

# *Fröken Julie* tra naturalismo e simbolismo. Un percorso transmediale dal testo alla VR

Vincenzo Pernice  
(Università degli Studi di Milano)

DOI: 10.54103/st.275.c646

«Tocca dunque a me gettare un ponte tra naturalismo e soprannaturalismo, proclamando che l'uno è solo lo sviluppo dell'altro»<sup>1</sup>.

Il presente articolo intende indagare le complesse intersezioni tra naturalismo e simbolismo nell'opera di August Strindberg, focalizzandosi in particolare su *Fröken Julie*. Occasionato da un adattamento contemporaneo, il video immersivo a 360° realizzato nel 2024 sotto la direzione di Paolo Bignamini e con la drammaturgia di Maddalena Mazzocut-Mis (riduzione della messa in scena del 2024 al Teatro Franco Parenti di Milano), questo studio mira in particolare ad approfondire il potenziale interpretativo della dicotomia mimetico-antimimetico nella drammaturgia strindberghiana.

Come premessa necessaria, partendo dalla convinzione che l'attuale panorama mediale offra nuove prospettive per interpretare retrospettivamente la ricezione dei classici, si analizzerà la natura profondamente dibattuta del testo stesso di Strindberg. Nonostante la sua celebre *Prefazione* del 1888, in cui l'autore dichiarava l'intento di aderire al naturalismo di Émile Zola, la critica si è spesso interrogata se *Fröken Julie* non costituisca, in realtà, un esempio di teatro simbolista, anticipando così correnti novecentesche antirealiste, oniriche e visionarie. L'articolo si concentrerà quindi sulla restituzione (iper)realistica o viceversa antimimetica e simbolica di *Julie in VR*.

L'ipotesi centrale di questo contributo è che, sia nella sua genesi storica sia negli adattamenti contemporanei, la scena naturalistica – intesa come mimetismo scenico-fotografico di matrice realista – agisca quasi da pretesto per far emergere la componente simbolica e irrazionale intrinseca al testo di Strindberg. Questa discrasia risulterebbe evidente tanto nelle rappresentazioni teatrali tradizionali quanto nella versione in realtà virtuale resa possibile dal progetto di ricerca PNRR protagonista del presente volume.

---

1 A. Strindberg, *Inferno II. Leggende*, in *Inferno; Leggende; Giacobbe lotta*, a cura di L. Codignola, Milano, Adelphi, 2023, pp. 219-220.

Nel tentativo di dimostrare queste tesi, l'articolo adotterà un approccio interdisciplinare, integrando strumenti provenienti dagli studi mediali, dalla storia e dalla teoria teatrale e della letteratura. Il percorso argomentativo si snoderà diacronicamente, analizzando dapprima questa discrasia nel testo originale di Strindberg per poi spostarsi agli adattamenti più recenti, culminando nell'analisi della versione immersiva a 360° di Bignamini e Mazzocut-Mis.

## Una tragedia naturalistica?

Per analizzare l'essenza intrinsecamente contraddittoria di *Fröken Julie* tra adesione e superamento del naturalismo, è essenziale partire dalla sua drammaturgia e dalla trama. L'azione dell'atto unico si svolge nella cucina di una dimora nobiliare svedese, durante la notte di mezza estate. In un'atmosfera permeata da musica e alcol, che alimenta il desiderio di trasgressione e la sovversione delle gerarchie sociali, la contessina Julie si invaghisce del servitore Jean. La loro schermaglia culmina in un rapporto sessuale. Julie, illusa di poter fuggire e iniziare una nuova vita con Jean, si scontra presto con la volgarità e l'arrivismo del servo. Sotto lo sguardo sprezzante della cuoca Kristin, fidanzata di Jean, e allarmata dal ritorno imminente del padre conte, Julie chiede a Jean un ultimo aiuto, ricevendo da lui un rasoio con cui, implicitamente, si suiciderà fuori scena.

A un'analisi superficiale, numerosi topoi rimandano *Fröken Julie* alla corrente naturalista francese. Tra questi spicca la presenza di personaggi di rango inferiore e il tema socialista della lotta di classe. L'ambientazione stessa del dramma, interamente confinato in una cucina, rafforza quest'orizzonte di classi subalterne e la dissoluzione delle gerarchie sociali. La nobiltà di campagna della contessina, inoltre, si integra alla perfezione, quasi stereotipicamente, negli ambienti rurali della letteratura naturalista dell'epoca, come riscontrabile anche in autori del verismo italiano quali Giovanni Verga e Federico De Roberto<sup>2</sup>.

Il tentativo di Strindberg di inscrivere il dramma in termini naturalistici non si limita però ad aspetti contenutistici (peraltro ispirati a fatti realmente accaduti)<sup>3</sup>, ma investe, almeno in apparenza, anche la struttura. L'autore stesso guida lettori e spettatori attraverso la celeberrima *Prefazione* all'opera, un elemento che avvicina ulteriormente *Fröken Julie* alla prassi naturalista. Questa strategia editoriale e discorsiva, iniziata con i fratelli Goncourt e proseguita con Zola – e con riflessi ancora sul verismo italiano – di corredare le pubblicazioni con prefazioni teoriche, ha costituito un prezioso antecedente per le avanguardie storiche, che da tale pratica hanno mutuato suggestioni e stilemi per i loro manifesti<sup>4</sup>.

2 M.G. Giordano, *Il verismo. Verga e i veristi minori. Storia, testi e critica*, Napoli, Conte, 1992.

3 F. Perrelli, «La signorina Julie. Storie e scritture», in «La signorina Julie» di Strindberg: studi e prospettive, Torino, DAMS Università di Torino, 2001, pp. 25-31.

4 G. Celant, «Manifesti», in P. Hulten (a cura di), *Futurismo & futurismi*, catalogo della mostra, Milano, Bompiani, 1986, p. 505. Estimatore di Zola, Filippo Tommaso Marinetti dedicò

Sottotitolata «tragedia naturalistica», *Fröken Julie* fu concepita, secondo l'autore, come risposta all'appello di Émile Zola per un teatro ispirato ai principi del positivismo. Nella *Prefazione*, Strindberg riconduce la vicenda a una molteplicità di concause in linea con le teorie deterministiche (nonché misogine) allora in voga:

Ho motivato la tragica sorte della signorina Julie molto analiticamente: con i «cattivi» istinti di fondo della madre; l'educazione paterna sbagliata nei confronti della ragazza; la sua indole e la suggestione del fidanzato sul suo cervello debole e degenerato; poi, nello specifico: l'atmosfera di festa della notte di mezza estate; l'assenza del genitore; il disturbo mestruale della giovane; la sua passione per gli animali; l'eccitazione della danza; quella notte crepuscolare; il potente effetto afrodisiaco dei fiori e, per concludere, il caso che trascina lui e lei, insieme, in una camera discreta, cui va aggiunta la risolutezza del maschio in calore<sup>5</sup>.

