

Articoli/Articles

IL GESTO ISTERICO IN MUSICA: ELETTRA DI HUGO VON  
HOFMANNSTHAL E RICHARD STRAUSS

MARIA INNOCENZA RUNCO  
Università della Basilicata  
Dipartimento di Scienze Umane, Potenza, I

SUMMARY

HYSTERIA IN MUSIC AND ON THE STAGE

*At the turn of the 19th century, the theater expressed and often anticipated the tensions that animated contemporary neuropsychiatric research, and at the start of the 20th century the concepts of neurosis, hypnosis and hysteria burst onto theatrical stages in dramaturgic and musical creations. Hugo von Hofmannsthal's Elektra of 1903 (later set to music by Richard Strauss), whose heroine is stigmatized from the very start as "a case of hysteria" is an emblematic example.*

Sul volgere dell'Ottocento, il teatro ha accolto e spesso anticipato le tensioni che animavano le ricerche neuropsichiatriche coeve, e agli inizi del secolo successivo i concetti di nevrosi, ipnosi e isteria entrano in modo dirompente sui palcoscenici, nella scrittura drammaturgica e musicale. L'*Elektra* di Hugo von Hofmannsthal del 1903 (poi musicata da Richard Strauss) con la figura protagonista stigmatizzata fin dal primo apparire come "un caso d'isteria", costituisce a proposito un esempio emblematico.

"In *Elettra*, a emergere prepotentemente è la natura isterica della protagonista"<sup>1</sup>: così si esprime Hermann Bahr, acuto intellettuale

*Key words:* Theater - Music - Literature

viennese, all'indomani del primo allestimento della tragedia di Hugo von Hofmannsthal *Elettra*, al *Kleines Theater* di Berlino, nell'ottobre del 1903 sotto la regia di Max Reinhardt. La recensione di Bahr stigmatizza il carattere isterico del personaggio hofmannsthaliano, inaugurando una linea interpretativa adottata favorevolmente ancora oggi in molti studi critici.

Il fenomeno dell'isteria femminile è ben noto nella Vienna di fine secolo grazie agli studi di Sigmund Freud che, reduce dalle lezioni di psicologia di Jean-Martin Charcot a Parigi (il primo a studiare le interrelazioni tra malattia isterica e ipnosi), pubblica nel 1895, insieme al neuropsichiatra Joseph Breuer, gli *Studi sull'Isteria* [*Studien über Hysterie*]. Della svolta che le ricerche neuro-psichiatriche stavano compiendo in quegli anni il teatro era stato anticipatore: sonnambulismo e nevrosi erano infatti diventati temi per il palcoscenico già ne *La donna del mare* di Henrik Ibsen del 1888 e nell'*Anatol* di Arthur Schnitzler del 1893.

Agli inizi del secolo i concetti di nevrosi, ipnosi e isteria entrano in modo dirompente nell'ambito delle scienze umane e dell'arte in generale (teatro, letteratura, musica), illuminando quella dimensione pre-razionale, sottesa all'attività psichica apparente e fino ad allora sconosciuta, che è l'inconscio.

Arnold Schönberg, padre dell'emancipazione dalla dissonanza e contemporaneo di Hofmannsthal, riflette sull'atto creativo nei termini che la nuova psicologia stava divulgando: l'artista che crea vive una situazione di *trance*, in cui prendono forma pulsioni recondite: "L'arte appartiene all'*inconscio*! Solo la creazione inconscia, che si traduce nell'equazione "forma-manifestazione", crea forme vere"<sup>2</sup>. Nella stessa direzione si muove Lothar Schreyer, drammaturgo espressionista e prossimo direttore della *Sturmbühne*.

L'esperienza interiore (l'*Erlebnis*), origine dell'opera d'arte secondo Schreyer, è vicenda del subcosciente, vertiginosa precipitazione negli spazi più celati della psiche. Sottolinea Schreyer: "L'esperienza interiore dell'artista è il disgregarsi della personalità nell'universale.

Questo atto è oltre la coscienza. Se l'artista indietreggia di fronte alla coscienza, subisce rappresentazioni ottiche, acustiche, cinetiche, ovvero la visione. Attraverso la visione si annuncia l'esperienza dell'inconscio nella coscienza"<sup>3</sup>.

