

Articoli/Articles

SALOMANIA
“DEVIAZIONE” O “MENTALITÀ”?

ANTONIO ROSTAGNO
Dipartimento di Lettere e Culture Moderne (LCM)
Sapienza Università di Roma, I

SUMMARY

SALOMANIA “PERTURBING DETOUR” OR “NEW MENTALITY”?

Salomania is a phenomenon spreading very rapidly from 1906 on; a fanaticism for the new cruel and “uncanny” feminine type. “Uncanny” (a term often used by recent muscology) translates the German Unheimlich introduced by Freud to indicate those phenomena that affect expectations and overturn the shared human qualities.

The perturbation aroused by the mythical figure of Salome derives not so much from the absence of moral limits, but from its behavioral traits contrasting with the representation of the redemptive ewig Weibliche, and closer to the violent will of male possession. In the construction of the new figure, non-Wagnerian singers (Gemma Bellincioni, Mary Garden, Aino Akté) played a fundamental role, as much as the dancers who created the instinctive and unconventional “modern dance” (Maud Allan, Ida Rubinstein, Isadora Duncan).

The essay traces the construction of the new myth also through psychoanalysts and philosophers, from Krafft-Ebing to Ortega y Gasset, and investigates its impact on the horizon of expectations, thanks to a different representation of love without any of the nineteenth-century spiritual resonances and reduced to a form of “compensation” for an Eros that has lost every balance, reduced to the level of physical possession.

Salomania turn out to be not only a “perturbing detour”, but above all a privileged witness of a new mentality emerging at the dawn of the new century.

Key words: Salomania - Unheimlich - Danza - Teatro

Dalla fine dell'Ottocento, e in modo dilagante nel primo Novecento la figura di Salome, la "principessa di Giudea", la "figlia di Babilonia", la "figlia di Sodoma", la "figlia danzante", la "necrofila", la "perturbante" Salome, è stata il mito forse più frequentato e significativo nella cultura europea e americana¹. Ogni interprete, uomo o donna, poeta o performer, musicista o pittore/pittrice ha proiettato su questo mito la propria cultura, la propria visione del mondo, la propria appartenenza sociale, razziale, sessuale, politica. Certo, sono gli anni in cui esplose il fenomeno della cosiddetta *nouvelle femme*, ma sarebbe riduttivo pensare alla "salomania" come a uno fra i tanti sintomi. Non è utile ripercorrere le quasi 3.000 formalizzazioni del mito (fra poesia, danza, teatro, letteratura, pittura o altro)². Né è qui possibile ripercorrere le raffigurazioni pittoriche di Salome risalenti almeno al Quattro, Cinque e Seicento, da Lorenzo Monaco a Tiziano, da Guido Reni a Pierre Paul Rubens del tutto epurate da ogni orrore necrofilo così evidente nei drammi di Wilde e di Strauss, o altre come le Salome di Caravaggio quasi fuori di sé dall'orrore. E d'altronde la moderna figura della Salome "perturbante" nasce precisamente con questi due drammi e ad essi faremo riferimento, perché è con questo momento (gli anni a cavaliere fra Otto e Novecento) che la figura assume i caratteri del "perturbante" (*Unheimlich*) freudiano. La "salomania" si compone di diversi aspetti: dalla voga comportamentale di imitarne alcuni tratti nella vita quotidiana, alla voga letteraria di creare figure femminili (giovani e giovanissime) spinte da pulsioni incontrollate e suscitatrici di analoghi istinti in uomini e donne (meno giovanissime e meno pulzelle). Ma il fenomeno si comprende forse ancor meglio dalle attrici, danzatrici e cantanti che affrontano il personaggio, ognuna portando al mito qualcosa del proprio vissuto. E proprio qui sta il punto: confrontarsi con Salome nel 1905-1915ca. non significa semplicemente "interpretare un ruolo"; significa mettere tutta la propria vita a confronto con il sintomo di un mondo che cambia, con la donna che muta la propria identità sociale, ancora

tuttavia letta degli uomini con le tradizionali categorie, ruoli e gerarchie di genere ottocenteschi: è insomma la muta simbolizzazione di una aspirazione a nuovi assetti; e sottolineo “muta”, non verbalizzabile, non concettualizzabile, “unheimlich” appunto: una ‘afonia della mente’ più che una afonia fisica, da cui il rilievo ‘semantico’ che assume la danza come scena madre del dramma. Che poi questo si traduca in reale emancipazione, resta argomento di discussione (Lawrence Kramer, analizzando l’opera di Strauss, ha affermato che “is still a critical phantom; the real Salome is still a cheap date”)³.

