

La “filosofia” di *Julie*

Franco Perrelli
(Università di Bari)

DOI: 10.54103/st.275.c652

August Strindberg – in uno dei suoi «articles» in «*style Boulevard*», pubblicati sulla *Revue Universelle Internationale* nell'estate del 1886 (e che avrebbe inviato persino a Nietzsche; cfr. ASB 7: 203)¹ – non esitava a sostenere che, «in Svezia, non esistessero drammaturghi», visto che la drammaturgia nazionale non si spingeva al di là del disegno di «eroi simpatici e situazioni patriottiche» con al centro virtuose e orgogliose fanciulle bionde, che «di norma finivano per vendicarsi del seduttore» che le aveva abbandonate; di contro, nella commedia, si restava né più né meno schiacciati sui modelli commerciali in voga a Parigi (cfr. SSV 18: 276 ss.).

In assoluta controtendenza e mirando a guadagnarsi visibilità nell'ambito dell'avanguardia continentale, nel cui agone «i giovani autori francesi erano ancora in cerca della formula» di un dramma naturalistico (ASB 6: 383), nel febbraio dell'87, Strindberg aveva scritto la tragedia *Il padre*, che aveva subito tradotto in francese e inviato al caposcuola Émile Zola. Strindberg mirava a un autorevole avallo, sottolineando che si trattava per l'appunto d'un copione «*composé en vue de la formule expérimentale, visant à faire valoir l'action intérieure aux dépens des trucs théâtraux, de réduire le décor au minimum, et de conserver l'unité de temps autant que faire se peut*» (ASB 6: 262) (idee che, in certo modo, struttureranno anche *La signorina Julie*).

Nel novembre del 1887, l'autoesilio di Strindberg, che da circa quattro anni l'aveva portato a errare tra Francia, Svizzera, Italia, Austria e Germania, approda a Klampenborg, nei pressi di Copenaghen: la situazione economica dello scrittore è precaria e decisamente logorato appare il matrimonio con la nobildonna Siri von Essen, tanto che, fra l'agosto dell'87 e il marzo dell'88, nel romanzo *Le Plaidoyer d'un fou*, (assai inventivamente) vengono rievocati «dodici anni» di più o meno presunte «pene» coniugali (cfr. ASB 7: 36).

1 Per le citazioni delle lettere e degli scritti strindberghiani daremo indicazioni nel testo, utilizzando sigle in relazione alle seguenti edizioni: ASB, A. Strindberg, *Brev*, 22 voll., a cura di T. Eklund e B. Meidal, Stockholm, Bonniers, 1947-2001; SSV, *Samlade Verk*, 72 voll., a cura di L. Dahlbäck *et al.*, Stockholm, Almqvist & Wiksell-Norstedts, 1981-2013.

Strindberg arriva in Danimarca per assistere alla prima del *Padre*, che si terrà il 14 novembre 1887, presso il Casino teater della capitale, grazie all'interessamento di un attore coraggioso come Hans Riber Hunderup. Nonostante la rischiosissima rappresentazione riscuotesse una discreta accoglienza (non proprio quel «succès d'horreur complet» di cui l'autore si sarebbe in seguito lamentato con Zola), per altri motivi, il teatro fallì, lasciando quindi il drammaturgo «in completa miseria» (ASB 6: 306, 345). Esattamente un mese dopo questo debutto, Émile Zola comunicava al suo «cher confrère» svedese le proprie impressioni sul *Padre*, esprimendo nel complesso un giudizio non negativo, soprattutto sull'«idée philosophique» di una tragedia che riteneva «curieuse et intéressante», sebbene, da un punto di vista rigorosamente naturalistico, si potesse eccepire su una certa caratterizzante «abstraction», a causa della quale i personaggi non esibivano «un état civil complet» e di conseguenza neanche restituivano «la sensation complète» della vita².

