

Franco Perrelli

On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope

Massimo Ciaravolo
Università Ca' Foscari Venezia, Italia

Recensione di Perrelli, Franco (2019). *On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope*.
Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 121 pp.

Franco Perrelli, ordinario di Storia del Teatro all'Università degli Studi di Torino, ha dedicato buona parte della sua carriera di studioso e intellettuale, dalla fine degli anni Settanta a oggi, all'indagine della drammaturgia e del teatro in Scandinavia, soprattutto nel corso della seconda metà del XIX secolo e nel primo decennio del XX secolo – periodo che coincide con l'attività dei due massimi autori del Nord, il norvegese Henrik Ibsen e lo svedese August Strindberg. Perrelli è dunque vicino, per interessi di ricerca, agli studi scandinavi italiani, ed è uno stimato collega anche per la sua conoscenza delle lingue svedese, norvegese e danese – cosa che gli ha permesso uno scandaglio analitico basato sullo scrupoloso lavoro filologico e l'utilizzo delle fonti originali, manoscritte e a stampa. Grazie a queste competenze, Perrelli è anche diventato uno dei maggiori traduttori e introduttori in Italia del grande teatro scandinavo, con un lavoro che lascia tracce importanti e dureture tanto nell'editoria quanto nel teatro.

Il presente volume si affianca a numerose altre monografie di Perrelli, scritte in italiano e dedicate all'opera di Ibsen, di Strindberg, dei registi scandinavi dell'epoca del Naturalismo e, anche, al teatro scandinavo del Novecento e a noi contemporaneo. Il nuovo volume in inglese contiene nove capitoli, otto dei quali sono versioni rielaborate di articoli precedentemente pubblicati, oggi più difficilmente reperibili, mentre un altro, inedito, deriva da una relazione tenuta a un convegno. Nel raccogliere in volume questi contribu-



Edizioni
Ca' Foscari

Submitted 2019-05-02
Published 2019-09-26

Open access

© 2019 | Creative Commons Attribution 4.0 International Public License



Citation Ciaravolo, Massimo (2019). Review of *On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope* by Perrelli, Franco. *Annali di Ca' Foscari. Serie occidentale*, 53, 241-246.

DOI 10.30687/AnnOc/2499-1562/2019/01/012

241

ti su aspetti specifici del teatro di Ibsen e Strindberg, presentandoli in inglese a un pubblico internazionale, Perrelli ha voluto proporre una sintesi del suo metodo e dei suoi interessi. Ed effettivamente i capitoli di *On Ibsen and Strindberg: The Reversed Telescope* forniscono agli studiosi interessati una chiara idea dell'approccio interculturale dell'autore. Ibsen e Strindberg sono infatti considerati in relazione al contesto della cultura scandinava di partenza, attraverso puntuali riferimenti alle fonti sia primarie che secondarie; nel contempo, si mettono a fuoco la dimensione europea del lavoro dei due drammaturghi e la qualità dialogica di testi che costruiscono ponti tra le lingue e le culture da più di centocinquanta anni. Da questo punto di vista, non sorprende che i fenomeni indagati adottino spesso una prospettiva italiana.

Questo appare evidente già nel primo capitolo «Ibsen and the Italian Risorgimento». È nota l'indignata disapprovazione dell'autore norvegese nei confronti della *realpolitik* perseguita dal regno di Svezia e Norvegia nel 1864, quando la Prussia di Bismarck attaccò la Danimarca e il «regno fratello» più a nord rimase cautamente neutrale, nonostante i proclami di mutuo soccorso improntati agli ideali dello scandinavismo di metà Ottocento. È noto anche come l'idealismo ferito di Ibsen si riversò nella creazione del suo primo capolavoro, il poema drammatico *Brand* del 1866, nel quale il pastore protagonista impronta la sua esistenza di uomo religioso in senso kierkegaardiano, secondo il motto «tutto o niente» - con un'eroica, e allo stesso tempo tragica coerenza nei confronti della propria missione.

