

Dalla traduzione alla drammaturgia per la VR: una data visualization

Elena Radaelli

(Università degli Studi di Milano)

DOI: 10.54103/st.275.c649

Il processo di adattamento scenico e transmediale di *Fröken Julie* di August Strindberg, realizzato nel 2024 nell'ambito del progetto PNRR Changes, rappresenta un caso di studio privilegiato per interrogarsi sulle trasformazioni che un testo teatrale attraversa nel passaggio dalla pagina alla scena, e dalla scena a un ambiente immersivo di realtà virtuale. La versione teatrale redatta da Maddalena Mazzocut-Mis e portata in scena al Teatro Franco Parenti costituisce il primo snodo di questa traiettoria: un adattamento che, pur mantenendosi fedele al nucleo drammaturgico dell'originale strindberghiano, prepara il terreno per una successiva riscrittura orientata all'esperienza immersiva. Ma in che modo cambia la forma di un'opera quando si sposta da un linguaggio a un altro, da un regime percettivo a uno radicalmente diverso? Quali elementi si conservano e quali vengono riformulati nel passaggio da una traduzione filologica, quella di Franco Perrelli, a una nuova drammaturgia pensata per un pubblico immerso in uno spazio tridimensionale? E soprattutto, è possibile misurare queste trasformazioni?

Un'analisi quantitativa condotta sui testi delle due versioni – quella tradotta da Perrelli e quella rielaborata da Mazzocut-Mis – consente di far emergere alcune delle logiche profonde che guidano la riscrittura drammaturgica in vista di una trasposizione immersiva. L'approccio adottato è di tipo computazionale: in fase preliminare, entrambi i testi sono stati sottoposti a marcatura strutturale e semantica in formato XML (fig. 6; fig. 7), attraverso una griglia di annotazione conforme agli standard TEI¹, che rende esplicite le componenti fondamentali del testo e le organizza in una forma interpretabile anche da un sistema computazionale, fungendo così da interfaccia tra l'articolazione drammaturgica e le metodologie di analisi automatica del testo.

1 L. Burnard, S. Bauman (a cura di), «TEI P5: Guidelines for Electronic Text Encoding and Interchange (Version 3.1.0)», in *Text Encoding Initiative Consortium*, 2013, (ultimo accesso 30/06/2025). <https://tei-c.org/guidelines/> (ultimo accesso 30/06/2025). M. Burghart, «The TEI Critical Apparatus Toolbox: Empowering Textual Scholars through Display, Control, and Comparison Features», *Journal of the Text Encoding Initiative*, 10, 2016.

```

▼<sp who="#La Signorina">
  <speaker>La Signorina</speaker>
  <p>Perché non si siede?</p>
</sp>
▼<sp who="#Jean">
  <speaker>Jean</speaker>
  <p>Non mi permetto in sua presenza!</p>
</sp>
▼<sp who="#La Signorina">
  <speaker>La Signorina</speaker>
  <p>E se glielo ordino?</p>
</sp>
▼<sp who="#Jean">
  <speaker>Jean</speaker>
  <p>Allora obbedisco!</p>
</sp>

```

Fig. 6. XML Perrelli

```

▼<sp who="#Julie">
  <speaker>Julie</speaker>
  <p>Io voglio sapere... Siediti più vicino, sposta la sedia, qui, vicino a me. </p>
</sp>
▼<sp who="#Jean">
  <speaker>Jean</speaker>
  <p>Mi scusi</p>
</sp>
▼<sp who="#Julie">
  <speaker>Julie</speaker>
  <p>E se te lo ordinassi? Se ti ordinassi di avvicinarti e di raccontarmi tutto?</p>
</sp>
▼<sp who="#Jean">
  <speaker>Jean</speaker>
  <p>Allora obbedirei! </p>
</sp>

```

Fig. 7. XML Mazzocut-Mis

A partire dalla codifica in XML, l'analisi ha seguito una doppia direzione, intrecciando l'osservazione della struttura drammaturgica con l'indagine sugli aspetti linguistici e stilistici. È stata presa in considerazione la distribuzione delle battute e la presenza dei personaggi, così come la segmentazione delle unità sceniche, mentre sul piano linguistico sono stati valutati parametri quali la densità del vocabolario, la lunghezza media delle frasi, la frequenza dei pronomi e gli indici di leggibilità. Il supporto degli strumenti computazionali, con il software R² per le statistiche e Voyant Tools³ per l'esplorazione delle parole chiave e delle

2 R è un ambiente software open source per il calcolo statistico e la grafica, ampiamente utilizzato per analisi quantitative, data mining e visualizzazione dei dati. Cfr. R Core Team, «R: A Language and Environment for Statistical Computing», *R Foundation for Statistical Computing*, Vienna, Austria, 2024. <https://www.R-project.org/> (ultimo accesso 30/06/2025).

3 Voyant Tools è una piattaforma web dedicata all'analisi testuale digitale, che consente di esplorare e visualizzare dati lessicali attraverso strumenti come conteggi di frequenze, co-occorrenze e distribuzioni spaziali delle parole. S. Sinclair, G. Rockwell, *Voyant Tools*, 2016, <https://voyant-tools.org/> (ultimo accesso 30/06/2025); G. Rockwell, S. Sinclair, *Hermenentica: Computer-Assisted Interpretation in the Humanities*, Cambridge, MIT Press, 2016; per metodologie di *distant reading* cfr. F. Moretti, *Distant Reading*, London, Verso, 2013.

loro relazioni, ha permesso di mettere a fuoco dinamiche testuali non immediatamente percepibili con l'analisi tradizionale. L'intento metodologico non è quello di ridurre l'opera a un insieme di numeri, bensì di arricchire la lettura critica con uno strumento di osservazione che possa far emergere dinamiche strutturali e stilistiche attraverso un'analisi rigorosa della configurazione del testo drammaturgico. In particolare, l'elaborazione statistica ha consentito di individuare alcune tendenze che sembrano rispondere direttamente alle esigenze cognitive e percettive della fruizione immersiva: il numero di scene diminuisce, i dialoghi si fanno più compatti, la drammaturgia si concentra maggiormente su snodi emotivi centrali e il linguaggio si fa più essenziale e diretto. Questo tipo di approccio, al crocevia tra scienze umane digitali e studi teatrali, si propone dunque come un contributo esplorativo e sperimentale, volto a mostrare come l'adozione di strumenti computazionali possa aprire nuove prospettive nella comprensione dei processi di adattamento, in particolare quando questi si confrontano con forme di rappresentazione emergenti come la realtà virtuale.