Ritornando a Hofmannsthal è presumibile ritenere che nel 1902, l'anno prima della scrittura di *Elettra*, egli abbia letto sia il volume freudiano sull'isteria sia lo studio dell'amico Bahr *Dialogo sul tragico [Dialog vom Tragischen]* (pubblicato poi nel 1904), che dedica un intero capitolo all'analisi della teoria di Freud a partire dal mito di Elettra rielaborato da Sofocle e Euripide nelle omonime tragedie. Sebbene Hofmannsthal non faccia alcun richiamo o allusione alla dimensione isterica, molti recensori considerarono la figura di Elettra una "applicazione" teatrale di Anna O., il caso clinico più noto descritto da Freud negli *Studi sull'Isteria*. A costruire il personaggio in questa direzione contribuì sicuramente la recitazione di Gertrud Eysoldt (Fig. 1), la prima Elettra hofmannsthaliana, già interprete della versione in tedesco della *Salomé* di Oscar Wilde nel 1903 e di Ellida Wangel nel testo di Ibsen prima citato.

Certo l'*Elettra* di Hofmannsthal si presta a considerazioni psicoanalitiche; nella protagonista è facilmente riconoscibile quella che Freud definisce "controvolontà isterica"<sup>4</sup>, una volontà costrittiva, che insorge in modo irrazionale e conduce il soggetto ad agire in contrasto con i propri intenti: nel caso specifico Elettra desidera ossessionatamente vendicare il padre, ma nell'azione rimane paralizzata<sup>5</sup>.

Evidenti, inoltre, sono gli elementi in comune con Anna O.: per entrambe la morte dei rispettivi padri segna lo stabilizzarsi di uno stato patologico, in cui l'amore per il genitore viene erotizzato e sfocia in allusioni incestuose. Entrambe vivono stati emotivi fortissimi e appaiono all'occhio altrui molto intelligenti: Breuer riconosce l'esuberante vitalità intellettuale di Anna<sup>6</sup>, così come Clitennestra, madre di Elettra, della figlia ammette la saggezza. Ma è soprattutto nella manifestazione fisica del loro disordine psichico, emotivo ed affetti-



Fig. 1. Gertrud Eysoldt, prima interprete di Elettra, nel 1906.

vo che le due donne sono affini: la terapia ipnotica a cui Freud sottopone Anna è richiamata dall'atteggiamento corporeo di Elettra che "trasalisce"<sup>7</sup>, si muove come una sonnambula, "barcolla"<sup>8</sup>; inoltre il processo dissociativo del soggetto, presente negli stati isterici come dispositivo difensivo, in Anna è fisicamente reso da disturbi della visione, allucinazioni e afasia, in Elettra da un corpo ormai animallizzato: Elettra è "rabbiosa, come un gatto selvatico"<sup>9</sup>, incede come un avvoltoio e di notte guaisce insieme ai cani. Rubata della sua bellezza, ridotta a ombra di se stessa, Elettra non si trova, vive, ma non vive: confiderà a Oreste, una volta riconosciuto: "Io più non sono, mio povero fanciullo, che il cadavere di tua sorella"<sup>10</sup>.

