

MITI E ARCHETIPI NELLA RISCrittURA
DI *ETT DRÖMSPEL* DI AUGUST STRINDBERG
NELLA REGIA DI INGMAR BERGMAN

di
Angela Iuliano
Napoli

Ett drömspel è un'opera teatrale di August Strindberg composta nel 1901, completata nell'anno successivo e messa in scena nel 1907. Si colloca cronologicamente nel gruppo di composizioni eterogenee definite *post-Inferno*, successive dunque all'opera, edita in francese negli anni 1896-97, che fa da spartiacque nella vita letteraria e personale dell'autore.

Tra il 1963 e il 1986 Ingmar Bergman mette in scena per quattro volte quest'opera offrendo una prospettiva di lettura interessante e proponendo un'interpretazione singolare, evidente nelle scelte teatrali messe in atto. Le rappresentazioni di Bergman si presentano come delle riscritture in chiave realistica, senza nessun riferimento al simbolismo che sottende l'opera. In questo saggio saranno ipotizzate le motivazioni che hanno dettato tali scelte; prima di entrare nel merito delle quattro rappresentazioni di Ingmar Bergman, tuttavia, è necessario soffermarsi sugli aspetti simbolici presenti e rilevanti nell'opera di Strindberg, e soprattutto sulle implicazioni filosofiche e teosofiche.

Il dramma si presenta come una serie di *tableaux* in cui protagonista è Agnes, Figlia del dio vedico Indra, discesa sulla Terra per rendere testimonianza alla sofferenza umana. Nella sua vita terrena ricopre di volta in volta il ruolo di figlia, di moglie e di madre e attraverso questi ruoli vive di persona le sofferenze umane; nel suo percorso incontra diversi personaggi, soprattutto maschili, tra i quali l'Ufficiale, l'Avvocato e il Poeta. Dopo aver sperimentato tutti i tipi di sofferenza umana, come ad esempio la povertà, la crudeltà e la frustrazione dovuta alla routine della vita familiare, la Figlia di Indra conclude che gli esseri umani sono esseri da compiangere, e così, ritorna al cielo bruciando all'interno di un castello in fiamme.

Al succedersi dei *tableaux* si palesano man mano numerosi elementi simbolici e riferimenti metafisici che invitano a una lettura che tenga in considerazione gli interessi culturali di Strindberg circa la dottrina teosofica di ispirazione gnostica, gli scritti di Swedenborg, la filosofia di Schopenhauer, e gli interessi alle religioni induista e buddista¹.

Gli elementi riguardanti la religione induista furono aggiunti da Strindberg solo cinque anni dopo la composizione originaria, forse perché i miti hindu ben illustravano ciò che Strindberg aveva autonomamente concepito. Nella sua espressione più essenziale, infatti, l'induismo presenta una propria concezione di unità del divino che assume varie forme, tra cui quella deteriore della materia, che inconsapevolmente partecipa a questa unità. Agnes è la rappresentazione più evidente di questa unità, in quanto divinità divenuta umana; ella ha uno scopo salvifico: salvare l'uomo dalla sua sofferenza rivelandogli la verità circa la sua esistenza, e cioè che l'uomo gode della stessa essenza divina e la sofferenza a cui l'esistenza terrena lo sottopone è illusoria. L'opportunità di salvezza che Agnes offre, scaturisce dalla conoscenza, dalla comprensione cioè della verità profonda delle cose: tutti i fenomeni, in sintesi, non sono che manifestazioni diverse di un'unica essenza vitale. La figura di Agnes pertanto riassume in sé i principi dell'induismo e quelli della dottrina gnostica: l'unità del divino e il raggiungimento della salvezza attraverso la consapevolezza di ciò.

Probabilmente Strindberg viene a contatto con le dottrine hindu attraverso la mediazione della filosofia di Schopenhauer, a lui nota già dagli anni '70: il sogno è l'illusione della realtà, la realtà stessa è sogno, ogni uomo è protagonista del proprio sogno e contemporaneamente comparsa del sogno altrui, per cui l'esistenza si configura come un intreccio di sogni². L'illusione del reale è *Maya*, che negli scritti del *Rgveda* corrisponde al principio materiale, cioè alla madre terra che, unendosi al principio divino (*Brahman*), genera il mondo. È un principio femminile quello che governa il mondo, capace di creare e distruggere senza consapevolezza.