Configurazioni sceniche e struttura drammaturgica

Per condurre un confronto strutturale tra le due versioni di *Fröken Julie* è fondamentale partire da un'unità compositiva solida e largamente riconosciuta: la configurazione scenica. Secondo la definizione sistematizzata da Manfred Pfister⁴, essa corrisponde alla costellazione dei personaggi presenti in scena in un determinato momento e costituisce l'unità minima della struttura drammatica. Il mutamento nella configurazione – ovvero l'ingresso o l'uscita di uno o più personaggi – segna l'avvio di una nuova scena e riflette l'articolazione dinamica del testo teatrale. Essa può essere anche accompagnata da cambiamenti nel luogo dell'azione o nella marcatura temporale, rappresentati da strumenti scenici come sipari o blackout. Tuttavia, tra queste variabili, la modifica della costellazione dei personaggi è la più comune e significativa per poter segmentare una drammaturgia, soprattutto in assenza di atti, come nel caso di *Fröken Julie*. Le configurazioni costituiscono così lo scheletro strutturale del testo drammaturgico e permettono di misurare la durata delle interazioni, la densità narrativa, la distribuzione della parola e il ritmo dell'informazione. Egil Törnqvist ha approfondito il ruolo delle configurazioni nell'analisi strutturale di *Fröken Julie*⁵, evidenziandone l'importanza nel mappare con precisione le variazioni sceniche e nel quantificare elementi come la durata delle interazioni, la distribuzione delle battute e il ritmo narrativo. Törnqvist individua diciannove configurazioni sceniche⁶ a partire dal testo, cia-

4 M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 164-176.

5 E. Törnqvist, *Drama as Text and Performance: Strindberg's and Bergman's Miss Julie*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2012.

6 La segmentazione in configurazioni si basa sull'analisi di Egil Törnqvist, che ha operato sia sul testo originale in lingua svedese sia sull'edizione inglese a cura di Michael Robinson, *Miss Julie*

scena caratterizzata da una combinazione specifica di personaggi, da una durata misurabile in pagine e righe e da una funzione narrativa distinta. Questo approccio fornisce un metro di riferimento stabile, indispensabile per confrontare diverse versioni testuali e adattamenti. A partire da questa struttura di riferimento, la figura 8⁷ presenta una visualizzazione comparativa delle configurazioni sceniche nella traduzione di Franco Perrelli e nell'adattamento drammaturgico di Maddalena Mazzocut-Mis. Pur in presenza di numerosi tagli e condensazioni, la versione di Mazzocut-Mis conserva la suddivisione in diciannove configurazioni, adottando così lo stesso impianto strutturale della versione originale. Ciò consente di utilizzare un metro comune per l'analisi e il confronto tra le due versioni, in particolare rispetto alla durata delle interazioni, alla densità narrativa e alla distribuzione della parola all'interno del testo.

La signorina Julie. Una tragedia naturalistica, trad. Franco Perrelli

Pers.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Julie	0	0	1	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Jean	0	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1
Kristin	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0
Popolo	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Conte	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Julie di Maddalena Mazzocut-Mis

Pers.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19
Julie	0	0	1	0	0	1	1	0	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1
Jean	0	1	1	1	1	1	0	0	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1
Kristin	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	1	0	0	1	1	1	0	0
Popolo	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0
Conte	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1

Fig. 8. Mappatura delle configurazioni sceniche di *La Signorina Julie* (trad. F. Perrelli) e *Julie* di M. Mazzocut-Mis

and Other Plays, Oxford, Oxford University Press, 1998. Tale traduzione è stata scelta perché fondata sull'edizione standard svedese curata da Gunnar Ollén, *August Strindbergs Samlade Verk*, vol. 27, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1984, riconosciuta come riferimento autorevole negli studi strindberghiani.

7 Cfr. M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, cit., p. 172. «We shall present the configuration structure in the form of a matrix whose lines correspond to individual figures and whose columns correspond to the individual configurations. Thus, if a particular figure is present in a certain scene the appropriate space in the matrix is filled with '1', and if that figure is not present, with '0'».

La *configuration chart* (fig. 9), che restituisce sotto forma di data visualization la segmentazione in configurazioni di entrambe le versioni di *Fröken Julie*, rivela sin da subito una trasformazione radicale nella struttura drammaturgica dell'opera. La traduzione di Franco Perrelli, fedele alla complessità strutturale strindberghiana, conserva le diciannove configurazioni sceniche originarie. In questi diciannove segmenti, i personaggi principali – Jean, Julie e Kristin – si alternano o condividono la scena; in occasioni isolate compaiono anche figure secondarie o collettive, come il Conte o il Popolo che, pur silenti, contribuiscono alla costruzione della tensione drammatica. Questa pluralità di presenze genera uno scarto informativo tra ciò che accade sulla scena e ciò che lo spettatore può percepire. Essa alimenta l'instabilità delle relazioni e modula il ritmo narrativo attraverso l'alternanza di presenza, assenza e silenzio. Nella fase iniziale lo spazio scenico viene occupato da una Kristin silente (conf. 1), seguita da Jean (conf. 2) e poi da Julie (conf. 3), delineando una progressiva costruzione dell'assetto triadico.

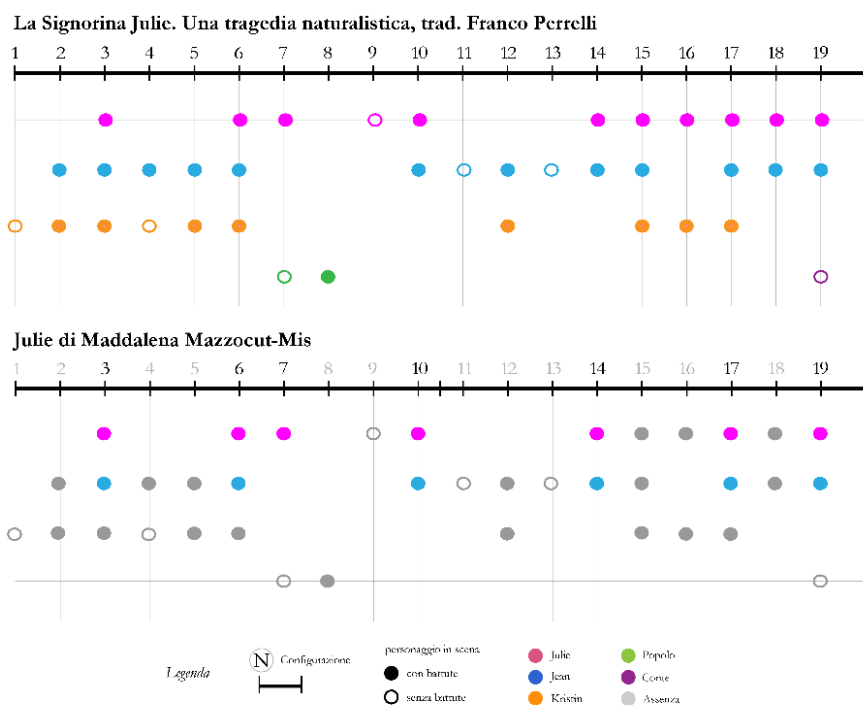


Fig. 9. Configuration Chart di *La Signorina Julie* (trad. F. Perrelli) e *Julie* di M. Mazzocut-Mis