Detto ciò, considerare l'Elettra hofmannsthaliana una trasposizione letteraria e teatrale del caso clinico riportato da Freud mi sembra eccessivo, così come non esaustivo mi appare individuare nell'isteria l'impronta assoluta della psicologia della protagonista. Lo stesso Hofmannsthal poco dopo l'*Elettra*, confessa di apprezzare l'acume tecnico di Freud, ma ne sottolinea "la presunzione ottusa e provinciale"<sup>11</sup> e nel 1923, con sotteso riferimento all'opera, scrive: "Pure io ho cercato una volta di penetrare nei miti sul sentiero della psicologia [...]. In seguito però non ho più percorso quel sentiero"<sup>12</sup>. A segnare lo spartiacque tra Anna e Elettra è tra l'altro il differente rapporto tra ricordo e dimenticanza. Anna soffre, perché incapace di ricordare: una volta affiorato alla memoria, attraverso l'ipnosi, l'evento traumatico a origine della sua condizione patologica, in lei i sintomi isterici cessano; Elettra invece rammenta nel dettaglio il vile assassino di suo padre. La memoria in Anna è repressa, in Elettra la perseguita. Per Elettra dimenticare significa abbassarsi all'animale senza memoria: "Io non sono una bestia, non so scordare"<sup>13</sup>. Questo della memoria e della fedeltà a sé stessi sarà uno dei temi più cari a Hofmannsthal, che troverà risoluzione nell'opera *Arianna a Nasso* del 1912. Perseverare in eterno nella fedeltà a ciò che è perduto significa morire (come accadrà a Elettra) e invece è necessario seguire a vivere, mutarsi, rinunciare all'unità dell'anima, eppure serbarsi nel mutamento. La dicotomia tra l'Io come essere (assolutamente fedele) e l'Io come divenire (soggetto al mutamento) è risolta in una felice sintesi in cui il divenire è preludio ad una attestazione più completa dell'essere (ciò che farà Arianna).

Senza escludere riferimenti più o meno espliciti alle teorie psicoanalitiche di inizio Novecento, *Elettra* si impone a mio parere come personalissimo rifacimento del mito da parte di Hofmannsthal, in cui confluiscono molteplici vocazioni. L'esplorazione dell'inconscio interessa lo scrittore nelle sue ripercussioni fisiologiche, nelle sue manifestazioni fisiche. È difatti proprio il linguaggio del corpo

che in *Elettra* l'autore ripensa in modo originale rispetto al teatro dell'Ottocento.

A sollecitare Hofmannsthal in questa direzione (dare forma scenica all'intrinseca relazione tra inconscio e corpo) concorrono numerose suggestioni, di cui Freud rappresenta solo un esempio.

Tra i primi in epoca moderna a recuperare il ruolo della corporeità e dei sensi nell'esperienza estetica era stato Wagner, la cui influenza su Hofmannsthal, come teorico dello spettacolo più che come compositore, mi sembra indiscutibile.

Padre di una concezione della cultura che sia fisiologia, nella misura in cui centralizza il corpo come estroflessione degli aspetti interiori e punto di partenza per decostruire una tradizione di pensiero fondata sulla parola scritta, Wagner è stato pioniere di una estetica dell'intermedialità, in cui l'intersezione tra le arti coincide con nuove forme di interrelazione tra i sensi e dunque con l'instaurarsi di originali modalità percettive. Nel *Gesamtkunstwerk* wagneriano l'idea di una sintesi tra i linguaggi implica un'estetica di natura 'fisiologica', perché colloca il corpo e le sue capacità sensoriali al centro dell'esperienza artistica, orientata ora alla materializzazione e sensualizzazione degli istinti più intimi. Il teatro diventa culto, un'esperienza sensuale in cui l'astrattismo della teoria speculativa è sostituito dalla corporeità del soggetto percipiente.

Le idee wagneriane filtrano nel nuovo secolo. Nel 1903, anno della messa in scena di *Elettra*, il filosofo Wilhelm Dilthey lavora al testo *Esperienza e poesia* [*Das Erlebnis und die Dichtung*] in cui definisce le scienze dello spirito come oggettivazione della vita psichica dell'uomo, della quale il corpo non è semplice riflesso esterno, bensì co-protagonista<sup>14</sup>. Tuttavia già nel 1890, nel saggio *La nuova psicologia*, [*Die neue Psychologie*] Bahr preannuncia la funzione predominante delle sensazioni: "La nuova psicologia rintraccerà i sentimenti allo stato sensoriale, prima dell'impronta cosciente"<sup>15</sup> e prosegue: "La psicologia viene finalmente dislocata dall'intelletto nei nervi"<sup>16</sup>.

A tutto ciò si affiancano gli iniziali studi psicoanalitici. Per Freud la clinica dell'isteria è innanzitutto una clinica del corpo. Il corpo dell'isterica traduce, converte somaticamente i conflitti inconsci del soggetto. Più il soggetto ricorda (supera cioè il muro della rimozione) e più il fenomeno di conversione si attenua.