La religione induista compare nel dramma anche attraverso il riferimento al dio Varuna che, nella cosmologia hindu, è colui che intrappola lo spirito nella materia. A salvare lo spirito quindi interviene la Figlia di Indra, dio dei fulmini, il cui nome è Agnes. La scelta di questo nome richiama

¹ CARLSON 1982, p. 139.

² ROBINSON 2008a, p. 462.

almeno tre significati: il primo etimologico, di origine greca, che significa purezza e castità, legato anche alle notizie agiografiche circa la martire cristiana; il secondo connesso all'*agnus dei*, per cui la protagonista assume nell'opera una funzione cristologica; il terzo legato ad Agni, dio hindu del fuoco. Queste divinità sono presenti in un'opera sui miti indiani di Rydberg³, nota a Strindberg che ne parla in una lettera diretta a Torsten Hedlund del 28 marzo 1896⁴; dagli scambi epistolari di Strindberg emerge anche l'interesse per il buddismo, in particolare per il testo *Le Buddhisme* di G. de Lafont, del 1895, dal quale si può ipotizzare che abbia mutuato la figura del *Bodhisattva*. Il *Bodhisattva* è una figura compassionevole che ha visto l'illuminazione, è a un passo da essa, ma, invece di abbracciarla, si ferma ad aiutare gli altri a raggiungerla. Ciò è quanto fa Agnes che, pur partecipe e consapevole del divino, scende sulla terra ad ascoltare il lamento dell'uomo e a illustrargli la conoscenza (come ad esempio fa con l'Ufficiale, personaggio incontrato all'inizio del dramma, che è fermo nelle stalle, trascorre la vita in attesa di un amore. A questi Agnes spiega che egli *deve* sentire il desiderio di fuggire la sua condizione).

OFFICERN: Varför skall jag då vakta hästar? Sköta stall och låta köra ut strö?

DOTTERN: För att du skall längta därifrån!

OFFICERN: Jag längtar, men det är så besvärligt att ta sig ur det!

DOTTERN: Men det är en plikt söka friheten i ljuset⁵.

La religione hindu offre la base mitologica per spiegare l'unità del divino che, per altre vie, trova espressione nelle dottrine teosofiche da Strindberg abbracciate per via swedenborghiana: esiste un'intima corrispondenza tra le cose che sono espressione di un'unica entità⁶. Ciò è quanto accade nel sogno, in cui la realtà, che altrimenti produce la vita del soggetto, è

³ RYDBERG 1886.

⁴ ROBINSON 2008a, p. 548.

⁵ STRINDBERG 1994, p. 20; trad.: «L'Ufficiale: Perché, allora, dovrei badare ai cavalli? Perché mi dovrei occupare della stalla, di far portare furi lo strame? / La Figlia: Perché ti venga il desiderio di andartene! / L'Ufficiale: Io voglio, ma è così difficile staccarsi! / La Figlia: Cercare la libertà nella luce, è un dovere!».

⁶ Come scrive in una lettera a Hedlund del 15 maggio 1896, Strindberg venne a contatto con la Società Swedenborghiana di Parigi e iniziò a studiare i testi di Swedenborg dopo l'illuminante lettura di *Séraphita* di Balzac (cfr. ROBINSON 2008a, p. 552).

determinata dal soggetto stesso e pertanto trasformata dall'interno, in quanto manifestazione di una forza creativa. All'interno del sogno si muovono pertanto soggetti apparentemente diversi, ma che devono essere intesi come proiezione di un'unica e medesima entità.

In grado di comprendere questa verità sono Agnes, già consapevole, e il Poeta. Egli può comprendere il *divino* perché anche egli, attraverso la propria arte, è in grado di creare una realtà, l'opera letteraria, che, pur essendo manifestazione di una soggettività (quella del Poeta), è oggettivamente una realtà compiuta e di per sé sufficiente. Esiste pertanto un parallelismo tra principio divino, arte poetica e sogno: tutti e tre *creano* e ciò che creano è realtà oggettiva e soggettiva allo stesso tempo.