Altri fermenti culturali stavano intanto lievitando a Copenaghen in quel vivace frangente storico. Fra il 10 aprile e l'8 maggio 1888, infatti, Georg Brandes tenne all'Università una serie di conferenze sulla filosofia di Friedrich Nietzsche, all'epoca «vir obscurissimus», che – come il filosofo poteva compiacersi – si svolsero «in modo fortunatissimo. Sala zeppa: 300 uditori. I maggiori giornali pubblicano i riassunti»³. In un saggio su Strindberg del 1894, lo stesso Brandes rievocerà:

Fu nel 1888 che ebbe luogo l'avvicinamento di Strindberg a Nietzsche e l'incombenza di realizzarlo toccò a me. I resoconti giornalistici di una serie di conferenze che tenevo sulle opere di Nietzsche avevano suscitato in Strindberg, che si trovava allora a Copenaghen, non poca emozione. Gli sembrava di avere riscontrato in Nietzsche, meglio e più chiaramente espressi di quanto a lui stesso non fosse riuscito, pensieri che da tempo gli fluttuavano dentro. In diversi scritti, tra cui un pezzo intitolato *I meschini*, aveva adottato un punto di vista assimilabile a quello del filosofo. Allorché misi in rapporto questi due distinti autori, fra di loro si sviluppò un carteggio e, in varia narrativa strindberghiana del periodo, come *Tschandala* e *Sul mare aperto* (*I havsbandet*), si rintraccia chiaramente un influsso nietzschiano⁴.

Adesso, in quel maggio dell'88, Strindberg, fra alti e bassi economici, viveva con la famiglia nella decaduta dimora signorile di Skovlyst e – secondo quanto scrive la figlia – attraversava in effetti il suo «periodo più aristocratico», essendosi «ormai lasciato alle spalle il socialismo e avendo trovato conferma in Nietzsche della propria ostilità per le donne, Cristo e la “plebe”»⁵. A Skovlyst,

2 Cit. in A. Strindberg, *Théâtre cruel et théâtre mystique*, a cura di M. Gravier, Paris, Gallimard, 1964, p. 96.

3 F. Nietzsche, *Epistolario (1865-1900)*, a cura di B. Allason, Torino, Einaudi, 1962, pp. 296, 305.

4 G. Brandes, *Udvalgte Skrifter*, a cura di S. Møller Kristensen, IV, København, Tiderne Skifter, 1984-87, p. 175.

5 K. Smirnoff, *Strindbergs första hustru*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag, 1926², p. 261.

Strindberg aveva inoltre sott’occhio i rapporti della proprietaria della tenuta, che si fregiava del titolo di contessa, con il suo intendente Ludvig Hansen e può darsi che, tra varie altre suggestioni⁶, anche questa abbia contribuito a ispirare il rapporto padrona-servitore della *Signorina Julie*. In ogni caso, verso la fine dell’estate, esplose un violento contrasto fra Strindberg e Hansen, che culminò, il 19 settembre, in un’imbarazzante fuga dello scrittore a Berlino: contro di lui stava montando l’accusa di avere abusato della sorellastra diciassettenne dell’intendente; di rimando, lo svedese denunciava Hansen come ladro.

Al limite di questi turbolenti avvenimenti – trasfigurati nel lungo racconto *Tschandala* (del settembre 1888-gennaio ’89 e dal titolo esplicitamente nietzschiano; ASB 7: 232) –⁷, Strindberg, a Skovlyst, scrisse *La signorina Julie* (*Fröken Julie*), fra il luglio e il 10 agosto 1888, e a seguire, sempre nel mese di agosto, *Creditori* (*Fordringsägare*): due drammi che in misura differente rispondevano alle critiche che Zola aveva avanzato sul *Padre*.

Se, in *Creditori* – lontano ormai dai canoni di un naturalismo documentario, nella crescente consapevolezza che «do zolismo con la sua pittura della natura e la puntualizzazione delle scene non fosse più sulla cresta dell’onda» (ASB 7: 212) –, si allestiva la rappresentazione di un «omicidio psichico», per via di suggestione, concentrandosi giusto su «tre personaggi, un tavolo e due sedie» (ASB 7: 124, 105), nella *Signorina Julie*, era più volenteroso l’intento di presentare «la prima tragedia naturalistica della drammaturgia svedese» (ASB 7: 104) richiamandosi alla «*nouvelle formule*» zoliana, e purtuttavia riformandola.

Del resto, la ricetta strindberghiana per la «*formule expérimentale*» tendeva essenzialmente a enfatizzare lo spessore psicologico («*l’action intérieure*») del dramma e a rendere in esso «breve la tortura, lasciandola scatenare di colpo e facendola esaurire [...]». In ogni dramma c’è “*une scène*!” – osservava l’autore – ed era quella che a lui interessava: «Che m’importa di tutto il resto, di dar da fare a sei, otto attori! [...] Datemi insomma la polpa del dramma! questo chiedo a chi scrive per il teatro!» (ASB 7: 183-184).