A tali premesse teoriche seguono prassi rivoluzionarie. Di là dalla forma patologica di cui Hofmannsthal ha velato il disagio interiore di Elettra, la mimica e la gestualità suggerita dal testo rimandano inequivocabilmente pure a quel nuovo stile di recitazione incarnato, in modo suggestivo, dall'attrice drammatica Eleonora Duse. Nella primavera del 1902 e poi ancora tra marzo e aprile 1903, la Duse raccoglie platee entusiastiche a Vienna dove interpreta, con grande successo, le due tragedie di D'Annunzio *La città morta* e *la Francesca da Rimini*. Hofmannsthal assiste allo spettacolo, ne rimane profondamente impressionato e pochi mesi dopo la prima dell'*Elettra* - quando la Duse pare avrebbe manifestato il desiderio di interpretare l'opera - scrive all'attrice italiana "non è forse bello che per una volta ella non reciti un ruolo di "amante", bensì una grande cupa anima tragica?"<sup>17</sup>. Il progetto non si realizzò, ma di quell'ideale allestimento serbiamo i bozzetti a firma di Gordon Craig del 1905. Alla Duse Hofmannsthal riconosce, nel primo dei tre saggi a lei dedicati, il dono dell'intuizione psicologica, la capacità di lasciar parlare tutto il corpo, di sollevarsi oltre il dato realistico, penetrare nelle urgenze interiori del personaggio e farsi interprete di quanto nel testo rimane vago, inespresso. Scrive: "Ella recita ciò che c'è tra il testo. Recita i passaggi, colma i vuoti della motivazione, ricostruisce il romanzo psicologico nel dramma"<sup>18</sup>; il che significa andare oltre la maestria del grande attore che riduce il personaggio a un unico registro, così che si dà come tipo piuttosto che come individuo<sup>19</sup> (una tale rivoluzione, oltre il teatro di prosa, solleciterà pure quello musicale e si esemplificherà nella straordinaria presenza recitativa e scenica di Maria Callas).

La centralizzazione del corpo, di cui Wagner era stato corifeo e la prassi recitativa della Duse insieme alla psicoanalisi di Freud successivamente sono contributi determinanti, prende forma ad inizio Novecento all'interno di un contesto di crisi di cui Hofmannsthal è protagonista. La crisi, reazione al Naturalismo e Positivismo, è essenzialmente percettiva e cognitiva perché "le strutture dell'esperienza sensoriale e la loro rappresentazione simbolica, come *Sinn-Erfahrung*, non appaiono più comunicabili nei metodi tradizionali"<sup>20</sup>. Le invenzioni tecniche e le teorie scientifiche, prima fra tutte quella di Albert Einstein e di Max Planck modificano le usuali modalità di percezione. Nel mondo dell'arte ciò suggella il collasso di forme di rappresentazione basate ancora alla fine dell'Ottocento sui principi della mimesi, il sorgere di rivoluzionarie scritture musicali (prototipi dell'imminente sistema dodecafonico), dei primi esempi di danza libera in alternativa al balletto classico e di pitture rinunciatricie alla mediazione dell'oggetto.

Nel caso di Hofmannsthal la crisi è coscienza dell'esautoramento della parola, come chiarito dallo scrittore nella celebre *Lettera di Lord Chandos [Ein Brief]*. Ora, proprio la scoperta che il segno verbale, da solo, anche adoperato sperimentalmente, fosse inadeguato nel distillare gli strati profondi dell'essere e del reale, coincide con l'inizio della vicenda teatrale del poeta. Tra il 1902 e il 1903 Hofmannsthal riflette su un nuovo modello di opera teatrale, di cui *Elettra* è il primo risultato. È un rinnovato *Gesamtkunstwerk* il suo, alternativo a quello wagneriano per la più profonda sinergia tra le componenti dell'allestimento, nel quale i limiti della scrittura sono superati, all'interno della messa in scena, da forme di interazione tra codici non-verbali, utilizzati come potenziamento del segno linguistico ed alternativi strumenti di significato (Fig. 2).