Il mondo creato dal sogno non ha una logica, pertanto non hanno coerenza logica né ordine cronologico lineare le scene del dramma che si susseguono proprio come immagini di un sogno. Nemmeno il tempo è lineare, esso è anzi reversibile e ha un andamento ciclico, così come è concepito nelle complesse architetture cosmologiche teosofiche. Così, ad esempio, i pochi minuti che l'Ufficiale trascorre in attesa di Victoria all'inizio del dramma rappresentano tutta la sua vita, per cui il giovane uomo felice diventa un uomo dai capelli bianchi, e poi un vecchio. Allo stesso modo la ciclicità del tempo è rappresentata dalle piante presenti sulla scena: il tiglio che perde le foglie e rinvigorisce, o l'aconito che appassisce e rifiorisce. Anche l'elemento scenico più caratteristico del dramma, un castello, partecipa a questo ciclo, esso infatti cresce durante l'intera rappresentazione e alla fine del dramma sul tetto sboccia un fiore.

Neanche in riferimento allo spazio esiste una continuità logica: lo spazio si comprime o moltiplica per tutto il tempo, ma si tratta sempre della stessa stanza scenica; in ogni scena c'è almeno un elemento permanente, la cui funzione a volte cambia, che mostra l'identità e la continuità spaziale tra le scene, mentre queste mutano. I cambi scena avvengono in questa successione: nella prima scena *terrena* il castello che cresce è visto dall'esterno, dopodiché lo sfondo si apre sull'interno del castello, ma di fatto la scena è costituita dalla medesima stanza. La scena cambia la sua forma più volte, come in un sogno, pertanto il teatro si trasforma in uno studio legale, poi in una chiesa, cosicché gli oggetti di scena assumono nuove funzionalità e il fondo viene ancora sollevato. Il nuovo fondo, che rappresenta un organo da chiesa, diventa la Grotta di Fingal nella scena successiva, attraverso cambiamenti di illuminazione. Dalla prima scena della grotta si arriva alla casa

dell'Avvocato; nella scena successiva i mobili nella stanza cambiano funzione, il letto si trasforma in tenda per la quarantena, e il fondo sale, cosicché ci si ritrova in una sorta di inferno; poi la stessa scena diventa lo sfondo per il paradiso naturale di *Fagervik*; da qui si passa all'interno della scuola. Da questo momento in poi iniziano a tornare le immagini di scene precedenti.

La continuità che riguarda tempo e spazio, coinvolge anche i personaggi: la Figlia del dio Indra ad esempio rappresenta il divino e allo stesso tempo si identifica con tutta l'umanità nel suo vagare attraverso l'esistenza umana, sperimentando la sofferenza, nei vari ruoli femminili che assume. Gli uomini nel dramma esprimono la diversità e l'identità contemporaneamente: l'Ufficiale rappresenta sia l'amore disperato, la sofferenza e i paradossi delle emozioni terrene, sia l'anima umana che soffre nella prigionia della materia; egli siede nel castello come un prigioniero e, nella sua ignoranza, ha paura della liberazione che la Figlia di Indra intende recargli. L'Avvocato è marito e padre, ma anche capro espiatorio dell'umanità: infatti a causa della sua professione assume su di sé i peccati degli altri uomini e, nella scena della chiesa, riceve pertanto una corona di spine al posto di una alloro. Il Poeta riunisce in sé tutti i ruoli che rappresentano una relazione con l'universale: egli è l'intermediario maschile tra il terreno e il divino, così come la Figlia di Indra è quello femminile.

L'intera struttura del dramma – tempo, luogo, persone – funziona in modo da esprimere sia identità sia differenza, cioè l'unità nella diversità: è sempre la stessa coscienza in continua evoluzione che costantemente prende nuove forme. Di ciò sono consapevoli, come è già stato detto, Agnes, in quanto figura divina, e il Poeta, il cui compito è mettere in contatto gli uomini con gli dei. Il Poeta è in grado di creare con la sua arte un mondo di per sé finito, analogamente a colui che sogna: costui crea un mondo definito e coerente, benché apparentemente privo di logica. Dal momento che egli è creatore di una realtà, all'interno di sé, è anche in grado di comprendere il principio di identità che accomuna le cose e dunque l'essenza della Divinità stessa.

Esiste dunque un'identificazione tra sogno, poesia e realtà. Essa corrisponde al senso teosofico per cui tutti e tre rappresentano un processo creativo che si muove dall'interno verso l'esterno, una transizione dalla soggettività all'oggettività. Agnes in tal modo sembra corrispondere alla figura gnostica della *Pistis Sophia*, figura della saggezza divina, di cui Strin-

dberg stesso parla in alcune pagine del suo *Diario occulto*, il primo giugno 1898⁷.