I tre personaggi principali condividono la scena e dialogano in quattro configurazioni (conf. 3, 6, 15, 17), mentre nelle altre si alternano secondo logiche di sovrapposizione parziale o esclusione. La scena si apre così a microvariazioni di presenza che influiscono direttamente sulla densità drammatica. Il Popolo compare come massa silenziosa nella configurazione 7 e domina da solo la scena con un canto collettivo nella configurazione 8, mentre il Conte, figura cruciale per la narrazione, ma invisibile, fa la sua unica apparizione come presenza silente nella configurazione 19. Questa struttura stratificata riflette non solo la complessità delle dinamiche interpersonali, ma anche la precisa gerarchia funzionale dei personaggi. Oltre ai personaggi performativi (Julie, Jean, Kristin, il Popolo e il Conte), Strindberg inserisce una fitta rete di figure meramente riferite – come la madre di Julie, il padre di Jean, un antenato mugnaio e sua moglie – che amplificano il reticolo ideologico del dramma, pur restando assenti dalla scena. Si tratta di presenze discorsive, che costruiscono una genealogia sociale e simbolica dei protagonisti: la madre di Julie, ad esempio, incarna una visione radicale e disillusa dell'ordine sociale; il mugnaio, antenato della famiglia, segnala un'origine plebea mascherata dalla nobiltà apparente. Anche i riferimenti a figure bibliche o storiche (Gesù, Giovanni Battista, Rubens, Re Ludwig) contribuiscono alla verticalizzazione morale e culturale che il testo mette in discussione⁸. Nel contesto della messa in scena tradizionale, questo sistema multilivello di presenze – tra personaggi attivi, silenti e nominati – consente un continuo scambio tra visibile e invisibile, tra ciò che è mostrato e ciò che è solo evocato. L'equilibrio drammaturgico si gioca così su sottili alternanze di ruolo, funzione e peso scenico: anche l'assenza diventa vettore narrativo, e la semplice evocazione di un personaggio può avere un impatto strutturale ed emotivo rilevante.

L'adattamento di Maddalena Mazzocut-Mis – concepito inizialmente per la scena teatrale ma già orientato verso una trasposizione immersiva – opera invece una drastica riduzione, mantenendo solo dieci configurazioni essenziali. In questa versione compaiono esclusivamente i due protagonisti, Jean e Julie, che si alternano o interagiscono tra loro, in assenza totale di personaggi secondari o collettivi. Questo dato, lungi dal suggerire una banale semplificazione, riflette una riconfigurazione strategica del testo, pensata per un medium che impone un diverso trattamento del tempo, dello spazio e del coinvolgimento percettivo dello spettatore. Nel nuovo contesto immersivo, la soppressione di figure silenti o di sfondo non corrisponde a una perdita, ma a una ricalibrazione della densità scenica: ogni configurazione concentra l'attenzione sul nucleo del conflitto, riducendo le possibilità di dispersione e favorendo una fruizione più diretta, continua e sensorialmente avvolgente. La *configuration chart* mostra con chiarezza che i due personaggi non solo occupano l'intero arco delle dieci configurazioni, ma lo fanno alternandosi in una tensione continua, senza pause di alleggerimento

8 E. Törnqvist, *Drama as Text and Performance: Strindberg's and Bergman's Miss Julie*, cit.

o interruzioni corali. A differenza della traduzione di Perrelli, in cui i tre protagonisti condividono la scena solo in quattro configurazioni e sono costantemente immersi in un ecosistema relazionale più ampio, qui ogni segmento si costruisce come un confronto frontale, serrato, intimo. Nel caso dell'adattamento Mazzocut-Mis, la soppressione di figure secondarie e collettive – come il popolo, il conte o Kristin – produce un effetto drammaturgico radicale: Jean e Julie non sono più solamente i protagonisti, ma diventano le uniche presenze performative dell'universo scenico. Nessun altro personaggio interviene direttamente in scena. L'universo relazionale si riduce così a una diade chiusa, in cui ogni scambio ha un peso strutturale e ogni configurazione rappresenta una fase necessaria della traiettoria emozionale e narrativa. In questo contesto, la figura di Jean che nella versione originaria è descritta come intermedia sia per età sia per classe, sospesa tra la nobiltà ambigua di Julie e il realismo servile di Kristin, viene ristrutturata come terminale opposto di un conflitto duale. La sua complessità sociale e morale si condensa qui nella sua funzione dialogica: Jean esiste in funzione di Julie, e viceversa. Il loro rapporto diventa totalizzante, tanto nella scena quanto nella percezione dello spettatore. Nel testo di Mazzocut-Mis, l'instabilità di Julie emerge esclusivamente dal confronto emotivo con Jean, che ne diventa sia catalizzatore sia antagonista. La scomparsa di ogni figura mediana, come quella di Kristin, che nella versione originale agisce da cuscinetto relazionale e ideologico, trasforma lo scambio Jean-Julie in una dialettica assoluta. Le loro differenze di classe, genere e visione del mondo non sono più filtrate né mitigate, ma esposte direttamente, immerse in un presente scenico che assorbe tutto l'orizzonte narrativo. La tensione è continua, perché nessun altro sguardo, nessun altro silenzio, nessun altro corpo entra a spezzare il ritmo.