Comunque – nella famosa *Prefazione* alla *Signorina Julie* (che si suppone composta a ridosso della tragedia, attorno al 10-15 agosto) –⁸, Strindberg sostiene la possibilità, per i personaggi secondari, di una descrizione che sia insieme astratta e puntuale; giustifica l’introduzione di elementi apparentemente eccentrici

6 Cfr. in merito F. Perrelli, «*La signorina Julie*. Storie e scritture», in «*La signorina Julie*» di Strindberg: *studi e prospettive*, Torino, DAMS Università di Torino, 2001, pp. 25-26.

7 Cfr. A. Strindberg, *Ciandala*, a cura di F. Perrelli, Milano, SE, 1995 (in particolare, la postfazione «Delitto senza castigo», pp. 151 e ss.).

8 Cfr. G. Ollén in SSV 27: 293. Una traduzione di questa *Prefazione*, basata sull’edizione critica degli scritti strindberghiani (SSV 27, che ha ripristinato l’originale), si può leggere in F. Perrelli, *Strindberg: scritti sul teatro*, Imola, Cue Press, 2016, pp. 42 e ss. Ricorderemo, incidentalmente, che la *Prefazione* come lo stesso copione della *Signorina Julie* (pubblicati in volume nel novembre del 1888) erano stati sottoposti a cospicue manipolazioni editoriali, di cui abbiamo reso conto in F. Perrelli, «*La signorina Julie*. Storie e scritture», cit., pp. 31 e ss.

per un dramma naturalistico come il monologo e il balletto, ma – pure con un richiamo all'impressionismo – in ossequio all'ortodossia zoliana, quantomeno sul piano dell'allestimento materiale, si respingono varie convenzioni, denunciando l'inadeguatezza delle ambientazioni sceniche fragilmente e illusoriamente dipinte (SSV 27: 111-2).

Strindberg, in questa fase, sembra tenere presente soprattutto il lavoro del Théâtre Libre di André Antoine, sostenuto da Zola e attivo a Parigi dal marzo dell'87: da lì, per esempio, deriverebbe anche l'attenzione per la pantomima che affiora nella *Prefazione*⁹. Quando metterà in scena a Parigi nel 1893 *Mademoiselle Julie*, Antoine farà circolare fra il pubblico la «*longue préface pleine de choses curieuses*» di Strindberg, pur aggiungendo che «*les décors plantés de biais, la suppression de la rampe, les éclairages du haut*» erano, a suo avviso, soprattutto «*d'influence allemande*»¹⁰ (e si pensa addirittura in parte wagneriana)¹¹. Singolare, tuttavia, che Antoine non colga nelle riforme strindberghiane quantomeno echi di quelle suggerite a suo tempo da Diderot in *Dorval et moi*¹².

In ogni caso, Strindberg si sarebbe addirittura spinto a copiare il Théâtre Libre con la sfortunata e un po' improvvisata impresa di una compagnia sperimentale scandinava, che consumò la sua breve parabola fra il novembre del 1888 e il marzo dell'89, riuscendo, il 14 di quel mese, a far debuttare giusto in forma privata, presso la Lega Studentesca di Copenaghen, *La signorina Julie*, che era stata subito fulminata dalla censura.

Se aveva difficoltà ad assimilare al proprio naturalismo il collega svedese (che, a ben vedere, poteva forse considerarsi più vicino a Dostoevskij)¹³, Zola aveva almeno riconosciuto che – al di là delle forme – la drammaturgia dello scrittore scandinavo si caratterizzava per la centralità e la pregnanza di un'«*idée philosophique*». Dopo tutto, nel *Padre*, il cruciale tema della *paternitas semper incerta* poteva derivare da un bestseller dell'epoca, *La filosofia dell'inconscio* di Eduard von Hartmann, e la stessa misoginia, del resto, non vi appariva sviluppata solo in termini di mera polemica nei confronti di Ibsen, ma mostrava salde radici – come

9 Cfr. C.O. Gierow, *Documentation – Évocation. Le Climat littéraire et théâtral en France des années 1880 et "Mademoiselle Julie" de Strindberg*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967, pp. 130 e ss.