I riferimenti filosofici e teosofici sono costanti all'interno dell'opera, tuttavia come è stato segnalato in precedenza, non è fuori luogo un'interpretazione che esuli da ogni riferimento metafisico. Secondo una lettura dell'opera strindberghiana in chiave biografica, *Ett drömspel* può essere inteso come rappresentazione realistica di un dramma soggettivo, basata su esperienze personali. In tal caso la coscienza sognante è quella dell'autore/narratore, di Strindberg stesso quindi, che mette in scena il «figlio del suo dolore più grande», come lui stesso definì l'opera in una lettera del 17 aprile 1907 a Emil Schering, suo traduttore tedesco⁸. Abbandonato dalla terza moglie Harriet Bosse, in attesa della loro bambina, Strindberg resta solo e disperato nella dimora di Karlavägen a Stoccolma, da cui vede la caserma delle Guardie a cavallo, il castello che cresce del dramma, e scrive *Ett drömspel*, dichiarazione d'amore e dolore per la moglie, per cui è pensato il personaggio di Agnes.

Un'interpretazione realistica è quella che dà anche Ingmar Bergman. Che l'intera vita artistica di Ingmar Bergman sia stata influenzata da August Strindberg è stato affermato dal regista stesso in un'intervista, in cui egli ammette che, dalla prima volta che ha visto Strindberg a teatro, questo autore gli è entrato dentro e ha determinato anche la scelta dei suoi studi universitari.

If you live in a Strindberg tradition, you are breathing Strindberg air. After all, I have been seeing Strindberg at the theater since I was ten years old, so it is difficult to say, what belongs to him and what to me⁹.

Tutta l'opera di Bergman risente della grande influenza di Strindberg e in particolare *Ett drömspel* costituisce un punto di riferimento costante: *Fanny och Alexander*, film del 1982, termina con la lettura della premessa di *Ett drömspel*:

Allt kan ske, allt är möjligt och sannolikt. Tid och rum existera icke; på en obetydlig verklighetsgrund spinner inbillningen ut och väver nya mönster; en

⁷ STRINDBERG 2012, p. 125.

⁸ ROBINSON 2008b, p. 738.

⁹ SAMUELS 1975, p. 130.

blandning av minnen, upplevelser, fria påhitt, orimligheter och improvisationer. Personerna klyvas, fördubblas, dubblas, dunsta av, förtätas, flyta ut, samlas. Men ett medvetande står över alla, det är drömmarens; för det finns inga hemligheter, ingen inkonsekvens, inga skrupler, ingen lag. [...]»¹⁰

L'*Erinran* di Strindberg viene collocata alla fine del film, che parla anche e soprattutto di teatro, a rimarcare l'interpretazione bergmaniana dell'opera di Strindberg: si tratta di un omaggio aperto all'opera che per prima è riuscita a porre sulla scena drammatica una rappresentazione soggettiva.

Bergman ha curato la regia di *Ett drömspel* quattro volte, nel 1964, 1970, 1977 e 1986.

La premessa del dramma del sogno spiega chiaramente che l'intera messa in scena è il sogno di una coscienza superiore, ma non dice quale. Questo è un punto imprescindibile per ogni regista che ha affrontato l'opera: stabilire di chi sia questa coscienza, chi sia cioè il sognatore.

La prima messa in scena del dramma del sogno risale al 1964, una rappresentazione teatrale destinata a essere trasmessa in tv, in bianco e nero, dagli studi televisivi di Malmö, diretti all'epoca da Gunnar Ollén, professore di letteratura, che aveva fortemente voluto questa rappresentazione. Si trattò di un evento televisivo, con più di 40 attori e 75 comparse, con Ingrid Thulin prima attrice nel ruolo della Figlia del dio Indra. Lo spettacolo ebbe notevoli consensi di critica e pubblico, ma non fu mai apprezzato da Bergman stesso che quarant'anni dopo asserì che il sogno di Strindberg ha in sé una tensione drammatica che deve essere espressa sul palco di un teatro vero e proprio, non in uno studio televisivo.

Idag vet jag att man aldrig kan göra *Ett drömspel* på film eller tv. Strindberg visste vad han gjorde, stycket är genuin teater, skrivet för att spelas och upplevas som teater. Någon bra föreställning blev det inte, trots lysande enskildheter och vissa skådespelarinsatser, Ingrid Thulin som Indras dotter, Allan Edwall som advokaten¹¹.