L'interesse per il mondo dell'inconscio - congiunto al riconoscimento dell'insufficienza espressiva della parola - conduce Hofmannsthal a un teatro in cui i movimenti inconsapevoli del cor-



Fig. 2. Hugo von Hofmannsthal nella sua casa a Rodaun (Vienna).

po diventano rivelatori del dramma psicologico del personaggio. Sulla scia di Freud, ma altresì delle sperimentazioni artistiche del periodo, lo scrittore rifiuta il concetto di mimica come ornamento o illustrazione del contenuto verbale. L'attore non è chiamato a incarnare una figura già costituita nel libretto, bensì a completare il testo del poeta generando una 'semantica di movimenti' in grado di esprimere, in un'ottica di memoria engeliana<sup>21</sup> di visibilità dell'interno attraverso l'esterno e con una immediatezza sconosciuta al registro verbale e musicale, quelle condizioni profonde a cui le parole non erano riuscite a dar voce.

Il gesto di Elettra è simbolico nella definizione di simbolo che in quegli anni appronta Ernst Cassirer: compone (*sym-ballein*) sensi e avvicina quanto è distante; ha sì un senso, ma questo senso non esclu-

de gli altri; si fa carico, piuttosto, di una “eccedenza semantica”<sup>22</sup>, di un passaggio di significati che sempre fluttuano, mischiandosi l’uno con l’altro.

La centralità del potere espressivo del corpo, elementi per i quali in *Elettra* sull’impostazione psicoanalitica di Freud si innestano gli originali orientamenti estetici dell’epoca, viene meglio illuminata nella seconda versione dell’opera, musicata da Richard Strauss e allestita per la prima volta a Dresda nel 1909 (Fig. 3).

L’inclinazione di Hofmannsthal a ricordare il mondo del subcosciente con la dimensione fisica dei personaggi, in cui il corpo diventa estroffessione espressiva dei labirinti della psiche, incontra

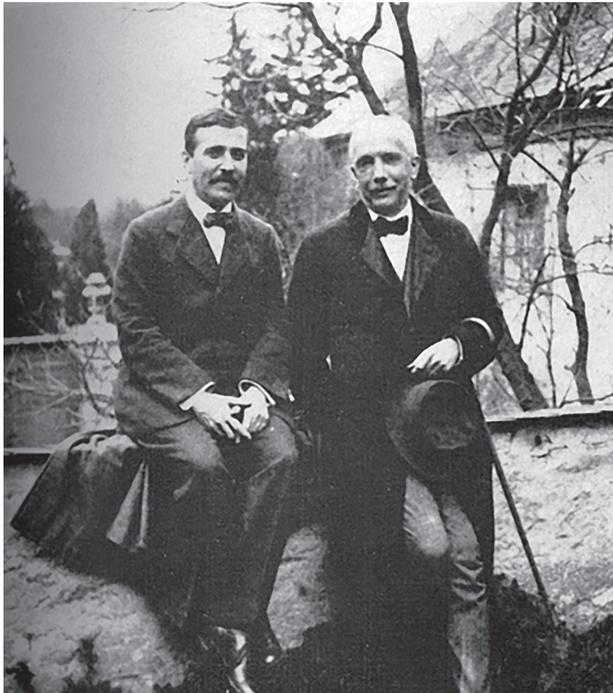


Fig. 3. Hugo von Hofmannsthal e Richard Strauss a Garmisch (Monaco di Baviera).

bene le propensioni di Strauss, compositore scenico, capace di vedere musicalmente e di protendere costantemente ad una esteriorizzazione delle condizioni interiori. Strauss accorda alla sua musica marcate fattezze visive (insidie e stimoli per lo scrittore) attraverso due procedure: la reiterazione di motivi orchestrali (i *Leitmotive*) congiunti a momenti scenici attraverso colorati impasti timbrici e lo sviluppo di una vocalità che spesso è una realtà per lo sguardo prima ancora che per l'orecchio, nella quale l'atto di parola è soprattutto gesto corporeo.