10 A. Antoine, «*Mes Souvenirs*» sur le Théâtre-Libre, Paris, Arthème Fayard & Cie, 1921, p. 286.

11 C.O. Gierow, *Documentation – Évocation*, cit., pp. 137 e ss.

12 F. Perrelli, *Poetiche e teorie del teatro*, Roma, Carocci, 2015³, p. 128.

13 Strindberg seguiva da qualche anno la letteratura di Dostoevskij (cfr. ASB 5: 209), e – si è notato – che ci sarebbe qualcosa di dostoevskiano pure nella *Signorina Julie*, per esempio, nel gesto di Jean che scaglia il denaro sul tavolo quando Julie gli chiede se sa cosa debba un uomo alla donna che ha disonorato (cfr. SSV 27: 166). La situazione presenta, in effetti, un'analogia con *Le memorie del sottosuolo*, nelle quali il protagonista «mette dei soldi in mano alla prostituta Lise con l'intenzione di umiliarla per vendicarsi delle proprie umiliazioni» (nei due scrittori, «più l'aggressore è sfrontato e brutale, più grande si rivela la sua inferiorità»; N. Milochevitch, *Nietzsche et Strindberg. Psychologie de la connaissance*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1997, p. 235).

pure avrà modo di sottolineare Georg Brandes – soprattutto in Schopenhauer e nella sua idea dell'«*ingiustizia*», per così dire, ontologica del «carattere femminile»¹⁴. Lo stesso Nietzsche, in seguito, si sarebbe compiaciuto di ritrovare nel *Padre* la propria «concezione dell'amore – che ha come mezzo la guerra e fondamento l'odio mortale tra i sessi»¹⁵; idea in effetti richiamata in scritti del suo ultimo periodo e che Strindberg aveva posto al centro anche del duello erotico fra il servo Jean e la sua nobile giovane padrona nella *Signorina Julie*.

Senz'altro, la stessa *Signorina Julie* – come riconoscerà Strindberg in vecchiaia – era ovviamente «molto più di una singolare storia di seduzione» (e tanto più nel senso scenico convenzionale che aveva denunciato negli «*article*» dell'86). Nel testo, infatti, si evidenziava «la lotta di classe e di razza; c'erano il rinnovamento sociale dalle radici, patrizi e plebei, lo stupido tentativo della donna di emanciparsi dalla natura, tutta la furibonda rivolta della vita moderna contro le tradizioni, i costumi e la ragione» (SSV 64: 235): insomma, il travaglio del nichilismo dell'epoca. Ciò detto e al di là della menzionata «lotta dei sessi» (che l'incontro con Nietzsche viene solo a confermare), cosa passerebbe specificamente della filosofia del pensatore tedesco nel testo della *Signorina Julie*?

Se andiamo a consultare una breve nota compilata da Strindberg, nel 1894, affinché fosse integrata in una raccolta di contributi critici sulla sua personalità letteraria, si sarebbe tentati di dar ragione a quanto ulteriormente osservava Georg Brandes nel saggio succitato, vale a dire che, nel tempo, lo scrittore era destinato in qualche modo a difendersi dall'influsso nietzschiano «essendo molto della sua sensibilità di fondo» (e il danese pensa forse a una radice pietista di formazione) «in contrasto con esso»¹⁶. In questa nota (non sempre puntualissima nella cronologia), Strindberg sembra infatti impegnato già a rivendicare una propria originalità nei confronti del filosofo, affermando che – con le *vivisezioni* pubblicate in tedesco nel 1887 sulla «*Neue Freie Presse*» e *Il padre* – aveva anticipato «sperimentalmente la concezione ritenuta nietzschiana. Nel 1888» – continuava –, «ho portato avanti la mia lotta di emancipazione e oggi va accettato che, specie con *La signorina Julie*, sia giunto alle medesime conseguenze di colui che all'epoca per me era un filosofo assolutamente sconosciuto», il cui «primo influsso» (successivo cioè alle lezioni di Brandes) si può rintracciare in particolare (oltre che in *Tschandala*) proprio nella *Prefazione* a quella «tragedia naturalista»¹⁷.