¹⁰ STRINDBERG 1994, p. 11; trad.: «Tutto può avvenire, tutto è possibile e probabile. Tempo e spazio non esistono; su una base minima di realtà, l'immaginazione disegna motivi nuovi: un misto di ricordi, esperienze, invenzioni, assurdità e improvvisazioni. I personaggi si scindono, si raddoppiano, si sdoppiano, svaniscono, prendono consistenza, si sciolgono e si ricompongono. Una coscienza, tuttavia, sovrasta tutto, quella del sognatore: per essa non ci sono segreti, inconseguenze, scrupoli, leggi [...]».

¹¹ BERGMAN 1987, trad.: «Oggi so che non si può mai fare di *Ett drömspel* una versio-

Tuttavia la presenza della televisione consentì a Bergman di operare alcune scelte interessanti. Innanzitutto egli stabilisce che la coscienza superiore che partorisce il sogno è quella di August Strindberg stesso e lo fa ponendo all'inizio e alla fine della registrazione l'immagine del volto di August Strindberg. Il dramma ha inizio con il titolo che si dissolve poi nel ritratto di August Strindberg, in un primo piano crescente, che va via via sfocandosi e su cui appare il testo del prologo dell'opera; il ritratto compare poi anche alla fine del dramma, divenendo così una cornice materiale oltre che una chiave di lettura ideale.

Inoltre Bergman ha la possibilità di utilizzare tecniche di ripresa cinematografiche per suggerire al pubblico una prospettiva soggettiva delle scene: una soggettività percettiva quando le inquadrature seguono il punto di vista di un personaggio; una soggettività mentale quando grandi primi piani in dissolvenza si aprono su altre scene che rappresentano il mondo interiore di un personaggio.

Le scelte del 1963 sono strettamente legate al mezzo televisivo utilizzato, mentre le successive rappresentazioni su palco necessitano di nuove soluzioni formali, innanzitutto l'attribuzione di un'identità definita al sognatore, colui che genera l'intero dramma. Insoddisfatto della prima regia del sogno, nel 1970 Bergman mette in scena al *Dramaten* di Stoccolma *Drömspelet*, in cui opera una scelta notevole, cioè sdoppiare il personaggio della Figlia di Indra, che nel dramma prende il nome di Agnes, in due attrici, Kristina Adolphson nel ruolo della Figlia, Malin Ek nel ruolo di Agnes. La scelta scaturisce dalla difficoltà di conciliare l'immagine cristologica di Agnes con la Figlia del dio hindu Indra, per cui sono adoperate due attrici a rappresentare una il personaggio terreno, l'altra l'emanazione divina. Se nella produzione di Strindberg la coincidenza di personaggi rientrava coerentemente in una visione teosofica, per cui è possibile individuare dei riscontri anche in altre religioni, nella regia di Bergman ciò diventa impossibile, dal momento che il regista ha deciso di eliminare ogni riferimento mitico e simbolico e interpretare l'opera in chiave biografica, come una sorta di lettera di amore e dolore che Strindberg stesso ha indirizzato

ne televisiva o cinematografica. Strindberg sapeva quello che faceva, il pezzo è vero teatro, scritto per essere recitato e vissuto come teatro. Non è stata una bella messa in scena, nonostante brillanti individualità e alcune interpretazioni, Ingrid Thulin come Figlia di Indra, Allan Edwall come Avvocato».

alla sua prima moglie, interpretazione tra l'altro condivisa da Martin Lamm, filologo contemporaneo di Strindberg, formatosi sui testi del positivismo¹².

In base a questa interpretazione, Bergman stabilisce che la coscienza sognante è quella del personaggio del Poeta, e nonostante questi compaia solo a metà dramma, il regista lo pone fin dall'inizio ai piedi della scena, seduto ad una piccola scrivania, come una sorta di suggeritore o direttore di scena: egli apre il dramma suggerendo la prima battuta all'orecchio della Figlia del dio Indra. Anche questo personaggio è dunque sdoppiato, dal momento che c'è un Poeta ai piedi al palco e uno che poi effettivamente recita dalla metà del dramma in poi, ed è centrale dal momento che l'intero dramma si presenta come sua creazione, anzi, come espressione del suo processo creativo.