Questa volontà di ricondurre lo sviluppo dell'azione drammatica a principi di causa-effetto riflette appieno la prassi naturalista, in cui l'autore, al pari di uno scienziato, si pone come osservatore delle azioni e reazioni dei personaggi sottoposti a determinati stimoli. In teoria, tale impostazione sembrerebbe funzionare: la complessa relazione tra Jean e Julie appare come il risultato della lotta di classe e di sessi calata nella società svedese ed europea di fine Ottocento; il suicidio della protagonista si configurerebbe allora come conseguenza della sua sconvenienza e della propensione a macchiarsi, abbassandosi a una classe non confacente al suo rango, a sua volta effetto del contesto delineato dall'autore (la festa, l'alcol, le mestruazioni, ecc.).

Tuttavia va evidenziato come questo apparente rispetto della poetica del naturalismo sostenga un dramma caratterizzato viceversa dalla scarsa plausibilità logica, la cui componente irrazionale sembra precorrere l'espressionismo, come spesso evidenziato dalla critica<sup>6</sup>. Le dichiarazioni d'intenti di un autore, infatti, vanno sempre accolte con beneficio d'inventario. E se è possibile notare discrasie tra teoria e prassi tanto nel caso dei naturalisti quanto dei successivi manifesti delle avanguardie<sup>7</sup>, a maggior ragione *Fröken Julie* necessita di essere analizzata al di là di quanto Strindberg ha dichiarato nella *Prefazione*, non tanto

---

inoltre particolare attenzione alle prefazioni programmatiche che spesso accompagnavano le edizioni futuriste: cfr. F.T. Marinetti, *Collaudi*, a cura di G. Viazzi, Napoli, Guida, 1977.

5 A. Strindberg, «Prefazione», in *Il padre; La signorina Julie*, a cura di F. Perrelli, Milano, Rizzoli, 1993, p. 116.

6 F. Perrelli, *August Strindberg: sul dramma moderno e il teatro moderno*, Firenze, Olschki, 1986, pp. 32-35; Id., *August Strindberg. Il teatro della vita*, Milano, Iperborea, 2003, pp. 65-67. Sulla difficoltà di confinare l'opera strindberghiana entro particolari generi e categorie critico-storografiche, cfr. M. Robinson (a cura di), *Strindberg and Genre*, Norwich, Norvik, 1991.

7 P. Valesio, «Gli anni colorati», in I. Riccioni (a cura di), *Arte d'avanguardia e società. L'esperienza futurista nel pensiero sociale e culturale contemporaneo*, Roma, L'Albatros, 2006, pp. 29-58.

per sconfessarla, quanto per interrogarla e integrarla con suggestioni derivanti dall'analisi del testo.

Anche a una lettura superficiale, la trama mostra evidenti incongruenze mimetiche, a partire dal personaggio di Kristin, che rimane assopita su una sedia per quasi l'intera durata del dramma – una condizione difficilmente spiegabile con la sola stanchezza dopo una giornata di lavoro. Tra le incongruenze narrative, si distingue poi il celebre episodio del lucarino, che Julie desidera portare con sé nel viaggio programmato con Jean. Questo dettaglio difetta di plausibilità logica e di preparazione drammaturgica: la protagonista, che pure stima l'uccellino «il solo essere vivente che [le] voglia bene»<sup>8</sup>, non ha precedentemente menzionato di possederlo o esservi affezionata, rendendo improvvisa e inaspettata tale preoccupazione alla fine del dramma. L'illogicità si estende anche alla sua successiva e violenta uccisione per mano di Jean, un atto che, pur privo di motivazione intrinseca all'interno della progressione narrativa, si impone come un momento di particolare e cruda drammaticità scenica. Proprio la sua illogicità superficiale, unita alla potente carica emotiva e visiva, ha reso questo episodio terreno fertile per diverse interpretazioni simboliche, in particolare in chiave psicoanalitica, come metafora della violenza di genere, della distruzione dell'innocenza o della potenza virile di Jean<sup>9</sup>. Infine, il suicidio della protagonista. Sebbene interpretabile alla luce delle convenzioni dell'epoca (il suicidio per disonore), esso appare in controtendenza rispetto a una soluzione più ragionevole<sup>10</sup>, che avrebbe potuto implicare un segreto condiviso tra Jean e Julie dopo la follia della notte di mezza estate, con la ripresa delle rispettive vite. La letteratura ottocentesca, romantica ma anche naturalista e decadente, è del resto ricca di esempi di donne disonorate che non ricorrono al suicidio, ma anzi vengono a patti con tale condizione per sfidare coraggiosamente le convenzioni sociali<sup>11</sup>.

Perché allora Strindberg decide di uccidere Julie, minando la coerenza logica e naturalista apparentemente ricercata? Julie, semplicemente, muore perché deve morire, in quanto il testo programmaticamente reca la parola «tragedia» nel sottotitolo. È noto come, da Aristotele in poi, il genere tragico implichi la presenza di personaggi nobili e un finale fatale<sup>12</sup>. Ottemperando a tale convenzione bimillenaria, sorge allora spontaneo chiedersi quanto il testo di Strindberg risulti effettivamente naturalista, considerando che la corrente zoliana, almeno in teoria, avrebbe dovuto avversare certe convenzioni, in particolare quelle sceniche, trascinate fino al romanticismo. La stessa definizione di «tragedia naturalistica»

8 A. Strindberg, *La signorina Julie*, cit., p. 182.

9 R. Alonge, *Nuovo manuale di storia del teatro. Quell'oscuro oggetto del desiderio*, Torino, UTET, 2008, p. 209.

10 F. Perrelli, «*La signorina Julie*. Storie e scritture», cit., p. 38.

11 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Milano, Rizzoli, 2018.

12 P. Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di P. Ranzini e P. Bosisio, Imola, Cue Press, 2022, pp. 449-450.

sembra dunque configurare un ossimoro, laddove il sostantivo riflette un genere convenzionale che il naturalismo avrebbe dovuto superare con la *tranche de vie*<sup>13</sup>.