Un aspetto meno noto, bene indagato da Perrelli, è l'ispirazione che in quella fase Ibsen trasse dal Risorgimento italiano, una pagina di storia recente con cui egli entrò in contatto negli anni del soggiorno nell'Italia appena riunita, dopo che ebbe lasciato la Norvegia nel 1864. Soprattutto lettere e opere poetiche mostrano come Ibsen potesse leggere nei moti di liberazione dell'Italia una disposizione all'azione ideale e al sacrificio di sé, che gli sembrò carente nella sua Scandinavia. Perrelli sottolinea la combinazione di movimenti esistenziali, etici e politici nell'urgenza con cui Ibsen operò per un profondo rinnovamento delle coscienze. *Brand*, dunque, non riflette soltanto un austero idealismo di matrice luterana, ma reca anche traccia dello spirito visionario e votato all'azione dei protagonisti del Risorgimento italiano.

Il secondo capitolo «On Nora's Tarantella» adotta la prospettiva offerta dalla ricerca italiana in ambito storico e antropologico sul fenomeno del tarantismo, per illuminare il vero punto di svolta nel secondo atto di *Casa di bambola* (1879), il dramma borghese che decretò la fama mondiale di Ibsen. Qui la protagonista Nora, ammaestrata dal marito nelle prove di una tarantella in maschera da eseguire durante le feste natalizie, non riesce più a reprimere la propria tensione a lungo sopita, esplodendo in una danza invasata e disarticolata

per lo scalpore degli astanti. Danzare mimando i movimenti del ragno era, tradizionalmente, un modo per rappresentare il malessere fisico e spirituale causato dal suo morso - un gesto performativo che aveva lo scopo di esorcizzare il male e allontanarlo. Anche attraverso questa particolare lente, dunque, si può osservare la rivolta di Nora contro l'ordine patriarcale e insieme la sua dolorosa trasformazione verso una nuova consapevolezza. È interessante anche che Perrelli sottolinei la capacità di Ibsen di «riuso» in senso innovativo e moderno di residui scenici della tradizione teatrale antecedente, visto che il topos della tarantella italiana era ben noto nel teatro e nella danza classica del XIX secolo in Scandinavia.

La qualità innovativa dei testi ibseniani attraverso il riutilizzo di pratiche teatrali di epoca romantica e postromantica è esaminata anche nel successivo capitolo, «Theatrical Roles, Feminism, and Demonism in Ibsen's Plays». In particolare si fornisce un ritratto della nota attrice danese Betty Hennings, che come interprete di Ibsen attualizzò, all'interno del dramma borghese moderno, il tradizionale ruolo dell'ingenua. Il caso indagato permette di sottolineare ancora come il radicale cambio di direzione proposto da Ibsen drammaturgo non significò l'annullamento di regole e segnali della tradizione, quanto una loro riproposizione in chiave moderna.

Il quarto saggio «Eleonora Duse's Idealistic Ibsen» analizza nuovamente un caso di interazione tra cultura italiana e scandinava. Ciò avviene attraverso l'esame dell'opera della grande attrice italiana come interprete tra il 1891 e il 1909 dei drammi di Ibsen, autore da lei profondamente amato. L'impatto affascinante ed esotico dell'arte della Duse si riflette nelle note e nel lavoro di personaggi importanti della cultura nordeuropea quali Laura Marholm, Georg Brandes e Herman Bang, oltre che nelle recensioni scandinave del tour della Duse al Nord nel 1905-06, le quali evidenziano la forza, il carisma e l'intensità dell'interprete italiana, per quanto essa proponesse uno stile diverso da quello praticato in Scandinavia. La ricezione al Nord della Duse rivela una proficua pratica interculturale, in cui la Scandinavia si mostra, nel complesso, aperta a considerare un temperamento diverso e un diverso modo di interpretare la presenza attoriale sulla scena.

Il quinto capitolo «The Strange Case of Dr Ibsen and Mr Strindberg» fa utilmente chiarezza nel complesso rapporto tra i due maggiori autori nordici, spesso confusi a livello di percezione comune. Essi furono infatti diversi e anche piuttosto lontani l'uno dall'altro, sebbene le loro opere traessero origine dal medesimo contesto culturale, e sebbene i due, nei decenni in cui operarono contemporaneamente (dal 1870 al 1900 circa) non poterono mai evitare di percepire la prossimità dell'Altro: maestro e rivale o allievo e rivale. È particolarmente importante sottolineare, come fa Perrelli, il bisogno da parte di Strindberg - di vent'anni più giovane - di uno spazio creativo indi-

pendente, e quindi la sua inevitabile rivolta contro il maestro norvegese, il quale, nonostante tutta la polemica sorta in relazione al femminismo e alla figura-simbolo di Nora, restò per lui pur sempre un maestro. Come osserva Strindberg nei racconti della raccolta *Sposarsi* (1884), rimane merito indiscutibile di Ibsen quello di avere visto il matrimonio come istituzione umana e sociale, non come un sacro vincolo. Il presupposto è fondamentale per la disgregante e a tratti allucinata visione di Strindberg dell'unione matrimoniale quale lotta tra sessi e lotta di cervelli.