Inoltre in questa versione Bergman sposta il preludio dell'opera, la scena iniziale tra il dio Indra e la Figlia, alla fine della terza scena: la scena della grotta di Fingal ha il carattere di una prova teatrale tra il dio Indra, che in questa rappresentazione è detto lo *Scaldo*, e la Figlia, su di un piccolo palco eretto in mezzo sulla scena, al suono di un vecchio giradischi, mentre sullo sfondo viene proiettata un'immagine del quadro di Böckling *Die Toteninsel*, lo stesso che Strindberg aveva posto al termine della rappresentazione di *Spöksonaten* nel 1907 e di cui aveva una riproduzione nell'auditorium dell'*Intima*. Questa rappresentazione metateatrale ha il duplice ruolo di rompere l'azione, che altrimenti rischierebbe di essere una carrellata di tableau, e di fungere da stratagemma per poter inserire la scena mitologica privandola di ogni connotazione simbolica o metafisica e confinandola alla pura finzione.

Nella scena della cerimonia di laurea, all'interno di una chiesa, sono presenti tre bambini in abito elegante e con berretti da studenti, a rappresentare il mondo accademico. L'Avvocato, nel dramma di Strindberg destinato a ricevere la corona di spine, qui è dileggiato a causa del suo cappotto maledorante e, nel tentativo di toglierselo, resta grottescamente in mutande. La corona, che nel dramma di Strindberg è presa da Agnes e data all'Avvocato, viene qui invece provata dal Poeta che, con fare civettuolo, fa finta di guardarsi allo specchio. Per Bergman l'essere umano non è degno, né ca-

¹² ROBINSON 2008b, p. 1291.

pace di assumere su di sé le pene dell'umanità, tuttalpiù può farlo nella finzione letteraria, in un'esibizione leziosa.

Per lo sfondo, che nell'opera strindberghiana prevede numerosi cambiamenti a scena aperta, Bergman utilizza uno schermo rettangolare su cui le immagini vengono proiettate: questa è l'unica volta in cui compare il castello che cresce, altrimenti eliminato dalla scena. La rappresentazione ebbe luogo nel *Lilla scenen*, cioè il teatro piccolo, privo di arco di proscenio e di sipario; Bergman allestì la scena in modo tale che i proiettori fossero visibili al pubblico e pose sulla parte posteriore del palco delle sedie su cui sedevano gli attori durante le scene che non prevedevano la loro partecipazione. Questi stratagemmi hanno consentito a Bergman di annullare l'illusione scenica, rendendo il pubblico partecipe della macchina teatrale. La critica è stata in parte molto dura, dal momento che in questa versione Bergman dà una visione puramente materialista di *Ett drömspel* di Strindberg, priva di ogni implicazione metafisica, rendendo prosaico un testo drammatico. Questa posizione non è condivisa dalla critica più recente che ha colto nelle scelte di Bergman una sfida alla tradizione teatrale svedese che scaturisce da una profonda conoscenza del testo che da Bergman viene ridotto e concentrato, tanto da abbreviare lo spettacolo di quarantacinque minuti rispetto ad una rappresentazione integrale.

Nel 1977 Bergman mette in scena *Ein Traumspiel*, durante il suo *esilio tedesco*¹³, una traduzione di Peter Weiss del 1963; qui usa lo stesso approccio utilizzato per la rappresentazione al *Dramaten*: il personaggio del Poeta, seduto a una scrivania, apre il dramma e lo presenta come un prodotto della sua immaginazione; alla fine resta da solo su un palco vuoto. Le platee tedesche si aspettavano una rappresentazione che riproponesse le atmosfere metafisiche e oniriche che Bergman creava nei suoi film, e sono pertanto rimaste sorprese e disorientate dall'interpretazione anche stavolta realistica. Nonostante la tiepida accoglienza della critica, Bergman ha incontrato un pubblico entusiasta che lo ha omaggiato al *Rezidenstheater* di Monaco con una *standing ovation* che ha riportato il cast sulla ribalta per ben trentaquattro volte e con esso, eccezionalmente, anche Ingmar Bergman.