Si comprende come mai l'autore stesso, anni dopo, riflettesse su quanto la sua «tragedia naturalistica» sembrasse un «compromesso col romanticismo»<sup>14</sup>. Tuttavia, così come non può essere ridotta al naturalismo, sarebbe errato interpretare *Fröken Julie* alla luce dei cascami romantici. Si tratta semmai di un testo complesso, e per questo difficile da mettere in scena, proprio perché la scrittura e la struttura drammaturgica, pur apparentemente prive di coerenza mimetica, acquisiscono senso laddove approfondiscono l'esplosione delle contraddizioni, se dall'angusto ambiente della cucina sono in grado di aprire le porte alla psicologia dei protagonisti e, di conseguenza, all'irrazionalità. *Fröken Julie* dà quindi il meglio di sé in scena quando la lotta di sessi e di classi rende possibile l'approfondimento di un conflitto psicologico.

*Fröken Julie* è infatti una «macchina infernale», un incubo sul potere distruttivo dell'eros e sulle allucinazioni e gli autoinganni del genere umano<sup>15</sup>. Ed è proprio tale componente perturbante, che può essere accostata al successivo Strindberg pittore, fotografo e occultista, dichiaratamente simbolista<sup>16</sup>, a meritare un approfondimento sia all'interno del testo sia in un'ottica intertestuale, prima di esaminare esempi di allestimenti contemporanei tendenti al visionario e all'antimimetico.

## Elementi di poetica simbolista

Sebbene *Fröken Julie* sia stata concepita da Strindberg con dichiarate premesse naturalistiche, la sua risonanza e la sua intrinseca struttura rivelano profonde connessioni con il coevo movimento simbolista. Per illustrare questa ricezione non casuale, al di là della nota amicizia dell'autore con Edvard Munch, è utile richiamare alcune suggestioni pittoriche e analizzare specifiche caratteristiche formali e tematiche della pièce.

Oltre al dipinto settecentesco di Jean-Baptiste Greuze della *Giovane che piange su un usignolo morto* già menzionato nel contributo di Mazzocut-Mis, si propone un accostamento alla tela del pittore ungherese József Rippl-Rónai, *Donna con gabbia* (1892)<sup>17</sup>. Pur non essendo verificabile un'influenza diretta, è plausibile,

13 Ivi, pp. 251-252.

14 G. Engwall, «Frenchifying *Fördringsägare*: Strindberg as his own Translator», in M. Robinson (a cura di), *Strindberg and Genre*, cit., p. 138.

15 F. Perrelli, *August Strindberg. Il teatro della vita*, cit., pp. 61-67.

16 F.C. Crispolti, «Immagini dal pianeta Strindberg», in *August Strindberg*, catalogo della mostra, Venezia, La Biennale, 1981, pp. 5-6.

17 E. Plesznivy, «József Rippl-Rónai, *Woman with a Birdcage*», Hungarian National Gallery, <https://en.mng.hu/artworks/54167> (ultimo accesso 30/06/2025). Fonte: <https://wikioo.org/it/paintings.php?refarticle=8YEA5U&titlepainting=Woman%20with%20a%20Bird%20Cage&artistname=Jozsef%20Rippl%20Ronai>

data la cronologia, che l'artista possa aver tratto ispirazione dalla parte conclusiva della tragedia strindberghiana, allora molto nota e discussa. La donna raffigurata indossa infatti un cappello, come in procinto di partire, mentre rimira tra le mani un canarino in gabbia. Lo sfondo spoglio e dimesso, inoltre, richiama gli ambienti di servizio della nobiltà campagnola al centro del dramma. Questa menzione intende sottolineare come *Fröken Julie*, nonostante le sue premesse naturaliste, abbia penetrato e influenzato il movimento simbolista coevo, una ricezione che si comprende meglio analizzando le peculiarità della pièce.



Fig. 2. József Rippl-Rónai, *Donna con gabbia*, Hungarian National Gallery, 1892

A cominciare dagli aspetti formali, evidenziati fin dalla *Prefazione*, Strindberg dichiara di aver abbandonato la simmetria «matematica» del dialogo alla francese, concedendo ai personaggi la libertà di articolare le battute in modo più spontaneo, talvolta tortuoso e disordinato, come accade nelle conversazioni reali. Questa scelta stilistica, apparentemente riconducibile alla poetica naturalista, è tuttavia più volte contraddetta. In primo luogo, all'interno della drammaturgia stessa, i personaggi si abbandonano a monologhi di stampo lirico o persino onirico: è il caso dei racconti dei sogni di Jean e Julie, allegorie piuttosto manifeste della volontà di riscatto sociale di lui e del decadimento morale di lei. In secondo luogo, la *Prefazione* prosegue spiegando che «il dialogo è erratico, dal principio accumula materiale che sarà rielaborato, svolto, ripetuto, integrato come un tema musicale»<sup>18</sup>. Questo richiamo alla musica e più nello specifico al Leitmotiv, se da un lato allontana ulteriormente lo stile della pièce dal naturalismo, dall'altro lo avvicina inequivocabilmente al movimento simbolista, che cercò attivamente di integrare la musica nella prosa e nella poesia, nel solco del tentativo wagneriano di opera d'arte totale. Il celeberrimo verso «De la musique avant toute chose» dell'*Art poétique* (1884) di Paul Verlaine, che teorizza uno stile fluido e basato su ritmi dispari, ne è una testimonianza esemplare<sup>19</sup>. La *Prefazione* strindberghiana sembra persino anticipare il successivo progetto dannunziano di uno stile al passo con i tempi, enucleato nella dedica a Francesco Paolo Michetti nel romanzo *Trionfo della Morte* (1894), consistente proprio nell'impiego di una nuova prosa, psicologica e poetica insieme, caratterizzata da «elementi musicali così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana nel suggerire ciò che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna»<sup>20</sup>.