Nel passaggio dalla versione di Perrelli a quella Mazzocut-Mis si assiste così a un collasso del campo drammaturgico, che passa da un sistema a molteplici vettori relazionali a un asse unico, fortemente polarizzato. È proprio questo asse – Jean/Julie – regge l'intera architettura immersiva, dove la relazione non è più uno dei tanti motori dell'azione, ma l'unico. Tutto avviene tra loro, attraverso loro, a causa loro. Il loro tempo e il loro spazio coincidono con quelli dello spettatore, che non osserva più ma abita il conflitto. Nel teatro tradizionale, lo spettatore gode di una distanza percettiva relativa⁹: osserva da fuori, può distogliere lo sguardo, riflettere, persino distrarsi. La scena è uno spazio rappresentato, delimitato. Al contrario, la realtà virtuale produce un'esperienza immersiva continua, nella quale l'utente è avvolto dallo spazio scenico, collocato all'interno

9 P. Brook, «Filming a Play», in *The Shifting Point: Theatre, Film, Opera, 1946–1987*, New York, Harper and Row, 1987, p. 90. «The degree of involvement is always varying... This is why theatre permits one to experience something in an incredibly powerful way, and at the same time to retain a certain freedom».

dell'azione e quindi sottoposto a un carico cognitivo e sensoriale costante¹⁰. In questo contesto, pause contemplative, scene interlocutorie o momenti di sospensione risultano meno efficaci, talvolta addirittura controproducenti. Da qui la necessità, già presente nella versione di *Julie* andata in scena al Teatro Franco Parenti, di una sintesi strutturale che favorisca un coinvolgimento immediato e una fruizione più guidata. In definitiva, ciò che la *configuration chart* rende visibile è il passaggio da una drammaturgia basata sulla modulazione progressiva dell'informazione e sull'alternanza tra presenza e assenza, a una drammaturgia "immersiva" fondata sull'urgenza, sull'intensificazione del presente scenico e su una maggiore simmetria percettiva tra personaggio e spettatore-utente. È in questa riconfigurazione strutturale resa evidente dalla visualizzazione delle configurazioni che si manifesta il paradosso più interessante dell'adattamento VR: un processo che toglie per aumentare, riduce per concentrare, elimina per intensificare.

Battute e narrazione: il tessuto del dialogo drammaturgico

L'analisi della distribuzione delle battute tra i personaggi rappresenta un ulteriore indicatore delle strategie adattive messe in atto nell'elaborazione del testo di *Julie* redatto da Mazzocut-Mis. La traduzione filologica di Franco Perrelli rispecchia in modo fedele l'equilibrio dialogico originario di Strindberg: Jean pronuncia 260 battute, pari al 47% del testo complessivo, Julie ne articola 228 (41%), mentre Kristin, pur con una funzione narrativa secondaria, interviene con 66 battute (12%). Questa suddivisione riflette un equilibrio retorico che corrisponde alla tripartizione del triangolo drammatico: Jean è il motore dialettico del conflitto; Julie il fulcro emotivo e tematico; Kristin la testimone esterna, portatrice di una moralità e di una coscienza sociale. Nel testo di Mazzocut-Mis emergono variazioni significative sia in termini assoluti sia nella gerarchia dialogica implicita. Esclusa Kristin, Jean mantiene una presenza verbale simile, con 132 battute (circa 49%), mentre Julie registra un incremento relativo, passando a 135 battute, circa il 51% delle battute complessive. Questa inversione, seppur modesta nei numeri, assume un valore altamente simbolico: nella versione originale, dal titolo *Fröken Julie*, il personaggio omonimo risulta meno dialogicamente presente del suo interlocutore maschile. Jean detiene il primato verbale e retorico, occupando il centro del confronto dialettico con un'autorità quasi paradossale rispetto al titolo dell'opera. L'adattamento immersivo opera una sorta di rettifica drammaturgica: Julie non solo recupera la centralità che il titolo sembrava prometterle, ma assume concretamente il comando del dialogo. È lei a parlare di più, a costruire l'architettura emotiva della scena, a orientare

10 J. Murray, *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*, Cambridge, MIT Press, 2017, pp. 110-112.

l'esperienza dell'utente. In un contesto immersivo, dove l'utente è privo di una guida registica esterna, questa redistribuzione rappresenta una dichiarazione precisa: Julie non è più oggetto di sguardo o vittima di un gioco di potere maschile, ma diventa soggetto pienamente agente, capace di determinare narrazione, attenzione e significato¹¹. In tale ambiente, l'identificazione dell'utente con i personaggi avviene non solo attraverso il contenuto verbale, ma soprattutto tramite la percezione della loro agency e centralità nella costruzione dello spazio narrativo, nonché nella capacità di influenzare l'andamento degli eventi¹². Come già era evidente dalla *configuration chart*, la figura di Kristin mal si concilia con le dinamiche immersive della VR; la presenza di un terzo personaggio in scena, peraltro non coinvolto direttamente nel nucleo emozionale della relazione centrale, introduce un potenziale conflitto attentivo. L'utente, infatti, è chiamato a decidere dove concentrare lo sguardo quasi come fosse un narratore onnisciente¹³, e una figura come Kristin rischierebbe di spezzare il legame empatico con i protagonisti, reintroducendo una distanza riflessiva che contrasta con la logica di immersione continua¹⁴.

Una lettura più fine della distribuzione dialogica nel testo originale di Perrelli rivela non solo l'importanza quantitativa delle battute, ma anche la complessità delle relazioni interpersonali espresse attraverso la struttura del dialogo. Se nella versione di Mazzocut-Mis il confronto è esclusivamente bipolare (Julie/Jean), nel testo originale la presenza costante, e mai meramente accessoria, di Kristin introduce una terza voce che incide sensibilmente sulla costruzione narrativa. Dall'analisi delle configurazioni dialogiche (fig. 10) emerge che Kristin non è solo una figura di contorno o una spettatrice silenziosa, ma partecipa attivamente a ben otto configurazioni (conf. 2, 3, 5, 6, 12, 15, 16, 17), interagendo sia con Jean che con Julie. Le sue battute non sono distribuite casualmente: si evidenzia, ad esempio, il perfetto bilanciamento dialogico nelle configurazioni 2 e 12 tra lei e Jean (rispettivamente 14/15 e 21/21 battute), a testimonianza della loro vicinanza relazionale e, soprattutto, della funzione regolativa che Kristin esercita nei confronti del personaggio maschile. Un'ulteriore osservazione interessante riguarda le dinamiche triadiche presenti nelle configurazioni 3, 6 e 17, dove tutti e tre i personaggi interagiscono. In particolare, la configurazione 3 evidenzia un intreccio reticolare di interventi: Jean si rivolge sia a Julie sia a Kristin, Julie dialoga con entrambi e pronuncia perfino un intervento diretto a tutti e due

11 J.D. Bolter, R. Grusin, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 1999. «Virtual reality is the medium that best expresses the contemporary definition of the self as a roving point of view».