Elettra è uno strumento ritmico. Ma non è tutto. Ella è confusione psichica ed emotiva spersonalizzante, che si esprime nel corpo. Lo sgretolamento del soggetto è reso visivamente da un corpo che non si limita alla plasticità del segno, ma va in cerca della forza intima del movimento che è costantemente presente sulla scena, in una continua evoluzione dall'iniziale "balzo rabbioso all'indietro"<sup>23</sup> - dove la 'presenza' di un corpo umano in scena si combina con la "rappresentazione" di fattezze animalizzate - alla danza finale. Al dinamismo testuale e scenico corrisponde quello della partitura, originato da bruschi passaggi dinamici, cambi improvvisi di tempo, accordi armonicamente vaganti, strumentazione votata a inediti impasti sonori ottenuti grazie pure all'impiego sapiente di strumenti aggiuntivi quali l'*heckelphon* agli oboi, il corno di bassetto ai clarinetti e la tromba bassa alle trombe.

La musica di Strauss è percussiva: ciò che si ascolta è ciò che percuote il corpo o meglio un corpo che si percuote. La voce di Elettra, destinata a insidiosi intervalli, riveste un ruolo centrale: diventa esperienza visiva e corporea, vibra nel corpo e nello spazio ad esso circostante o meglio il corpo la attraversa e si palesa sulla scena come voce.

Nelle acrobazie del canto, in conflitto con il tessuto sinfonico dell'orchestra da cui è continuamente osteggiato, quasi 'graffiata', percepiamo il corpo che si contorce, si espande verso l'esterno, involve su sé stesso.

Lo scandaglio psicologico, osservato nella sua sintomatologia scenica, assume nella versione musicata da Strauss, forme differenti. In un'ottica comparativa risulta infatti interessante esaminare i modelli iconografici (*Körperbilder*) complessivi, quelli cioè risultanti dal rapporto tra il corpo letterario (la descrizione verbale dei gesti e delle danze racchiusa nel libretto) e quello evocato dalla musica. Analizzare tale rapporto significa imbattersi in passaggi all'unisono e controtipi, scoprire tracciati comuni e punti di snodo, dove i *Körperbilder* del testo poetico divergono da quelli della partitura. Mi limiterò, a conclusione del mio intervento, a sottolineare tre passaggi dell'opera significativi in questo senso:

Il primo monologo del testo delinea un inquietante chiasmo visivo tra il corpo di Elettra fermo sulla scena - precisato nella didascalia - e quello che progressivamente si muove nella mente della donna - tratteggiato dalla musica. L'assillante presenza - nell'assenza - di movimento traduce la inadeguatezza di Elettra, sorella ideale di Amleto, ad agire (indizio di quella contro volontà isterica confermata da Freud). La musica materializza la danza di Elettra, una "regale danza di vittoria"<sup>24</sup>, immaginata dalla protagonista a compimento della vendetta del vile assassino di suo padre, impregnata dell'odore acre del sangue sgorgante dai cadaveri degli uccisori (Clitennestra e Egisto). È una *musica* che genera spazio, alla ricerca di una scena che di fatto non c'è.

Il successivo *Körperbild* riguarda il corpo di Clitennestra che, a conclusione del colloquio con Elettra, sembra espandersi volteggiando in un crescendo di intensità. La donna, appresa la notizia della morte del figlio Oreste, si inebria "di una gioia selvaggia"<sup>25</sup> con la quale "tende entrambe le mani minacciosamente contro Elettra"<sup>26</sup>. È l'incipit di una danza trionfale che non è riferita dal libretto e non compare sulla scena, ma che la musica rende *visibile* con un *ballabile* tempo di 3/4 in cui si respira aria di morte. La parola parlata "luci" (*Lichte*), ripetuta da Clitennestra al limite del grido, si ripercuote spazialmente.