Anche la misura dell'atto unico, pur non estranea alla prassi naturalista (per esempio l'Italia vanta il piccolo capolavoro *Il Rosario* di De Roberto)<sup>21</sup>, retrospettivamente appare più affine all'esperienza simbolista-decadente. I simbolisti, infatti, furono particolarmente inclini a sperimentare con la brevità e la concentrazione, come dimostra l'opera culminante del filone, *Salomé* (1893) di Oscar Wilde, in un contesto in cui la concisione del discorso poetico era spesso correlata alla profondità del simbolo<sup>22</sup>. Appartiene alla pratica simbolista anche l'espedito della pantomima e della danza con cui Strindberg spezza implicitamente la tragedia in due parti. Mentre Jean e Julie consumano il loro

18 A. Strindberg, «Prefazione», cit., p. 123.

19 S. Biolchini, *Parigi e i poeti maledetti*, Milano, 24ore Cultura, 2015.

20 G. d'Annunzio, *Trionfo della Morte*, Milano, Treves, 1894, pp. VIII-IX.

21 V.J. Cincotta, «*Il Rosario* di De Roberto tra novella e dramma», *Italica*, 1978, 55 (2), pp. 197-210.

22 Si vedano anche i parallelismi con Swinburne e Yeats in R. Barone, «Alla ricerca di August Strindberg», in F. Perrelli (a cura di), *Strindberg nella cultura moderna*, Roma, Bulzoni, 1983, pp. 170-171. Per ulteriori indagini sulla cultura decadente cfr. C. Carlander, «Strindberg och det Androgyn», in M. Ciaravolo (a cura di), *Strindberg across Borders*, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016, pp. 125-135.

rapporto, la drammaturgia prevede infatti una sequenza mimica, quanto di più lontano da una concezione naturalista del teatro, scelta che l'autore giustifica così nella *Prefazione*: «per offrire a pubblico e interpreti delle parentesi, senza strappare gli spettatori all'illusione, ho ripreso tre formule estetiche relative alla drammaturgia... monologo, pantomima e balletto, connesse in origine all'antica tragedia»<sup>23</sup>. Il progetto di stendere una «tragedia naturalistica», con la pretesa per giunta di non «strappare gli spettatori all'illusione», appare semmai costantemente contraddetto da una creatività orientata all'opera d'arte totale di matrice wagneriano-simbolista.

Alla luce di questi aspetti formali, emerge ancor più l'importanza assunta dai cronotopi della pièce: una casa in campagna durante la notte di mezza estate. Particolarmente sentita dagli svedesi<sup>24</sup>, la festa di Midsommar – nota anche come Litha nella moderna wicca – è considerata nel folklore e nelle religioni pagane una delle due notti più propizie agli incantesimi, insieme a Samhain (Halloween, 31 ottobre). Nei giorni di mezza estate (20-24 giugno), che coincidono con la festa di san Giovanni Battista (24 giugno), patrono della stregoneria secondo alcune tradizioni, il velo tra il mondo degli umani e quello dei morti si assottiglia. È un periodo propizio al contatto con il cosiddetto piccolo popolo, ovvero gnomi, folletti e fate<sup>25</sup>. Da queste suggestioni trae origine del resto *A Midsummer Night's Dream* di William Shakespeare, sicuramente tenuto in considerazione da Strindberg.

Dato questo contesto, che in teoria servirebbe all'autore per giustificare i comportamenti sconvenienti dei personaggi (la notte di mezza estate è tradizionalmente un momento di accoppiamenti selvaggi e riti orgiastici propizi alla fertilità del raccolto), non stupisce che il testo rechi tracce di un'atmosfera tra il simbolico e il fiabesco. All'inizio della tragedia, Jean si avvicina a Julie con un fare indiscreto e compiacente, chiedendo: «C'è qualche filtro che le signore hanno sul fuoco la notte di San Giovanni? Qualcosa per avere presagi nel sonno! La Stella della Fortuna, le carte che fanno scorgere il futuro!», con chiara allusione a riti e pratiche divinatorie diffuse nelle campagne ottocentesche<sup>26</sup>. Verso la fine della tragedia, durante il recupero del lucarino da parte di Julie, ha

23 A. Strindberg, «Prefazione», cit., p. 124.

24 Oltre al dramma *Midsommar* (1901), Strindberg scrisse diversi racconti ambientati durante il solstizio d'estate, raccolti e tradotti in inglese nel volume *In Midsummer Days and Other Tales* (1913). Per i rapporti con il folklore norreno, cfr. M.C. Lombardi, «Grotti and Loki: Two Mythological Beings in Strindberg's Literary Production», in M. Ciaravolo (a cura di), *Strindberg across Borders*, cit., pp. 191-205. Per un'indagine sulla fortuna della notte di mezza estate, si pensi al recente film *Midsommar* (2019), scritto e diretto da Ari Aster, ambientato in una comunità svedese.

25 J. Hundley, P. Grossman (a cura di), *Stregoneria*, Köln, Taschen, 2022, p. 174.

26 A. Strindberg, *La signorina Julie*, cit., p. 136. Jean potrebbe alludere tanto a un mazzo di tarocchi quanto alle carte Lenormand, estremamente popolari nell'Ottocento: cfr. J. Hundley (a cura di), *Tarocchi*, Köln, Taschen, 2021.

inoltre luogo un rapido scambio di battute che conferma come la notte appena trascorsa abbia metaforicamente coinciso con l'emergere di creature fantastiche e potenzialmente pericolose, che l'alba allontanerà:

LA SIGNORINA. [...] Oh – si sta levando il sole!

JEAN. E lo gnomo svanisce!

LA SIGNORINA. Già erano gli gnomi che giravano stanotte!<sup>27</sup>

Il lungo sonno di Kristin, inverosimile secondo i canoni naturalisti, diventa allora un dettaglio coerente con l'atmosfera onirica determinata dalla magia di Midsommar, interpretabile come un sopore indotto da un incantesimo in cui tutti i personaggi sono caduti.

Si potrebbe avanzare, anche in questo caso, un parallelismo dannunziano, nello specifico con *La figlia di Iorio* (1903), tragedia pastorale ambientata in Abruzzo nel giorno di san Giovanni. La protagonista Mila, figlia di un mago, è accusata di stregoneria. Anche in questo caso lo scenario folcloristico consente di dispiegare una trama in cui sincretisticamente si incontrano suggestioni pagane, magico-occultistiche e cristiane. Il teatro di d'Annunzio, è noto, si basa non tanto sulla capacità di avvincere lo spettatore attraverso una trama ben congegnata, quanto sulla musicalità del linguaggio e sull'uso evocativo di simboli in scena<sup>28</sup>. Lo stesso accade in *Fröken Julie*, dove la trama, tutto sommato semplice, cede in più occasioni il protagonismo al dettato musicale a cui si faceva prima riferimento, unitamente a una serie di scene che configurano momenti altamente simbolici, spesso evidenziati da «oggetti desueti»<sup>29</sup>: gli stivali del conte, il campanello, la gabbia, il rasoio. Strindberg sembra dunque aver anticipato una sorta di impiego sovversivo dell'immaginario campagnolo naturalista per caricarlo invece di un'evocatività che, allontanandosi dall'originario stereotipo strumentalmente mimetico e deterministico, vira decisamente verso il simbolo.