14 G. Brandes, *Udvalgte Skrifter*, cit., IV, p. 172, e si veda A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, a cura di M. Carpitella, II, Milano, Adelphi, 1998, p. 835 (citato peraltro da Strindberg in SSV 16: 169).

15 Cit. in W.A. Berendsohn, «Strindberg och Nietzsche», *Samfundet Örebro Stads – och länsbibliotekets Vänner. Meddelande*, 16, 1948, p. 18.

16 G. Brandes, *Udvalgte Skrifter*, cit., IV, p. 175.

17 H. Drachmann *et al.*, *En bok om Strindberg*, Karlstad, Forssells Boktryckeri, 1894, pp. 44-45.

Sebbene non manchino studiosi che individuano tracce di Nietzsche anche nel corpo del dramma¹⁸, Strindberg pare riconoscere uno specifico *influsso* («*det första inflytandet*») nella *Prefazione* (che arriva subito dopo la tragedia), ma qui s'impone la domanda: che ne sapeva lo scrittore del filosofo all'altezza temporale della stesura della *Signorina Julie* e, tanto più, della sua *Prefazione*? Badando bene a evitare – proprio nella lettura della *Prefazione* – ogni confusione con un certo «darwinismo volgare che», all'epoca, «più o meno a ragione, veniva abbinato a un'apologia del nietzschianesimo»¹⁹, parrebbe poco, ovvero, di certo, quello che in merito alle conferenze di Brandes Strindberg aveva potuto leggere sul quotidiano «Politiken» e, in un incontro casuale, gli aveva comunicato personalmente il critico stesso (cfr. ASB 7: 382; 8: 36). Solo una lettura di *Al di là del bene e del male* è ipotizzabile nella primavera o estate del 1888²⁰ e, d'altro canto, un ulteriore scambio di libri e lo stesso carteggio con il filosofo si collocano successivamente alla stesura estiva del dramma.

A questo punto, però, gli studiosi si dividono. Ci sono quelli che, non senza coerenza, tendono a collocare i passi antisentimentali della *Prefazione* più apparentemente ispirati a Nietzsche in parte all'insegna di Max Nordau o dello psichiatra Henry Maudsley²¹; Harold Borland sottolinea invece l'importanza dei §§ 222 e 229 di *Al di là del bene e del male* come ispiratori di certi caratteri ostili alla compassione, affioranti nel testo (cfr. in particolare SSV 27: 102), con l'importante implicazione (dai riverberi, diremmo, quasi artaudiani) che la «crudeltà» finisce per caratterizzare la tragedia come «ogni volontà di conoscenza»²². Borland, inoltre, indica il § 215 come possibile fonte per motivare la complessità dei «caratteri moderni» disegnati nella *Signorina Julie*, nonché il § 258, che influenzerebbe la visione strindberghiana del destino dei discendenti «d'antica aristocrazia guerriera» (cfr. SSV 27: 105-6)²³.

Curiosamente, la *Prefazione* offre pure assonanze con opere di Nietzsche che Strindberg comunque non avrebbe ancora letto e si potrebbe, per esempio, riscontrare un'analogia del passaggio sull'irrimediabile legge di natura per la quale l'uccello da rapina divori la colomba, come il pidocchio l'uccello da rapina, alla base di una «gioia di vivere» sostanziata dalle «forti, crudeli lotte dell'esistenza» (SSV 27: 102-3), con il brano I, § 13 della *Genealogia della morale*; ancora, Borland

18 Ipotizzando un approfondimento delle teorie nietzschiane da parte di Strindberg fin nel mese di luglio, certi critici rilevano, per esempio, nella stesura del dramma, una progressiva transizione delle simpatie dell'autore dal proletario Jean all'aristocratica Julie (cfr. H. Beyer, *Nietzsche og Norden*, II, Bergen, Universitetsforlaget, 1958-59, p. 58).

19 Ivi, I, p. 52.

20 Una cronologia delle letture nietzschiane di Strindberg è in T. Eklund, *Tjänstekvinnans son. En psykologisk Strindbergsstudie*, Stockholm, Bonniers, 1948, pp. 394-395.