12 M.L. Ryan, *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001, pp. 295-305.

13 S. Bay-Cheng, C. Kattenbelt, A. Lavender, R. Nelson (a cura di), *Mapping Intermediality in Performance*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2010, p. 112.

14 L. Hutcheon, S. O'Flynn, *A Theory of Adaptation*, 2ª ed., New York, Routledge, 2013, p. 134.

contemporaneamente, mentre Kristin mantiene un rapporto limitato ma non irrilevante con Julie. Kristin, pur minoritaria nel numero di battute, agisce spesso come una figura di snodo: nella configurazione 6 – che precede immediatamente l'acme della configurazione 10 – la sua presenza, sebbene limitata a 9 battute complessive (5 dirette a Julie, 4 ricevute da lei), rappresenta un'importante interferenza narrativa. È un momento di sospensione drammatica, in cui la sua voce si inserisce come filtro morale e sociale tra i due amanti, quasi a preannunciare il crollo imminente delle convenzioni. Il fatto che, ad eccezione dell'entrata in scena (conf. 1) e della pantomima (conf. 4), ogni comparsa di Kristin comporti un'effettiva partecipazione verbale rafforza l'idea che la sua eliminazione nel testo di Mazzocut-Mis non risponda semplicemente a esigenze di semplificazione, ma a un disegno drammaturgico radicalmente diverso. Nell'adattamento, il dialogo si struttura su un asse binario continuo in cui ogni interruzione costituirebbe una rottura della tensione percettiva. Nell'originale, invece, Kristin rappresenta proprio questa frizione: è la soglia tra il dentro e il fuori della relazione, tra l'intimo e il sociale, tra la passione e il dovere. La natura esclusivamente binaria del dialogo nell'adattamento di Mazzocut-Mis genera un ambiente chiuso, claustrofobico e concentrico, dove lo spettatore è spinto ad aderire totalmente alla relazione Julie/Jean, senza possibilità di rifugio o deviazione.

Dall'osservazione delle configurazioni dialogiche emerge inoltre uno scarto importante tra le due versioni, che non si esaurisce in una semplice riduzione quantitativa, ma che incide direttamente sulla tessitura narrativa e sui centri di gravità emotiva. La configurazione 10 rappresenta, in entrambe le versioni, il vero vertice drammatico: nella traduzione di Perrelli Julie pronuncia ben 93 battute, il 41% del suo intero corpus, mentre Jean la affianca con 91, il 35%. Nell'adattamento, i numeri si riequilibrano senza perdere intensità: Julie ha 61 battute (pari al 45% del suo totale), Jean 62 (47%). È qui che si consuma il cuore del confronto, del desiderio e della crisi. La totale assenza di Kristin in questa configurazione – tanto nel testo originale quanto nell'adattamento – sottolinea con chiarezza che la relazione tra i protagonisti si compie in assenza di sguardi normativi o mediazioni morali. Anche la configurazione 6 rivela un certo riequilibrio strutturale. Nel testo di Perrelli, Julie pronuncia 45 battute (circa il 20% del suo totale), mentre Jean 39 (15%). Nell'adattamento di Mazzocut-Mis, pur con numeri più contenuti, Julie mantiene una leggera predominanza, con 31 battute (23%) contro le 28 di Jean (21%). Ancora più interessante è la configurazione 7, che nel testo originale si caratterizza per un equilibrio quasi speculare: Julie con 40 battute, Jean con 39. Nell'adattamento tale simmetria viene mantenuta, ma in forma più asciutta, rispettivamente 24 e 23 battute. Pur senza alterare la parità dialogica, l'essenzialità della scena risponde a un'esigenza di intensificazione drammatica: il dialogo si fa più denso e concentrato, e la parità verbale si traduce in un confronto serrato, in cui la reciproca esposizione emotiva prende il posto delle lunghe articolazioni argomentative. Le configurazioni

finali, dalla 15 alla 19, vengono rimodellate in modo più essenziale. Nel testo di Perrelli, questi segmenti segnano una progressiva discesa della tensione, con un calo generale delle battute e l'ingresso o il ritorno di Kristin. Nell'adattamento, queste scene vengono drasticamente ridotte o eliminate, a favore di una struttura più concentrata e coerente con i tempi cognitivi della fruizione immersiva; rimangono infatti solo la 17 e la 19 con un totale complessivo di 13 battute (5 di Jean e 6 di Julie), contro le 77 delle configurazioni finali di Perrelli. Si tratta di una potatura strategica, tesa a mantenere il climax emotivo entro una traiettoria compatta e adatta all'intensità percettiva dell'ambiente virtuale. La soppressione del personaggio di Kristin, presente in ben otto configurazioni su diciannove nel testo originale e portatrice di oltre l'11% delle battute complessive, agisce così non soltanto come un intervento strutturale, ma come dichiarazione programmatica. La sua funzione, quella di rappresentare la coscienza sociale, la moralità cristiana, la distanza narrativa, rischia nel contesto immersivo di introdurre una frizione percettiva. L'utente immerso deve decidere dove guardare, a chi credere, come reagire: una terza figura, moralmente connotata e non pienamente implicata nella relazione affettiva, spezzerebbe l'empatia costruita con Jean e Julie, reintroducendo una distanza "da teatro di prosa" che mal si adatta alla logica immersiva, basata su continuità sensoriale e coinvolgimento empatico. L'aumento della quota dialogica di Julie è, in questa chiave, una scelta strategica e coerente. Se nella versione originale la protagonista alterna fasi di dominio a momenti di passività tragica, nell'adattamento VR assume un ruolo più attivo e decisionale, diventando il principale vettore emotivo e narrativo dell'esperienza. Ciò risponde all'esigenza di fornire un ancoraggio percettivo stabile all'utente, il quale, in assenza di una regia visiva che guidi lo sguardo, trova in Julie un punto focale dell'esperienza sensoriale e narrativa. La redistribuzione del dialogo contribuisce a ristrutturare i rapporti di potere impliciti nel testo: la Julie di Mazzocut-Mis non è più una figura tragica passivamente inscritta in una dinamica di dominio maschile, bensì un soggetto drammatico dotato di voce, iniziativa e responsabilità. Questa ridefinizione riflette la lettura di Julie come «mezzafemmina», una donna fragile e contraddittoria, ma anche portatrice di una tensione contemporanea verso la libertà e l'autodeterminazione, in contrapposizione alla passività imposta dalla società dell'epoca (vd. cap. I), in questo senso, l'adattamento operato si pone come forma di aggiornamento critico del testo originale, capace di tradurre in chiave immersiva la tensione tra desiderio, classe e identità di genere che costituisce il cuore pulsante dell'opera di Strindberg¹⁵, pur rispettandone la complessità e la profondità tematica.