## Dal dibattito critico alla scena contemporanea

Alla luce delle argomentazioni sin qui esposte, si comprende come la critica novecentesca abbia progressivamente relativizzato l'adesione di Strindberg al naturalismo, in particolare per quanto concerne *Fröken Julie*, che rimane la sua opera più celebre e rappresentata. Dalla seconda metà del Novecento, tale rilettura si è consolidata anche in Italia, come attestato dalla voce dedicata a Strindberg nella prima edizione dell'*Enciclopedia della letteratura Garzanti* (1972),

27 A. Strindberg, *La signorina Julie*, cit., p. 181.

28 Per un'analisi esaustiva cfr. gli apparati in G. d'Annunzio, *Tragedie, sogni e misteri*, a cura di A. Andreoli e G. Zanetti, Milano, Mondadori, 2013.

29 F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino, Einaudi, 2015.

testimone del modo in cui il nostro autore è stato accolto nel canone degli scrittori mondiali. L'estensore anonimo, evidenziando il carattere intrinsecamente visionario dell'opera strindberghiana, conclude la sua disamina con osservazioni ancora oggi pertinenti:

Strindberg percorse i tempi non solo nella tematica, spesso attuale ancora oggi, ma anche nella tecnica, tanto che è lecito vedere in lui una delle fonti della moderna drammaturgia epica. Nel suo teatro, infatti, non esistono più, o quasi, quel rapporto interpersonale tra i personaggi e quell'evolversi diacronico di una vicenda oggettiva che caratterizzano il dramma classico: vi è solo un soggetto protagonista di una vicenda interiore che, sola, assicura l'unità all'azione, al tempo, al luogo e di cui lo spettatore conosce frammentariamente alcune tappe (*Stationendrama*). Dal concentrarsi dell'interesse non più sull'azione, ma sull'indicazione dell'azione, parte la strada che, attraverso gli espressionisti, porterà, con diversi contenuti, alla tecnica brechtiana<sup>30</sup>.

Questa interpretazione di Strindberg come precursore dell'espressionismo attraverso l'esperienza simbolista trova continuità nel XXI secolo, come attestano diverse pubblicazioni enciclopediche e manualistiche. Roberto Alonge, per esempio, sostiene che la linea Ibsen-Strindberg-Čechov, pur sembrando aderire alla civiltà del naturalismo, «appartiene invece, semmai, a quella del simbolismo»<sup>31</sup>, sottolineandone l'importanza per la nascita e l'affermazione del teatro di regia già dalla fine dell'Ottocento. Tale giudizio critico, più volte reiterato nelle pubblicazioni scolastiche e divulgative, è del resto condiviso dagli specialisti<sup>32</sup>.

Se dal dibattito critico si passa a una rapida rassegna di alcuni allestimenti contemporanei degni di nota, si può comprendere perché numerosi registi continuino a mettere in scena *Fröken Julie* attraverso espedienti antimimetici, nonostante la drammaturgia si presenti programmaticamente come «naturalistica». È opportuno ricordare, per completezza, che Strindberg stesso, sia nella *Prefazione* sia nelle didascalie iniziali, aveva fornito dettagli minuziosi affinché la scenografia risultasse quanto più realistica e fotografica possibile. Pare che al debutto di Copenhagen, avvenuto in forma di rappresentazione privata, gli spettatori furono persino scandalizzati dal grado di mimetismo raggiunto sul palco. Tuttavia è da sottolineare come, nel corso degli anni, gli «sforzi sperimentali e pratici di allestimento [di Strindberg] si orientano poi tendenzialmente verso la simbolizzazione e la semplificazione»<sup>33</sup>, una prassi ancora seguita dai

30 *Enciclopedia della letteratura Garzanti*, Milano, Garzanti, 1972, p. 720.

31 R. Alonge, *Nuovo manuale di storia del teatro*, cit., p. 211.

32 G. Liotta, «Strindberg e Zola (ovvero la questione del naturalismo)», in F. Perrelli (a cura di), *Strindberg nella cultura moderna*, cit., pp. 31-38; F. Perrelli, «Introduzione», in A. Strindberg, *Il padre; La signorina Julie*, cit., pp. 12-19; L. Codignola, «La scrittura di *Inferno*», in A. Strindberg, *Inferno*, cit., p. 435.

33 F. Perrelli, *August Strindberg. Il teatro della vita*, cit., p. 163.

registi odierni. Nell'impossibilità di fornire una mappatura esaustiva dell'infinità di adattamenti di un testo così fortunato, faremo riferimento ad alcune messe in scena documentate durante la realizzazione del progetto PNRR, con particolare attenzione all'impiego di tecnologie per amplificare gli aspetti simbolici, onirici e visionari del testo di partenza.

Nel 2010, i registi Katie Mitchell e Leo Warner hanno rivisitato la tragedia attraverso gli occhi di Kristin. La loro produzione ha impiegato riprese in tempo reale ed effetti sonori per osservare gli eventi dalla prospettiva della cuoca. Al crocevia tra teatro e cinema, le immagini catturate dalle telecamere in scena erano proiettate su uno schermo sovrastante il palco, creando un complesso gioco di sguardi tra primi piani, specchi riflettenti e finestre<sup>34</sup>.

Un secondo esempio significativo è la produzione del 2012 promossa dall'Ambasciata Svedese in Turchia per il centenario della morte di Strindberg, basata su una nuova traduzione commissionata a Ertuğ Altınay e diretta da Jale Karabekir, drammaturga e regista femminista<sup>35</sup>. L'allestimento proponeva una visione vicina a ciò che Diana Taylor definisce «scenari», ovvero «portable scripts» che determinano la vita quotidiana. Karabekir utilizzava inoltre la danza delle ombre come allusione alle sottili intercapedini tra finzione e realtà. La regista ha esplorato visivamente queste tensioni attraverso blackout assimilabili a transizioni cinematografiche, soprattutto nei passaggi spazio-temporali cruciali della pièce, prediligendo forme minimaliste di musica e movimento. Pur mantenendo le battute originali (salvo alcuni tagli), Karabekir ha impostato l'opera come una pièce nella pièce tra Julie e Jean. La testimone Kristin, in questo contesto, negava costantemente lo scenario rimanendone fuori e richiamando i due alla realtà. L'annuncio dell'arrivo del conte nel finale rafforzava l'idea che questa finzione, così come il conflitto di classe e di genere insito nella meta-pièce, fosse irrisolvibile.