Nella rilettura tedesca sparisce del tutto il dio Indra, le cui battute ini-

¹³ A causa di problemi fiscali, nel 1976, Ingmar Bergman interruppe le produzioni in corso in Svezia e andò in esilio volontario nella allora Repubblica Federale Tedesca per otto anni.

ziali sono affidate al Poeta che quindi, nel prelude, assume il ruolo e la funzione di principio creatore. Il mito creazionale perde ogni carattere metafisico e l'unica creazione è quella letteraria in grado di comprendere un mondo di per sé sufficiente. La regia del 1977 è stata alquanto simile a quella del 1963; è possibile cogliere qualche differenza maggiore nella quarta e ultima regia, quella del 1986, al *Dramaten* di Stoccolma. Stavolta il ruolo del Poeta sembra essere direttamente collegato a Strindberg, come aveva già fatto intendere nella produzione del 1963. Il riferimento a Strindberg è dato dalla onnipresenza in scena di una scrivania in *jugendstil*, lo stile liberty tedesco, chiara allusione alle stanze di Strindberg nella *Blå Tornet* di Drottninggatan, ultima residenza di August Strindberg a Stoccolma. Bergman trasforma così il Poeta in un alter ego di Strindberg o, come scrive Törnqvist, in uno «Strindbergman»¹⁴. Come nella rappresentazione precedente, il dio Indra non compare e le sue battute sono recitate dal Poeta. Nella sua riscrittura Bergman crea un dramma che è sì un sogno, ma segnato da un materialismo assente in Strindberg. L'eliminazione di ogni riferimento al divino comporta l'esclusione di un finale salvifico in senso religioso e spirituale: per Bergman la salvezza finale non è divina, ma profondamente umana, ed è data dalla figura di Agnes nel suo ruolo di madre, sul cui grembo in una delle scene finali si adagiano a riposare i personaggi maschili principali, l'Ufficiale, l'Avvocato e il Poeta, in una sorta di raffigurazione della *Pietà*. Il personaggio di Agnes è quindi terreno, dal momento che ogni legame col divino è stato eliminato, ed è stavolta diviso in tre ruoli: Agnes bambina, Agnes adulta e Agnes anziana madre. Il dramma si chiude con Agnes bambina che gioca sul palco, mentre il Poeta alla sua scrivania continua a scrivere. In continuità con le regie precedenti, è sempre il personaggio del Poeta a rivestire il ruolo centrale dell'opera; Agnes invece assume particolare rilevanza soprattutto nel ruolo di madre consolatrice. In questa regia la scena è più ricca di dettagli e più elaborata, con diverse immagini proiettate sullo sfondo.

L'assenza di elementi simbolici e metafisici e il carattere talora grottesco di alcune scene risultano spiazzanti se si considera la produzione cinematografica di Bergman, in cui sono ricorrenti immagini oniriche, elementi

¹⁴ TÖRNQVIST 1995, p. 25.

allegorici, atmosfere evocative. Appare legittimo quindi interrogarsi su ciò che nelle rappresentazioni bergmaniane non c'è.

Senza altro a determinare la scelta di eliminare ogni riferimento teosofico o spiritualista ha contribuito il fatto che l'attività di Bergman ha luogo in un periodo ben lontano da certe influenze culturali: le teorie teosofiche sottese al dramma, che nell'epoca in cui Strindberg scriveva erano molto di più popolari e comprensibili, oggi non sarebbero facilmente intelleggibili. Inoltre Bergman attua un'operazione di sfronamento e riduzione del testo di Strindberg, allo scopo di eliminare ogni elemento superfluo o ridondante; per questo motivo, il fatto stesso che gli elementi relativi alla religione hindu siano stati aggiunti a posteriori dall'autore li ha resi facilmente omisibili.