21 Ivi, pp. 381-382, 387.

22 F. Nietzsche, *Al di là del bene e del male*, Milano, Adelphi, 1979³, pp. 138-139.

23 H. Borland, *Nietzsche's Influence on Swedish Literature with Special Reference to Strindberg, Ola Hansson, Heidenstam and Fröding*, Göteborg, Elanders Boktryckeri Aktiebolag, 1956, p. 41.

stesso (con altri) rileva che l’atteggiamento generale di sufficienza nei confronti del teatro espresso nella *Prefazione* (cfr. SSV 27: 101) farebbe ricordare *Il caso Wagner*²⁴.

Se le cose stanno così – fra imponderabili echi e qualche traccia più o meno percorribile – l’«*idée philosophique*» che più sicuramente e direttamente (transitando dal *Padre*) passa alla *Signorina Julie* pare semmai derivare da Johann Jakob Bachofen, sebbene largamente tramite la mediazione di un saggio di Paul Lafargue, pubblicato nel marzo del 1886 sulla «*Nouvelle Revue*», relativo a «*Le Matriarcat et les conséquences funestes d’une rechute de la Société dans cette forme primitive des sociétés*» (SSV 34: 187). Si tratta di un lungo articolo divulgativo che Strindberg aveva ancora ben presente nel maggio dell’88, ricordandolo immancabilmente a coloro che osavano «addirittura credere alla favola della donna schiava» (ASB 7: 86)²⁵.

A dire il vero, il saggio di Lafargue – noto esponente comunista e genero di Karl Marx –, mettendo in campo pure le ricerche di Lewis H. Morgan e Friedrich Engels, era naturalmente tutt’altro che avverso all’emancipazione femminile e a una profonda revisione dello statuto borghese di famiglia, ma – decontestualizzandolo dallo sfondo della lotta di classe – Strindberg riesce a estrapolarne un concetto, cui aveva già conferito rilievo nella *Prefazione* per la seconda raccolta dei racconti di *Sposarsi* (*Giftas*, 1885-86): «La famiglia patriarcale è relativamente una forma recente di aggregazione, la cui nascita fu segnata da innumerevoli crimini, quanti forse ne avremo in futuro se la società sarà tentata di ritornare all’originario matriarcato» (SSV 16: 184).

Insomma – come si dimostrava nel *Padre* –, la posta in gioco della moderna emancipazione della donna, per Strindberg, si rivelerebbe alla fine la reintroduzione di quell’arcaico matriarcato che agonizza (secondo Bachofen) emblematicamente nell’*Orestea*, ma infine si manifesterebbe in subdoli conati di restaurazione, tentando d’imporsi, specialmente tramite il combattimento dei cervelli, in una miriade di conflitti e micro-conflitti consci e pure semi-coscienti fra i sessi nella vita quotidiana. Se la donna, secondo Strindberg, è inferiore all’uomo (come spiega appunto la *Prefazione* alla *Signorina Julie*; SSV 27: 105-6), perché mai i maschi sarebbero addirittura a rischio di eliminazione e dovrebbero «stare all’erta» e difendersi (SSV 16: 184)? Di fatto, per il drammaturgo, nell’esperienza e nei rapporti umani (oltre che per le ragioni non polemiche dell’arte), non vige un principio geometrico di dominanza (che pure la *Prefazione* a un certo punto tenterebbe contraddittoriamente di dimostrare), essendo «la vita non tanto matematicamente idiota che solo i più grandi divorino i piccoli, avviene infatti altrettanto sovente che l’aape ammazzi il leone o quantomeno lo renda furioso»

24 Ivi, pp. 41-42, nonché H. Beyer, *Nietzsche og Norden*, cit., II, p. 57.

25 Cfr. in merito F. Perrelli, *Filosofie moderne del dramma antico*, Bari, Edizioni di Pagina, 2019, pp. 97 e ss.; Id., «Strindberg and Bachofen. Tragic Greece», in K. Hoff, D. Gedin (a cura di), *August Strindberg und die Aufklärung*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2020, pp. 367 e ss.

(SSV 27: 102). Nel *Padre*, dopo tutto, era stata Onfale a trionfare su Ercole, «la forza bruta a cedere all'insidiosa debolezza» (SSV 27: 95-6).