Sempre nel 2012, Felice Cappa ha diretto per Rai 5 *La signorina Giulia 3D*, film tratto dall'allestimento «esuberante, luciferino, di ribollente slancio espressionista»<sup>36</sup> di Valter Malosti. Questa produzione rappresenta un esempio precoce dell'incontro tra il testo di Strindberg e la sperimentazione con tecnologie

34 J. Birringer, «The Theatre and Its Screen Double», *Theatre Journal*, 2014, 66 (2), pp. 207-225; M. Garavello, «Visioni tra teatro e cinema: due sguardi che re-immaginano *La signorina Julie* di Strindberg», in G. Argan, L. Gigante, A. Kozachenko-Stravinsky (a cura di), *Behind the Image, Beyond the Image*, Venezia, Ca' Foscari, 2022, pp. 37-50.

35 V. Pernice, «Translating *Miss Julie* into Turkish. An interview with Ertuğ Altınay», *Immersinscena*, 24 febbraio 2025, <https://www.immersinscena.org/translating-miss-julie-into-turkish> (ultimo accesso 30/06/2025).

36 A. Pizzuto, «*Signorina Giulia* – regia Valter Malosti», *Sipario*, 16 marzo 2012, <https://www.sipario.it/recensioniprosas/item/1886-sipario-recensioni-signorina-giulia.html> (ultimo accesso 30/06/2025).

immersiva, nello specifico il video stereoscopico, al netto delle oggettive difficoltà di distribuzione dei nuovi formati<sup>37</sup>.

Ancor più di recente, nel 2020, Christophe Lidon ha valorizzato la componente onirica del testo attraverso interventi affini alla videoarte. Quattro pannelli bianchi incorniciavano la scenografia minimalista della cucina. Su queste superfici, delle proiezioni realizzate da Léonard visualizzavano animazioni astratte o riprese figurative, incluse le coreografie di Maud Le Pladec, spalancando così le porte del sogno nell'angusto ambiente domestico<sup>38</sup>.

In aggiunta a questi aspetti legati alla prosecuzione di un'estetica antimimetica grazie agli strumenti tecnologici oggi a disposizione, è opportuno segnalare un'altra componente che emerge prepotentemente in molti allestimenti contemporanei, inclusi quelli citati: la dimensione sadomasochistica insita nel rapporto malsano tra Jean e Julie. Tale dinamica, che prevede un'inversione di ruoli tra servo e padrona, possiede una chiara connotazione politica e sessuale. Numerose produzioni oggi enfatizzano, persino nelle locandine e nel materiale promozionale, i momenti feticistici della pièce, come ad esempio quello in cui Jean bacia il piede di Julie. Si tratta anche in questo caso di una componente già presente nel testo di partenza e che consente di stabilire connessioni tra l'opera di Strindberg e un classico dell'eroticismo coevo, il romanzo *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch (1870), noto per aver dato involontariamente origine al termine «masochismo». Anche il romanzo di Masoch, partito da premesse deterministiche quasi come caso studio di una mentalità perversa, è poi divenuto un testo di culto per la decadenza di fine Ottocento, contribuendo a popolarizzare il tipo della *femme fatale* così pervasivo nella cultura tra un secolo e l'altro – un ruolo a cui anche Julie, declinazione della donna-amazzone per la quale Strindberg divenne famoso, sembrerebbe avvicinarsi. Con la differenza che, rispetto alla Wanda di *Venere in pelliccia*, Julie perde il gioco di ruolo con Jean, precipitando dalla posizione dominante detenuta a inizio della tragedia: scherzando col fuoco, ne rimane tragicamente scottata, venendo così ricondotta dal suo stesso servo al tipo della donna perseguitata di matrice sadica<sup>39</sup>.

37 Cfr. il contributo «Distribuire e comunicare spettacoli in VR» nel presente volume.

38 Rassegna stampa e documentazione fotografica dell'allestimento sono disponibili in «*Mademoiselle Julie*», Christophe Lidon, [http://www.christophelidon.fr/pagepiece\\_julie.html](http://www.christophelidon.fr/pagepiece_julie.html) (ultimo accesso 30/06/2025).

39 M. Praz, *La carne, la morte e il diavolo*, cit. Scrive curiosamente Praz in una nota a piè di pagina: «Solo in parte è attinente ai modi di sensibilità e di gusto che stiamo esaminando l'opera di A. Strindberg, i cui accenti occasionalmente sadici (per esempio nella *Signorina Giulia*, 1888, in *Simun*, 1890, in *La moglie del nobile Bengt*, ecc.), non sono l'aspetto più saliente del complesso quadro di esasperata, personalissima, rivolta sessuale e sociale che caratterizza quest'autore. [...] altra è l'atmosfera, altro è il 'tempo' dello Strindberg da quello dei decadenti che stiamo passando in rassegna. Soggetto a un processo schizofrenico di tipo paranoico, lo Strindberg, offre a ogni modo un tema che si presta alla psicanalisi» (ivi, p. 303).

Di queste e altre suggestioni si è nutrito il gruppo di lavoro che ha collaborato all'allestimento di *Julie* al Teatro Franco Parenti di Milano e alla conseguente versione in VR nel 2024.

## ***Julie* in VR, ovvero la realtà deformata**

Per comprendere appieno la riemersione della dicotomia naturalismo-simbolismo in un contesto contemporaneo, è utile ripercorrere i passaggi chiave dell'adattamento di *Fröken Julie* realizzato nell'ambito del progetto di ricerca qui trattato. Partendo da una traduzione del testo strindberghiano, Maddalena Mazzocut-Mis ha elaborato una prima versione della drammaturgia che, tra le differenze sostanziali, ha previsto l'eliminazione del personaggio di Kristin. Su questa base, il regista Paolo Bignamini e l'aiuto regia Giulia Asselta hanno sviluppato il copione messo in scena nell'aprile 2024 nella Sala Treno Blu del Teatro Franco Parenti di Milano, un lavoro che ha integrato specifiche scelte registiche relative all'estetica dello spettacolo, dalla scenografia ai costumi, fino all'inclusione di elementi multimediali. Al termine delle repliche, Mazzocut-Mis ha collaborato con Bianca Montanaro a una nuova drammaturgia ad hoc per la versione a 360°, girata a luglio a porte chiuse nella medesima location del debutto. Fin dalle fasi iniziali del progetto, era infatti chiaro che la versione immersiva avrebbe dovuto differire dalla messa in scena teatrale per forma e contenuto, a cominciare dalla sua durata: i circa 70 minuti in scena sono stati ridotti ai 20 nella versione VR, una sintesi dettata non tanto da vincoli tecnici quanto dalla necessità di adattarsi alla capacità di sopportazione del pubblico nell'uso di hardware come i visori per la realtà virtuale, spesso scomodi e sensorialmente stressanti.