«Strindberg in the Italian Nineteenth-Century Theatrical Canon», il sesto capitolo, descrive quel sistema dominato dal «mattatore» o grande attore, quali erano ad esempio Ermete Zacconi o, per i ruoli femminili, la già menzionata Eleonora Duse. Era una tradizione profondamente diversa dalla direzione imboccata dal coevo teatro scandinavo, un teatro di regia votato all'interpretazione unitaria dell'opera da parte del regista-creatore, e dunque alla predilezione per il lavoro di *ensemble* degli attori. In Italia, invece, la messinscena complessiva era più schematica e l'accento cadeva sull'ipnotico interprete centrale. In particolare Zacconi diventò famoso come l'interprete naturalista di stati mentali alterati e patologici in termini quasi lombrosiani. Così egli diede vita in Italia all'Osvald Alving di *Spettri* di Ibsen e al Capitano nel *Padre* di Strindberg. Perrelli studia in dettaglio il copione utilizzato da Zacconi per la rappresentazione del *Padre*. Qui il testo strindberghiano risulta fortemente addomesticato, reso meno concettuale e più lineare, con un intreccio ben congeniato al fine di produrre un dramma familiare dalle tinte cupe.

I due capitoli successivi, il settimo e l'ottavo, vertono su Strindberg e sulla sua ricerca di nuove soluzioni come drammaturgo, come regista e come teorico del teatro all'inizio del XX secolo. L'autore proponeva a quel punto del suo percorso - dopo la Crisi d'Inferno alla metà degli anni Novanta e il conseguente riavvicinamento a una personale forma di cristianesimo mistico - una scena che definiva spesso «dematerializzata». Proponeva cioè, in termini post-naturalistici, un'architettura semplice e stilizzata, che prescindesse dal concetto di mimetica replica della stanza e dei suoi arredi (la cosiddetta 'quarta parete'). Tale ricerca, come dimostra Perrelli, poteva trovare sostegno nello studio sia del dramma classico (nel capitolo «Strindberg and Greek Tragedy»), sia di coeve proposte di riforma teatrale da parte di Edward Gordon Craig e Georg Fuchs (nel capitolo «August Strindberg and Georg Fuchs»). Con questo, Perrelli si mostra anche in disaccordo con una lettura critica tradizionale, che giudica Strindberg uno straordinario innovatore in quanto drammaturgo, ma un teorico del teatro meno incisivo e aggiornato.

Il conclusivo capitolo «Ibsen in Anti-Ibsenian Theatre» torna al drammaturgo norvegese per proiettarsi, attraverso di lui, nel teatro di avanguardia della seconda metà del XX secolo, un teatro in rivolt-

ta contro il tradizionale dramma borghese novecentesco incentrato sulla famiglia e sul rovello esistenziale. E in verità, produzioni sperimentali condotte nello spirito del Living Theatre, di Jerzy Grotowski, Eugenio Barba e l'Odin Teatret riconoscono paradossalmente il valore di Ibsen, per la forza della sua opera drammatica e la sua lotta pionieristica - anch'essa d'avanguardia - per la difesa dei diritti dell'individuo nel contesto borghese che tendeva a soffocarli.

Con questo capitolo ibseniano e al tempo stesso novecentesco, Perrelli tende a capovolgere un altro luogo comune: quello secondo cui fu il genio di Strindberg - con il suo tratto visionario, la sua sete di sperimentazione formale e di superamento delle premesse del Naturalismo - a fornire più spunti al teatro di avanguardia del Novecento, dall'Espressionismo in poi, rispetto a quanto non avesse fatto il teatro di Ibsen, ancora radicato nelle pratiche di stampo ottocentesco della «pièce ben fatta» fondata sull'intrigo. In ultima analisi, il capitolo parrebbe indicare la predilezione per l'autore norvegese, per quanto Perrelli, nel corso di tutta la sua sintetica e assai interessante trattazione, eviti giustamente di analizzare l'interazione di Ibsen e Strindberg nei termini di un confronto che stabilisca chi sia stato mai «il più grande».