15 R. Shideler, «*Miss Julie*: Naturalism, 'The Battle of the Brains' and Sexual Desire», in M. Robinson (a cura di), *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 58-69.

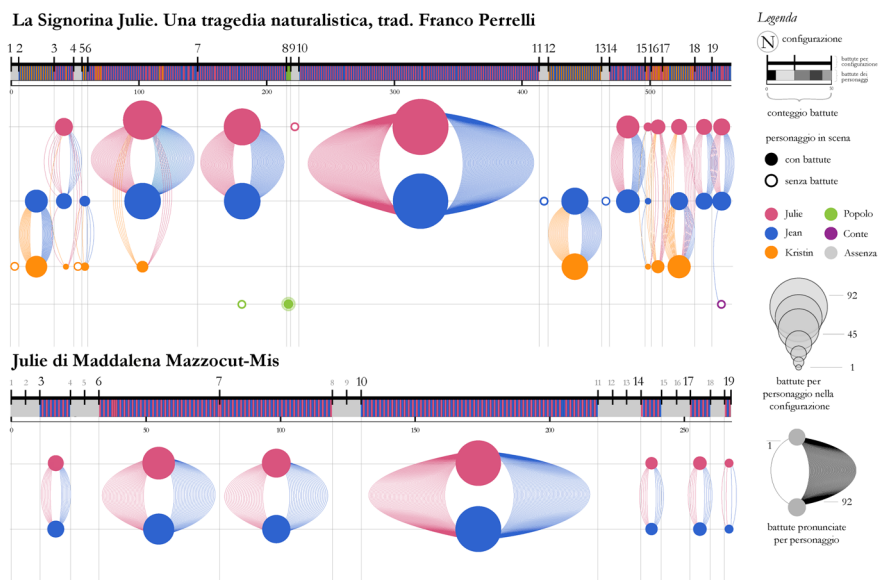


Fig. 10. Configuration Chart che ricostruisce gli scambi dialogici di *La Signorina Julie* (trad. F. Perrelli) e *Julie* di M. Mazzocut-Mis

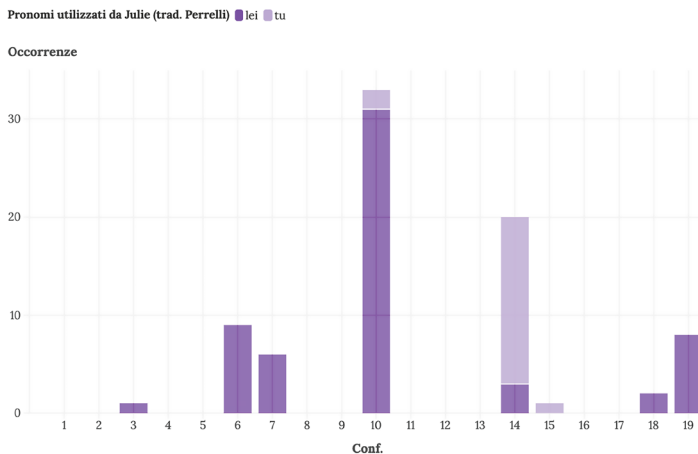
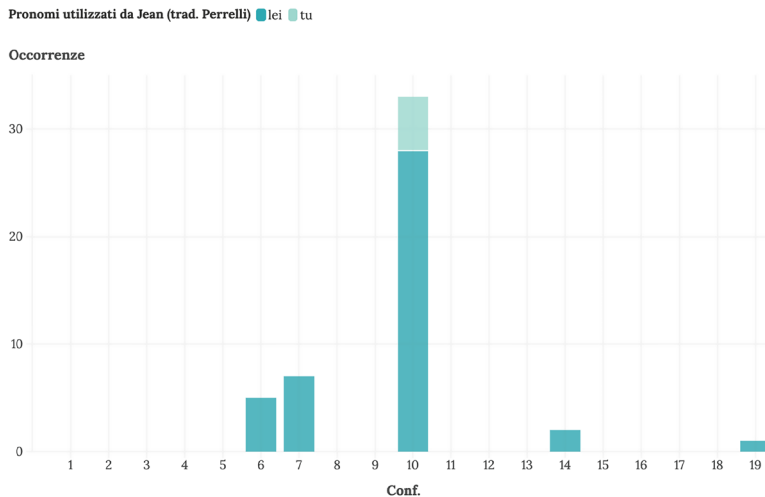
Dialoghi e linguaggio: due dinamiche relazionali a confronto

Nella sua dimensione strutturale, il linguaggio è uno strumento fondamentale per la definizione e il mantenimento delle gerarchie sociali, oltre che un mezzo privilegiato per rappresentare le tensioni relazionali e l'evoluzione dei rapporti interpersonali. Strindberg, nel testo originale, utilizza in modo sistematico la variazione tra forme di cortesia e forme informali per delineare il passaggio dalla rigida distanza imposta dal codice sociale all'intimità trasgressiva che si sviluppa tra Julie e Jean. Questa fluttuazione linguistica agisce quasi come un elemento scenico invisibile, capace di tradurre in prassi discorsiva l'intensificarsi della tensione drammatica. Jean si rivolge a Julie utilizzando la forma di cortesia «lei» nel 89,6% dei casi, e il «tu» solo nel 10,4%; Julie, a sua volta, si rivolge a Jean con il «lei» nel 69% delle battute, e con il «tu» nel 31%. Il forte squilibrio a favore del pronome formale evidenzia una progressione relazionale lenta e trattenuta, sospesa tra attrazione e repressione. La configurazione 7 rappresenta un momento chiave di scambio intimo e ambiguità verbale: Jean e Julie dialogano sul proprio passato e Jean si mostra capace di usare il linguaggio appreso dalle classi