Il video a 360° è stato completato nel novembre 2024. In pochi mesi, la tragedia di Strindberg ha quindi subito un rapido processo di adattamento transmediale, secondo l'ormai classica teoria di Linda Hutcheon<sup>40</sup>: la nostra *Julie*, trasformata e riutilizzata attraverso diversi media e generi, è insieme uguale e diversa, adeguandosi alle specificità dei vari linguaggi espressivi, del pubblico e delle esigenze contestuali. Questo processo ha assicurato la sopravvivenza e l'ulteriore diffusione del testo nel terzo millennio.

Fatta questa premessa, occorre adesso ricollegarsi alla questione principale per una disamina del carattere mimetico o antimimetico della nuova *Julie*. A tal fine, ci avvarremo delle interviste condotte con le drammaturghe, il regista e il cast in fase di realizzazione del progetto<sup>41</sup>. È stato quasi spontaneo, infatti,

40 L. Hutcheon, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando, 2011.

41 V. Pernice, «*Julie* al Teatro Franco Parenti: intervista a dramaturg e regista», *Immersinscena*, 19 febbraio 2024, <https://www.immersinscena.org/julie-intervista>; Id., «Telecamere e tecnologie teatrali: l'intervista al cast di *Julie*», *Immersinscena*, 9 aprile 2024, <https://www.immersinscena>.

interrogare i professionisti coinvolti riguardo alla *Prefazione* di Strindberg sul teatro naturalista e le sue ricadute sul processo creativo. Secondo Mazzocut-Mis, «che cosa sia però oggi ‘naturalismo’ e che cosa possa essere naturalismo all’interno della VR è ancora presto per dirlo», aggiungendo già a febbraio 2024 (due mesi prima del debutto in scena) che «Tutta la polemica sull’iperrealità e sull’iperrealismo (che sfocia in una rappresentazione tanto dettagliata e immersiva da essere ridondante e sovrabbondante) sicuramente dovrà essere tenuta in conto nella ricostruzione virtuale dello spettacolo»<sup>42</sup>. Più cauto si è mostrato Bignamini: «La mia sensazione è che la questione decisiva non si giochi tanto su un ideale aggiornamento del teatro naturalistico, quanto sulla possibilità stessa di fondare dei codici credibili condivisi per una messinscena che tenga conto fin da subito della sperimentazione successiva». Sollecitati poco prima del debutto, anche i protagonisti Maria Laura Palmeri (*Julie*) e Matteo Bonanni (*Jean*) hanno espresso la loro opinione. Alla domanda se la realtà virtuale, grazie al fotorealismo e ai video immersivi a 360°, potesse configurarsi come nuovo teatro naturalistico, Palmeri ha risposto che la vera sfida è «inserire la tecnologia senza perdere quella che è la peculiarità del teatro», a cui ha fatto eco Bonanni: «Bisogna evitare di scimmiettare un altro linguaggio, cioè fare il teatro come se fosse cinema. Anche perché il teatro è di per sé evocativo per definizione, mentre il cinema mostra. Quindi una volta che tu mostri tutto, entri in un diverso codice espressivo. Invece nel teatro, come nella letteratura, non funziona così. C’è una parte che rimane appunto evocativa, richiama delle immagini, delle emozioni, delle sensazioni che non sono mostrate direttamente».

La questione di un adattamento immersivo, che ha fatto emergere fin da subito limiti e sospetti sulla possibilità di una restituzione mimetica della realtà, è stata ulteriormente complicata dall’utilizzo di una telecamera in scena, montata su un treppiede e manovrata dagli attori in tempo reale, il cui feed era proiettato in diretta su una delle pareti del teatro. Agendo da terzo personaggio in scena e nella versione immersiva, la telecamera amplifica la tensione tra Jean e Julie, offrendo al pubblico un ulteriore punto di vista sulla vicenda. Tale prospettiva, lungi dall’essere fredda e obiettiva, dialoga con i codici espressivi dell’attuale contesto politico e sociale, rievocando le retoriche della pornografia amatoriale, del telegiornalismo e persino degli smartphone. La presunta scientificità del mezzo (che richiama il culto naturalista per la macchina fotografica) è quindi sconfessata alla luce di uno sguardo che deforma e complica la realtà piuttosto che restituirla mimeticamente. Il passo dal naturalismo zoliano ai *Quaderni di*

---

org/intervista-attori; C. De Martino, «*La Contessina Julie* di Strindberg. Un adattamento tra teatro e digital storytelling», *Immersinscena*, 2 settembre 2024, <https://www.immersinscena.org/la-contessina-julie-di-strindberg-un-adattamento-tra-teatro-e-digital-storytelling>; Id., «Dal palco al virtuale: la *Contessina Julie* a 360°», *Immersinscena*, 7 ottobre 2024, <https://www.immersinscena.org/dal-palco-al-virtuale-la-contessina-julie-a-360> (ultimo accesso 30/06/2025).

42 Su questi aspetti si veda il contributo di S. Macri nel presente volume.

*Serafino Gubbio operatore* (1925) di Luigi Pirandello è breve: «La telecamera è [...] anche una parte di Julie. È Julie che si autodetermina con la telecamera, fino al punto in cui la telecamera si spegne e quindi una parte di lei non c'è più» ha sintetizzato Palmeri.

Le note di regia, le opinioni della troupe e le conseguenti interpretazioni si sono calate nello specifico spazio scenico della piccola Sala Treno Blu del Teatro Franco Parenti, la cui dimensione contenuta si avvicina curiosamente alla concezione di teatro da camera sviluppata da Strindberg nei primi anni del Novecento<sup>43</sup>. Alle pareti disadorne, decorate dalla sola proiezione della telecamera in scena, fa riscontro un pavimento riempito da decine di paia di scarpe femminili. Come notato da Altinay, queste contrastano con gli stivali del conte che ossessivamente aleggiano nel testo originario. La loro moltiplicazione e diversificazione ha quindi creato un «excess of symbols, which in a sense deconstructs the symbolism as well», unita a una connotazione sociale di classe attraverso l'ostentazione del lusso<sup>44</sup>.