C'è, d'altro canto, un passaggio rilevante della *Signorina Julie*, nel quale la protagonista descrive a Jean l'infelice coniugio del padre con una moglie femminista che, nella tenuta di famiglia, instaura per l'appunto una sorta di matriarcato:

Io sono venuta al mondo – contro il desiderio di mia madre da quel che ho potuto capire. Ora mia madre mi avrebbe educata come una figlia della natura e avrei dovuto imparare per di più ciò che un ragazzo deve imparare, così sarei diventata un esempio di come la donna sia uguale all'uomo. Dovevo vestirmi da maschio, imparare ad accudire i cavalli ma non andare nella stalla delle vacche; dovevo strigliare e mettere i finimenti, studiare l'agricoltura e andare a caccia, persino macellare le bestie – che schifo! E nella proprietà gli uomini facevano i lavori femminili e le donne quelli maschili – con la conseguenza che la tenuta stava andando in malora, ed eravamo diventati la barzelletta del vicinato (SSV 27: 161).

La restaurazione del matriarcato implica, per Strindberg, una sorta di *festum stultorum* ovvero la follia di un mondo capovolto, per cui Jean può senz'altro considerare che Julie è «ammalata, e che sua madre fosse decisamente matta; noi abbiamo parrocchie intere ammatite di pietismo, e questo è una sorta di pietismo! Che adesso imperversa!» (SSV 27: 167). A ben vedere, si tratta di una battuta a doppio taglio, perché, da un alto, compara sprezzantemente il culto della donna alla follia mistica, da un altro, denuncia in parallelo certo *femminismo* umanitario affiorante in talune correnti religiose dell'epoca sempre al centro della satira di Strindberg²⁶.

A dire il vero, nella *Signorina Julie*, il padre tenterà la riscossa del patriarcato, finendo però nel pantano di una guerra di posizione dalla quale sarebbero derivati ulteriori dissapori e disastri familiari e dalla quale la personalità stessa di Julie sarebbe emersa travolta, sfigurata nella propria identità sessuale: «Da lei» (dalla madre, cioè) «avevo imparato l'odio per il maschio – perché lei odiava i maschi come ha sentito – e io le giurai, che non sarei mai diventata schiava di un uomo» (SSV 27: 163). Da ciò deriva anche la predestinazione alla decadenza e all'autodistruzione dell'eroina-«nuova»: «mezzafemmina» nata da «mezzafemmina» (ASB 7: 130), che, a ben vedere, è poi il fulcro di questa tragedia, pure ispirata alla tragica vicenda di Victoria Benedictsson.

Costei era una scrittrice di un certo valore (nota con lo pseudonimo maschile di Ernst Ahlgren), che a trentott'anni si suicidò come Julie, nella notte fra il 21 e il 22 luglio del 1888 a Copenaghen, per amore di Brandes, ma apparentemente squilibrata da un'educazione che non avrebbe rispettato la sua femminilità. Il

26 Cfr. in merito U. Boëthius, *Strindberg och kvinnofrågan*, Stockholm, Prisma, 1969, pp. 179 e ss. e *passim*.

padre, infatti, l’aveva sacrificata al fantasma di un fratello morto adolescente²⁷, sicché, nella tragedia di Strindberg, Julie può accusare il genitore di essere non meno colpevole della madre, avendo educato la figlia «al disprezzo per il [proprio] sesso, mezza donna e mezzo uomo! Di chi è la colpa di ciò che è accaduto?» (SSV 27: 187).

Il tipo della «mezzafemmina» è «tragico» per antonomasia, «offre il quadro di un atroce conflitto contro la natura» ed è pure «tragico come retaggio romantico» – insiste la *Prefazione* (SSV 27: 106) –, e, con questo carattere, riaffiora in altri luoghi dell’opera strindberghiana. Per esempio, ancora nel 1901, nel dramma dedicato alla regina *Kristina*, nel quale lo scrittore riprenderà esplicitamente (non senza memorie della *Signorina Julie* pure nello sviluppo della trama) il tema della «donna educata come un maschio, che lotta per la propria indipendenza, contro la propria natura femminile», ma che non può che «soccombere», tanto più nel gioco più pericoloso di tutti, quello dell’amore, nel quale preservare la propria identità è essenziale (SSV 64: 203-4).

