda una straordinaria capacità di accogliere e trasformare in sé ogni linguaggio narrativo, anche il più inatteso. Il teatro si presta a ogni sperimentazione senza perdere la sua autenticità. *Julie in VR* ha reso paradossalmente tangibile un teatro immersivo, attraverso l'uso di visori, aprendo una nuova frontiera che era tanto chiara sulla carta quanto ancora poco o non sufficientemente esplorata a livello realizzativo.