alte come strumento di seduzione¹⁶. Anche nei momenti di maggiore intensità emotiva o erotica, l'uso persistente dell'appellativo formale agisce da barriera linguistica che preserva la distanza tra i personaggi, malgrado l'accrescersi della prossimità fisica. La configurazione 10, snodo centrale della vicenda, segna una svolta: dopo l'implicito rapporto sessuale tra Julie e Jean, l'uso del «tu» aumenta sensibilmente. Jean vi ricorre nel 15% dei suoi interventi, mentre Julie utilizza il «tu» nel 35% delle battute. Sebbene l'informalità emerga con forza, la forma cortese continua a dominare, segnalando che la distanza sociale non si dissolve completamente nemmeno nella massima intimità. Questo dualismo linguistico riflette il crollo incompiuto del sistema gerarchico: la trasgressione c'è stata, ma resta impigliata nella rete di ruoli e convenzioni sociali. Interessante, in tal senso, è la configurazione 14, in cui Jean torna a rivolgersi a Julie esclusivamente con il «lei», mentre Julie usa il «tu» nel 85% dei casi, segnando un drastico rovesciamento. È la scena della furia verbale e del desiderio di distruzione: Julie pronuncia un monologo carico di immagini violente e visionarie, evocando l'abbattimento della genealogia aristocratica. Il «tu» che rivolge a Jean non è più segno di intimità, ma strumento di disprezzo e dominio, che ribadisce la sua posizione sociale, persino nella disfatta. Nelle configurazioni 15, 16 e 17, l'intervento conciliatore di Kristin attenua la tensione, portando poi, nelle configurazioni 18 e 19, al ritorno di Julie all'uso del «lei» al posto del «tu» (fig. 11). L'adattamento curato da Maddalena Mazzocut-Mis introduce invece una riconfigurazione significativa della dinamica pronominale. Jean alterna il «lei» e il «tu» in egual misura (50%/50%), ma l'uso del «tu» si concentra nella sola configurazione 10. Julie, viceversa, utilizza esclusivamente il «tu» nei confronti di Jean lungo tutto l'arco testuale, il che comporta una asimmetria strutturale evidente: da una parte, Jean è costretto a un equilibrio instabile tra deferenza e desiderio; dall'altra, Julie mantiene un tono diretto e informale, coerente con il suo status aristocratico che le consente di infrangere le regole senza compromettere la propria posizione. Rispetto alla versione di Perrelli il rapporto percentuale passa da 9:1 a circa 1:1, rendendo più immediato e concentrato il passaggio all'intimità. Nella configurazione 10, Jean adotta il «tu» solo in quel contesto, in un momento di rottura dell'equilibrio precedente: si tratta della scena in cui si alternano sogni di fuga e insulti brutali, e il crollo del linguaggio formale segna il collasso improvviso del codice sociale, più che una sua graduale erosione. Anche sul piano comparativo con il testo originale in lingua svedese, gli elementi deittici – e in particolare le forme di indirizzo pronominale – si rivelano strumenti significativi. In *Fröken Julie*, la variazione tra i pronomi riflette in modo accurato la stratificazione sociale: Jean si rivolge a Kristin con il «*du*» (tu), affermando simbolicamente la propria posizione superiore, mentre Kristin mantiene nei confronti di Jean un trattamento più distaccato, utilizzando la terza persona per segnalare rispetto

16 M. Fahlgren, «Strindberg and the Woman Question», ivi, pp. 20-34.

e subordinazione. Simili variazioni si osservano anche nei confronti di Julie, a cui Kristin si rivolge alternativamente come *fröken* (signorina) o con forme più spregiative a seconda della percezione morale del personaggio. Come osserva Egil Törnqvist, l'oscillazione tra «lei» e «tu» assume in Strindberg anche un valore erotico e simbolico¹⁷: l'uso del registro formale può rappresentare tanto un gesto di distanza sociale quanto una strategia di seduzione indiretta che rafforza la tensione tra ruoli pubblici e desideri privati.



17 E. Törnqvist, *Drama as Text and Performance: Strindberg's and Bergman's Miss Julie*, cit.

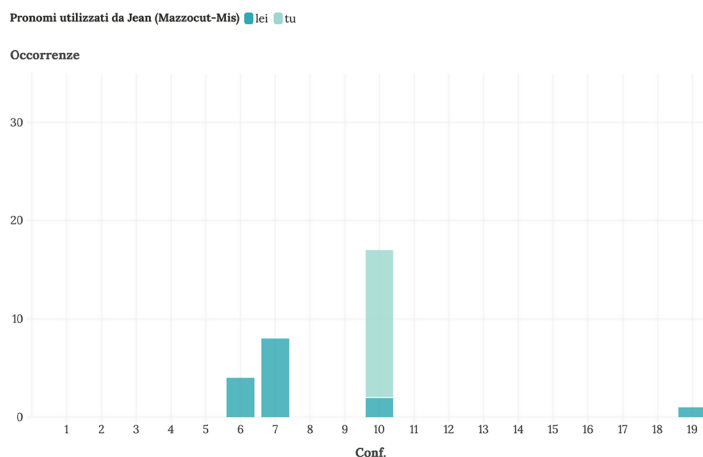


Fig. 11. Grafici a barre che riportano l'utilizzo del «tu» e del «lei» da parte di Julie e Jean in *La Signorina Julie* (trad. F. Perrelli) e da parte di Jean in *Julie* (M. Mazzocut-Mis)

Alla luce di queste osservazioni, la diminuzione delle forme di cortesia nell'adattamento di Mazzocut-Mis non appare unicamente come una modernizzazione linguistica, ma come l'effetto di un ripensamento profondo della pragmatica conversazionale. Il contesto immersivo, per sua natura coinvolgente e immediato, tende a neutralizzare le convenzioni gerarchiche del linguaggio, promuovendo una comunicazione più diretta, orizzontale, e affine a una fruizione esperienziale. In tal senso, la riscrittura linguistica riflette e accompagna un più generale ribaltamento delle dinamiche sociali e rappresentative che il medium digitale favorisce, suggerendo nuove forme di prossimità tra i personaggi – e tra questi e lo spettatore.

Riflessioni quantitative sul linguaggio teatrale: un'analisi computazionale comparativa

Cosa accade quando si sottopone un testo teatrale allo sguardo impassibile di un algoritmo? Finora abbiamo integrato dati e interpretazioni critiche, ma ora vale la pena sospendere temporaneamente la lettura interpretativa per osservare i testi attraverso la lente numerica della macchina. I risultati, ottenuti mediante l'analisi automatizzata di Voyant Tools, rivelano dinamiche linguistiche che spesso sfuggono alla percezione umana, ma che influenzano profondamente l'esperienza del lettore e dello spettatore. Attraverso questi parametri standardizzati sarà interessante verificare se emergono differenze significative tra la versione teatrale di Perrelli e l'adattamento di Mazzocut-Mis, allo scopo di mettere in luce strategie creative e modalità di adattamento specifiche di ciascun medium espressivo.