Pur in assenza di veri e propri cronotopi in senso tradizionale, la *Julie* di Bignamini ha determinato il passaggio dalla società contadina di Strindberg, e nello specifico dalla nobiltà di campagna, a un adattamento metropolitano. La sfida, al di là delle questioni tecnologiche, era dunque ricreare la magia della mezza estate, legata ai riti orgiastici e di fertilità connessi ai cicli della natura, in un ambiente angusto e sintetico. La soluzione è giunta anche in questo caso da alcune suggestioni fiabesche. Come spiegato dal regista durante la lavorazione dello spettacolo, le scarpe intendevano delimitare il regno di fiaba di Julie, un luogo simbolico in cui Jean è invitato per poi determinarne l'inevitabile crollo. Il colore degli stivaletti indossati da Julie alla fine dello spettacolo, inoltre, rimanda alle celebri *Scarpette rosse* (1845) di Hans Christian Andersen, storia di una bambina punita per la sua vanità e costretta a danzare fino alla morte nelle calzature ardentemente desiderate.

Se a quanto detto sinora si aggiunge che nella celebre scena del lucarino, l'uccellino è stato sostituito da un breve momento di ombre cinesi, risulterà evidente come, pur in presenza di nuovi stimoli tecnologici che avrebbero potuto determinare il ritorno di un naturalismo fondato su principi ancor più scientifici e mimetici rispetto all'Ottocento, anche nella *Julie* risultato del presente progetto di ricerca, il preteso determinismo dell'opera di Strindberg ha ceduto il posto all'espressione dell'irrazionale per mezzo del simbolo. Il pubblico in sala non ha assistito né a una *tranche de vie* né a una riproduzione fedele della realtà, bensì a una sua deformazione in cui scarpe da donna e ombre cinesi innescano semmai significati altri, con buona pace della telecamera in scena e dei sospetti di un naturalismo ritrovato.

43 F. Perrelli, *August Strindberg: sul dramma moderno e il teatro moderno*, cit., pp. 79-82.

44 V. Pernice, «Translating *Miss Julie* into Turkish», cit.

La versione video immersiva a 360°, nei suoi icastici 20 minuti, non ha fatto che estremizzare ciò che era andato in scena. Anzitutto attraverso alcune soluzioni desunte dal linguaggio cinematografico, tra cui il montaggio, il voice over, i filtri in diverse sequenze in bianco e nero e alcuni effetti di glitch-distorsione. Se, come argomentato nel saggio di Mazzocut-Mis, l'obiettivo della drammaturgia per la VR non era tanto offrire un riassunto didascalico della trama, quanto impressionisticamente una condensazione dei caratteri e del conflitto drammatico dei protagonisti, allora l'obiettivo può dirsi, oltretutto riuscito, paradossalmente fedele alla fonte. Completamente isolato dal visore, lo spettatore è prigioniero della macchina infernale, osservatore ravvicinato del duello tra Jean e Julie i quali, tra sogni condivisi, ambizioni appagate e illusioni perdute, ingaggiano un dialogo serrato che costringe il fruitore a girare la testa a più riprese, puntando lo sguardo ora davanti a sé, ora alle sue spalle, in un vorticare di stimoli visivi e uditivi. Il pubblico della VR crede di udire e vedere tutto (persino ciò che in scena normalmente non dovrebbe vedersi, come cavi, hardware e apparecchiature), eppure al termine dell'esperienza difficilmente avrà colto il filo del segreto che unisce e fatalmente divide servo e padrona. Un risultato che, nel tradire la matrice naturalista, risulta strindberghiano nonostante tutto: «ho preso in prestito dalla pittura impressionista l'asimmetrico e il frammentario e con ciò credo di aver facilitato l'effetto illusorio, perché se non si vede l'intera stanza e tutta la mobilia, si offre tuttavia la possibilità di ipotizzare; la fantasia allora si mette in movimento per rifinire l'ambiente»<sup>45</sup>.

## Epilogo

Il percorso tracciato ha dimostrato come *Fröken Julie*, pur programmaticamente incasellata da Strindberg nel solco del naturalismo, riveli una profonda e intrinseca tensione con la dimensione simbolica. In questo contesto, e facendo seguito ai numerosi adattamenti che hanno impiegato tecnologie e linguaggi antimimetici per valorizzare la componente irrazionale del dramma, la versione a 360° realizzata con il Teatro Franco Parenti si configura come un caso studio di particolare interesse. Lungi dal perseguire un omaggio al naturalismo didascalico, la versione VR ha esasperato la natura simbolica e perturbante dell'opera, agendo da catalizzatore e rivelatore della tensione mimesi-antimimesi. Questo conferma, peraltro, la capacità degli adattamenti di illuminare retrospettivamente alcuni caratteri intrinseci dei testi originari, magari inespressi o persino ignorati dagli autori stessi.

In un momento in cui la critica ha fortemente messo in discussione la capacità del naturalismo teatrale di superare le convenzioni drammatiche o di sfuggire

---

45 A. Strindberg, «Prefazione», cit., p. 126.

alla tentazione del simbolo<sup>46</sup>, il percorso transmediale delineato per *Fröken Julie* assume un certo rilievo. Esso non solo offre una verifica e una prosecuzione del dibattito anche nei nuovi media, ma propone ulteriori spunti agli specialisti di Strindberg. Anziché suddividere, come tradizionalmente fatto, il corpus dello scrittore in un prima e dopo la *Infernokris* (1892-1898) – che avrebbe determinato un sopravvivere delle tematiche occulte e misticheggianti in congiunzione con il simbolismo – vale forse la pena analizzare il suo percorso nell'insieme. Si può così osservare che, accanto alle normali evoluzioni, la sua poetica presenta numerose linee di continuità che vanno a intaccare anche e soprattutto la peculiare partecipazione al naturalismo, inconsapevolmente già superato nel momento stesso in cui vi aveva aderito.

Come acutamente osservato da Thomas Mann: «Al di fuori e al di sopra delle scuole e dei movimenti, Strindberg li riunisce tutti in sé. Naturalista non meno che neoromantico, egli anticipa l'espressionismo, legando a sé tutta la generazione che rispose a questo nome, ed è, inoltre, il primo surrealista, il primo in ogni senso. Con tutto ciò, il suo avanguardismo congenito è fortemente ancorato alla tradizione»<sup>47</sup>. Queste parole, scritte nel 1948, dimostrano come talvolta siano gli artisti e i creativi a cogliere ancor meglio della critica le sfumature e gli aspetti più profondi di una poetica: ieri attraverso carta, colori, e pennelli; oggi attraverso telecamere e visori.

---

46 P. Pavis, *Dizionario del teatro*, cit., pp. 251-252; P. Pellini, *Naturalismo e modernismo. Zola, Verga e la poetica dell'insignificante*, Roma, Artemide, 2016.

47 T. Mann, «August Strindberg», in *Nobiltà dello spirito e altri saggi*, a cura di A. Landolfi, Milano, Mondadori, 2015, p. 940.