La scena conclusiva ha per sfondo una Grecia che, in linea con l'idea del mito di Friedrich Nietzsche, Hofmannsthal tratteggia come figlia di Dioniso, terra cupa, selvaggia, intrisa di riti orgiastici e primitivi. Qui Agamennone è stato vendicato. A questo punto, così recita la didascalia: "Elettra si alza. Discende dalla soglia. Ha gettato indietro il capo come una menade. Alza le ginocchia, stende le braccia: è una danza senza nome quella in cui procede"<sup>27</sup>. Il finale oscilla in un doppio *Körperbild*: quello letterario e quello musicale. Strauss, più interessato al tema dell'odio, della morte vendicata di Agamennone (il cui celebre motivo apre e chiude l'opera), accorda alla scena l'espressione di una azione visivamente di effetto, ma priva di articolate implicazioni psicologiche. La danza da lui concepita è una danza catartica, liberatoria, di cui è indicativa la tonalità, mi maggiore, la più diatonica di tutta l'opera. Diversa la posizione di Hofmannsthal che centralizza sfumature di carattere psicoanalitico: il libretto tematizza nella scena conclusiva la dissoluzione del soggetto, il crollo di ogni principio di individuazione. I gesti bacchici, ascritti ad Elettra, foggiano la condizione nevrotica della protagonista e il suo corpo isterico si fa teatrale, nella misura in cui diviene significante e significato di altro da sé. È in teatro dunque, forse prima che altrove, che il mito greco scopre il suo carattere nevrotico e la nevrosi primonovecentesca riconosce il suo fondamento mitico.

#### BIBLIOGRAFIA E NOTE

1. Bahr H, Prophet der Moderne. Tagebücher 1888-1904. Wien: Böhlau Verlag; 1987. p. 35.
2. Schönberg A, Musica e Pittura. Milano: Feltrinelli; 2012. p. 18.
3. Schreyer L, Das Drama. Der Sturm 1917;10:119.
4. Freud S, Studi sull'isteria. Torino: Bollati Boringhieri; 1988. p. 218.
5. Sarà incapace persino di porgere ad Oreste l'ascia con cui saranno sgozzati Clitennestra e il suo amante Egisto.
6. Cfr. Freud S, Studi sull'isteria. op. cit. nota 4, p. 289.
7. Hofmannsthal von H, Elettra. Milano: Garzanti; 2006. p. 12.

8. Ivi, p. 14.
9. Ivi, p. 7.
10. Ivi, p. 114.
11. Cfr. Cercignani F, Gli “eccessi” della parola e la ricerca dell’azione nella prima collaborazione tra Hofmannsthal e Strauss. *Studia austriaca* 2007;15:118.
12. *Ibid.*
13. Hofmannsthal von H, *Elettra*. Op. cit. nota 7, p. 31.
14. Dilthey W, *Esperienza e Poesia*. Genova: Il Nuovo Melangolo; 1999. 98 p.
15. Bahr H, *Die neue Psychologie*. In: Raponi E, *L’«Elettra»* (1903) di Hugo von Hofmannsthal tra Sofocle e D’Annunzio. *Studia austriaca* 2012;21:140.
16. *Ibid.*
17. Ivi, 145 p.
18. Hofmannsthal von H, Eleonora Duse. In: Hofmannsthal von H, *L’Ignoto che appare*. Scritti 1891-1914. Milano: Adelphi; 1991. p. 198.
19. Ad un’arte della recitazione che è sempre di più arte del corpo si accompagna un contesto sociale che all’epoca, in Germania e in Austria, si stava muovendo in una direzione simile. Nei primi decenni del Novecento, infatti, prende avvio una nuova “Cultura del corpo” che trova nell’affezione ai bagni, ai massaggi e alla ginnastica il suo credo. Cambiano l’alimentazione, le condizioni igieniche e di lavoro, le forme di abitabilità, tutte orientate adesso a salvaguardare e potenziare la salute e la bellezza fisica.
20. Brandstetter G, *Tanzlektüren*. Berlin: Fischer; 1995. p. 18.
21. Cfr. Jakob Engel, *Lettere sulla Mimica*.
22. Cassirer E, *Filosofia delle forme simboliche*. Firenze: La Nuova Italia; 1961. p. 105.
23. Hofmannsthal von H, *Elettra*. Op. cit. nota 7, p. 8.
24. Ivi, p. 141.
25. Ivi, p. 73.
26. Ivi, p. 74.
27. Ivi, p. 141.

Correspondence should be addressed to:

Maria Innocenza Runco, Università della Basilicata,  
Dipartimento di Scienze Umane, Potenza, I  
runcodati@yahoo.it