Tra gli indicatori metrici più rilevanti si distingue la densità del vocabolario, calcolata come rapporto tra parole uniche e parole totali presenti nel testo. Questa misura consente di valutare la varietà lessicale e l'efficienza espressiva: valori più elevati indicano una minore ripetitività e una maggiore concentrazione lessicale; al contrario valori inferiori segnalano maggiori ripetizioni e una minore densità semantica. Nel caso di *Fröken Julie*, la traduzione di Perrelli presenta valori di densità moderati, con Julie a 0,309 (1.180 parole uniche su 3.816 totali) e Jean a 0,303 (1.576 parole uniche su 5.204 totali), coerenti con un uso linguistico caratterizzato da ripetizioni funzionali e da una modulazione graduale del significato, tipica della costruzione atmosferica teatrale tradizionale. Al contrario, l'adattamento di Mazzocut-Mis registra un discreto aumento della densità lessicale: Julie raggiunge 0,396 (747 parole uniche su 1.887 totali), e Jean 0,38 (1.027 parole uniche su 2.702 totali). Tale incremento non indica una maggiore ricchezza lessicale assoluta, bensì una strategia di compressione e massimizzazione dell'efficacia comunicativa entro uno spazio testuale più ristretto e con tempi di fruizione più intensi. Anche il ritmo sintattico racconta una storia affascinante: nella traduzione Julie utilizza frasi di media lunghezza, pari a 9,4 parole per frase, mentre Jean si attesta a 10,3: un respiro disteso, che asseconda i tempi della riflessione teatrale. Nell'adattamento andato in scena al Teatro Franco Parenti, invece, il ritmo accelera discretamente e si osserva una tendenza a frasi più brevi, concise e taglienti, con Julie a 7,2 parole per frase e Jean a 9,5.

Applicando la formula Coleman-Liau¹⁸, che fornisce un indice standardizzato della complessità testuale per determinare la leggibilità complessiva, emerge che la versione di Perrelli presenta valori di 7,812 per Julie e 8,406 per Jean, mentre l'adattamento di Mazzocut-Mis mostra valori appena più alti, rispettivamente 8,984 e 8,516, indicando una maggiore complessità linguistica. Sebbene più sintetico, il testo immersivo impiega una costruzione lessicale e sintattica lievemente più densa e articolata. Secondo la scala di riferimento dell'indice, i valori di entrambi i testi corrispondono a un livello scolastico compreso tra la fine della scuola media e l'inizio della scuola superiore (*grade* 8-9), considerato adatto a un pubblico generalista con buona competenza di lettura.

L'esame dei dati linguistici, sebbene non evidenzia scarti sostanziali tra i due testi, fornisce un quadro oggettivo e quantitativo delle scelte linguistiche adottate. Tali dati riflettono strategie di scrittura che, in modo consapevole o meno, esprimono gli intenti degli autori e le specificità dei rispettivi medium. Le analisi complessive mostrano come l'adattamento per la realtà virtuale non costituisca una mera trasposizione tecnologica, bensì una riconfigurazione profonda dei

18 La formula Coleman-Liau è un indice di leggibilità che misura la difficoltà di un testo, basandosi su lettere e frasi. $CLI = 0.0588 \times L - 0.296 \times S - 15.8$, dove **L** è il numero di lettere ogni 100 parole e **S** il numero di frasi ogni 100 parole. Il risultato indica l'anno scolastico americano di riferimento per la comprensione del testo. Cfr. M. Coleman, T. L. Liau, «A Computer Readability Formula Designed for Machine Scoring», *Journal of Applied Psychology*, 60 (2), 1975.

codici linguistici e drammaturgici, calibrata per rispondere alle esigenze di un medium immersivo e alle modalità percettive dell'utente-spettatore. La compressione lessicale, la riduzione della complessità sintattica e la selezione mirata del lessico contribuiscono a un linguaggio che massimizza l'efficacia comunicativa in un ambiente caratterizzato da stimoli visivi e sensoriali multipli, ottimizzando così l'esperienza immersiva e l'intensità emotiva.

Metodologia e prospettive: la data visualization come strumento ermeneutico in ambito teatrale

L'approccio metodologico adottato in questo studio dimostra come la data visualization possa costituire un ponte fertile tra le discipline umanistiche tradizionali e le tecnologie digitali emergenti, aprendo nuove prospettive nell'analisi dei processi creativi e adattivi. La *configuration chart* e l'analisi computazionale dei dati linguistici non si limitano a quantificare fenomeni già noti, ma rivelano dinamiche strutturali altrimenti invisibili, trasformando intuizioni critiche in evidenze misurabili e confrontabili. Questo approccio si rivela particolarmente prezioso nell'era della convergenza mediale, quando opere letterarie e teatrali attraversano confini tecnologici e percettivi inediti, richiedendo strumenti analitici capaci di cogliere sia le continuità sia le rotture che caratterizzano tali passaggi. Tuttavia, l'integrazione tra metodi quantitativi e interpretativi richiede una costante vigilanza critica. I dati numerici, pur nella loro apparente oggettività, acquisiscono significato solo all'interno di una cornice interpretativa che ne contestualizzi la rilevanza estetica, culturale e mediale. La sfida metodologica consiste nel mantenere l'equilibrio tra rigore analitico e sensibilità ermeneutica, evitando sia l'esaltazione del dato sia la sua svalutazione. In tal senso, la data visualization emerge non come sostituto dell'analisi critica tradizionale¹⁹, bensì come suo complemento e amplificatore, capace di fornire nuovi angoli visuali su fenomeni complessi e di suggerire percorsi di ricerca inediti. Guardando al futuro degli studi teatrali e letterari, l'esperienza condotta su *Fröken Julie* vuole suggerire che l'adozione di metodologie ibride può contribuire significativamente alla comprensione dei processi creativi contemporanei. Particolarmente rilevante appare l'applicazione di tali metodologie all'analisi degli adattamenti transmediali, dove la necessità di confrontare sistemi espressivi diversi richiede parametri di valutazione precisi e trasversali. La data visualization, in questo contesto, si configura come una forma di "lettura aumentata" che, senza sostituire l'interpretazione critica, ne espande le possibilità cognitive e rappresentative, contribuendo a una comprensione più articolata e sfaccettata del fenomeno artistico nell'era digitale.

19 S. Ramsay, *Reading Machines: Toward an Algorithmic Criticism*, Urbana, University of Illinois Press, 2011.