Nella *Prefazione*, Strindberg non parla solo di Julie come «mezzafemmina», ma segnatamente della sua *modernità* (SSV 27: 105), cioè, nell’indecisione sessuale di Julie (ma non meno nell’astorico ritratto di Kristina), s’innesta un evidente elemento di *décadence* come *degenerazione* (cfr. SSV 27: 106), e qui siamo forse al carattere nietzschiano più consistente (ed effettivamente rilevante in generale per la ricezione del filosofo da parte di Strindberg)²⁸ della *Signorina Julie*. Fino a un certo punto però, giacché – in una lettera del 4 dicembre 1888 a Georg Brandes – l’idea di *décadence* sembra esplicitamente riportata a Schopenhauer:

“*Der Todhass der Geschlechter*” che Nietzsche ha visto nel *Padre* c’è anche nella *Signorina Julie* e a esso si aggiungono la ripugnanza cosciente delle cattive nature a perpetuarsi (vedasi Schopenhauer sulla pederastia), la fragilità della volontà di vivere, il sogno della caduta dalla colonna, il disgusto materno al coito, l’educazione virile ecc. (ASB 7: 192).

Che Strindberg potesse oscillare tra Schopenhauer e Nietzsche non sorprende: in una lettera del 1894, lo scrittore afferma infatti: «La mia concordanza con Nietzsche può aver origine dal fatto che io e lui abbiamo avuto lo stesso educatore [*Erzieher*]: Schopenhauer» (ASB 10: 74), e decisamente caratterizzanti sono di contro, nella *Signorina Julie*, le declinazioni del pessimismo (peraltro indipendentemente dal personaggio che parli e, quindi, quasi come voce dell’autore). Fra queste, l’idea della donna come gradino intermedio fra il bambino e

27 Cfr. F. Perrelli, «*La signorina Julie*. Storie e scritture», cit., pp. 26 e ss. Su questa tragica figura di donna e di scrittrice, si veda anche W. Åsbrink, *Il mio grande bellissimo odio*, Milano, Iperborea, 2025.

28 Cfr. T. Dahlvist, «*By the Open Sea – A Decadent Novel*», in A. Westerståhl Stenport (a cura di), *The International Strindberg. New Critical Essays*, Evanston (IL), Northwestern U.P., 2012, pp. 199-200.

il maschio letteralmente rubata a Schopenhauer²⁹; gli splendori dell'esistenza e della vita sociale denunciati come una «mascherata» e «fanfaluca e burla»³⁰ (era «solo oro matto quello che abbagliava noi in basso, [...] lo sparviero era grigio anche sul dorso, [...] c'era cipria sulle belle guance, e [...] ci potevano essere angolini sudici sulle unghie curate, [...] il fazzoletto era lurido anche se profumato»; SSV 27: 157-8); l'amore interpretato come avversione, ma ineluttabile effimera «debolezza», qualcosa che c'è «sempre – anche se non dura a lungo!» (SSV 27: 165).

Infine, lo spettacolo della *décadence* di Julie si esalta nella malinconica metafora della «vista dei fiori d'autunno frustati dalla pioggia e ridotti in fango», per cui, pessimisticamente, «la vita, gli uomini, tutto è una melma che galleggia sull'acqua, finché affonda, affonda!» (SSV 27: 135, 158). Nella *Signorina Julie*, non s'intravedono spiragli: i conforti della salvezza cristiana sono sprezzantemente consegnati all'ottusità della serva Kristin (cfr. SSV 27: 184) e insussistente appare una benché minima fiducia nell'ascesa di un sano e concreto proletariato affidata a Jean, che – viscido e tremebondo di fronte al campanello d'un padrone invisibile – fa per di più lievitare il sospetto che anche il sesso maschile sia «*på retur*», «in declino» (una consapevolezza tutt'altro che peregrina nel pur misogino Strindberg; cfr. ASB 7: 206). Così, questa tragedia si prospetta come una sorta di catastrofica fuoriuscita di Jean e Julie dal paradiso illusorio dell'eros, con il conseguente confronto con la maledizione pessimistica dell'esistenza, alla radice stessa della sua perpetuazione, in conseguenza della quale la femmina e il maschio si rivelano solo «due rette parallele [che] non possono mai intersecarsi» (SSV 27: 106), negando ogni armonia, positività e pacificazione all'amore che impera sulla vita.

29 A. Schopenhauer, *Parerga e paralipomena*, II, cit., p. 832.

30 Ivi, p. 279.