Ett drömspel è stato, nel suo complesso, un dramma innovativo, il primo a indagare il mondo soggettivo del sogno, in un percorso che Strindberg effettua senza alcun supporto dalle teorie psicanalitiche che iniziavano a essere formulate in quegli anni; attraverso un'opera teatrale Strindberg mette in scena il dramma dell'essere umano, la sua miseria e il suo destino di sofferenza. Dal canto suo, pure, la poetica bergmaniana non appare interessata a un'indagine dell'inconscio collettivo, bensì di quello individuale e della capacità del mezzo scenico di rappresentarlo. Nel 1966, nel film *Persona*, Bergman adopera la tecnica del sogno, come ammette il regista stesso in *Bilder*, autobiografia del 1990¹⁵: il film è un dramma in tre atti, introdotto da un prologo/cornice che oscilla tra narrazione oggettiva e rappresentazione di un soggetto sognante, senza però chiarire a chi appartenga la coscienza sognante. Stavolta la tecnica del sogno, pensata da Strindberg per inscenare il dramma dell'umanità, è lo strumento di indagine dell'inconscio individuale. Allo stesso modo nella messa in scena di *Ett drömspel* del 1986, Bergman si serve della tecnica strindberghiana per analizzare i processi dell'inconscio individuale, in particolare i processi creativi dell'arte teatrale stessa, in tutti i suoi passaggi: dalla fase inconsapevole, in cui idee e immagini turbinano nella mente dell'artista (il Poeta, sempre presente sulla scena), a quella successiva, consapevole, di composizione (il Poeta seduto alla scrivania), alla fase finale, la direzione sulla scena stessa, fatta di suggerimenti

¹⁵ BERGMAN 1990, p. 118.

e indicazioni (il Poeta/regista che distribuisce copioni sulla scena e suggerisce battute all'orecchio degli attori).

Bibliografia

- ADAMS Richard, *Palaces of memory: August Strindberg and Ingmar Bergman*, in «World Socialist Web Site», 21.05.2012, <http://www.wsws.org/en/articles/2012/05/stri-m21.html>.
- VAN DEN BERG Klaus, *Strindberg's A Dream Play: Postmodernist Visions on the Modernist Stage*, in «Theatre Survey», vol. 40, no. 2 (Nov., 1999), 43-70.
- BERGMAN Ingmar, *Persona*, Stockholm 1966.
- BERGMAN Ingmar, *Laterna Magica*, Stockholm 1987.
- BERGMAN Ingmar, *Bilder*, Avesta 1990.
- BÄCKSTRÖM Kurt, *Hur påverkades Ingmar Bergman av August Strindberg*, in «Tidningen Kulturen - nyhetstidning med kulturell prägel», 28.03.2012.
- CARLSON Harry G., *Strindberg and the poetry of myth*, Berkeley 1982.
- DEPAUL Brother, *Bergman and Strindberg: Two Philosophies of Suffering*, in «College English», vol. 26, No. 8 (May, 1965), 620-622+627-630.
- HOCKENJOS Vreni, *Strindberg through Bergman. A Case of Mutation*, in «Tijdschrift voor Skandinavistiek», vol. 20 (1999), nr. 1, 45-59.
- LÖNROTH Linn, *Drömspel. Några reflektioner kring August Strindbergs drama Ett drömspel och dess inflytande på Ingmar Bergmans filmer Smultronstället och Persona*, <http://bergmancenter.se/wordpress/wp-content/uploads/2010/05/Droemspel.pdf>.
- MARKER Frederick J. / MARKER Lise-Lone, *Strindberg and Modernist Theatre, Post-Inferno Drama on the Stage*, Cambridge 2002.
- MILTON John R., *The Esthetic Fault of Strindberg's Dream Plays*, in «The Tulane Drama Review», vol. 4, No. 3 (Mar., 1960), 108-116.
- ROBINSON Michael, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. 1: General Studies*, London 2008.
- ROBINSON Michael, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. 2: The Plays*, London 2008.
- SAMUELS Charles Thomas, *Ingmar Bergman: An Interview*, in Stuart M. Kamin-sky, *Ingmar Bergman, Essays in Criticism*, London 1975, 98-132.
- STRINDBERG August, *Ett drömspel*, Stockholm 1960.
- STRINDBERG August, *Il sogno*, trad. Giorgio Zampa, Milano 1994.
- STRINDBERG August, *Samlade Verk. Nationalupplaga. 59:2. Ockulta dagboken (2). Faksimil av handskriften*, Stockholm 2012.
- SZALCZER Eszter, *Strindberg & the Visual Arts*, PAJ: A Journal of Performance and Art, vol. 25, no. 3 (Sep., 2003), 42-50.

- SZALCZER Eszter, *A modernist dramaturgy*, in Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge 2009, 93-106.
- TÖRNQVIST Egil, *Between stage and screen: Ingmar Bergman directs*, Amsterdam 1995.
- TÖRNQVIST Egil, *Bergman's Strindberg*, in Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge 2009, 149-163.
- TÖRNQVIST Egil, STEENE Birgitta, *Strindberg on drama and theatre: a source book*, Amsterdam 2007.