Dopo Wilde, con i precedenti noti di Flaubert, Huysmans/Moreau, Beardsley, Pater, Laforgue, Mallarmé ecc., e ancor più dopo il folgorante successo dell’opera straussiana a partire dal 1906, la salomania dilaga nel giro di pochi anni: una quantità di cantanti, sempre più differenziandosi dal precedente ideale “isoldesco”, e una quantità di danzatrici-attrici-performers portano in scena (e sulla pellicola della neonata settima arte) il mito della principessa di Giudea. Non interessa qui seguire questo dilagare⁴, quanto vedere come il modo di portare in scena il personaggio sia cambiato, come questa nuova figura abbia modificato sia l’interpretazione delle cantanti-attrici-danzatrici, sia l’orizzonte di attesa del pubblico nelle varie parti del mondo, dalla Londra puritana all’Italia “sensuale”, dalla Parigi emancipata alla Vienna della psicanalisi. Insomma, interessa qui l’effetto ‘performativo’ e non solo il valore ‘fenomenologico’ di testimonianza della Salome di Wilde e di Strauss; interessa come il nuovo personaggio ha modificato la figura sociale della donna e non solo interpretato un bisogno e una tendenza in atto.

Possiamo partire dall’affermazione che Salome è un’icona culturale della nostra epoca, profondamente differenziata dai miti ottocenteschi per il fatto che è la prima immagine di una donna nelle sue componenti inconscie, non un “dover essere” ma l’“essere” deficitario e instabile, mostrato nel suo stato di natura precedente ad ogni costruzione, senza alcuna sovrastruttura morale, civile, concettuale, né eterodiretta né

autoimposta; e per questo deve essere una adolescente o poco più (il “terrore” di cui parla Maud Allan, come vedremo, viene anche da questo fattore). Non che l’identità narrativa del femminile novecentesco si esaurisca in questa icona culturale, certo; nella “nuova donna” ci sono moltissime altre componenti meno distruttive. Ma la funzione dirompente nei confronti di una lunga tradizione idealistica del femminile come elemento redentivo (ancora echeggiato dalla teoria junghiana della opposizione-complementarietà Animus-Anima) giunge qui a una definitiva chiarificazione. Che poi questa chiarificazione porti o abbia come obiettivo una vera emancipazione, un reale progresso verso una condizione più libera e autonoma, rimane un discorso aperto⁵. La salomania ha testimoni assai differenti e irriducibili a un paradigma, semmai possiamo dire cosa non è la nuova Salome: non è la redentrica Brünnhilde, non è la redenta Kundry, non è la redentrica Violetta, non è la pura vittima Desdemona, non è la folle omicida Marina di Malombra, non è la disturbata Emma Bovary, non è la disinibita Rosa Froelich, non la Nanà segnata da tare ereditarie, non è una visionaria ossessiva, non un’attivista per la liberazione femminile, non madre come Medea, non sorella come Elettra, non una figlia come Ifigenia, non una moglie come Alceste, non subordinata né emancipata. Anzitutto fornisco un sia pur molto parziale elenco di attrici-danzatrici-cantanti che hanno interpretato la figura-mito. Ognuno può divertirsi nella ricerca di questi nomi e in alcuni casi di loro foto, immagini di scena, filmati in costume da Salome (poco costume, molta Salome, di solito!) facilmente reperibili in rete⁶:

Cantanti

- Marie Wittich (Dresda 5 novembre 1905, prima Salome; era già affermata interprete wagneriana, soprattutto Isolde, Brünnhilde, Kundry; stimandosi “una donna per bene” si rifiutò di danzare la Danza dei sette veli e di baciare la testa mozza di Jokanaan)

Salomania, deviazione o mentalità?

- Jenny Korb (Graz, 16 maggio 1906, sotto la direzione di Strauss; ancora, rifiutò di esibirsi nella Danza dei sette veli)
- Fanchette (Franchette) Verhunk (prima Salome a Vienna, 1907; fa la prima cantante a interpretare senza controfigura la Danza dei sette veli; celebre Aida e Carmen)
- Emmy Destinn (Parigi, 1907; soprattutto cantante pucciniana)
- Alice Guszalewicz (Dresda 1907)
- Gemma Bellincioni (prima Santuzza in *Cavalleria rusticana*, 1890; acclamata che come Carmen; Strauss la volle come Salome nella prima italiana da lui diretta a Torino il 22 dicembre 1906)⁷
- Salomea Krusceniski (prima Salome alla Scala con Toscanini, 26 dicembre 1906; poi prima Elektra italiana, Scala 1909, dir. Vitale; nel 1915 fu la prima Fedra di Pizzetti)
- Maria Labia (Salome alla Scala nel 1910)
- Mary Garden (prima Salome americana, che scandalizzò Chicago nel 1910; cantante antiwagneriana, era stata nel 1900 la prima Mélisande nell'opera di Debussy)
- Aino Akté (Lispia 1907; Londra 1910)
- Anna Sutter (Lipsia 1908)
- Anna Bahr-Mildenburg (moglie di Hermann Bahr, *protégé* di Mahler e di Cosima Wagner; poi sarà Klitemnestra nella *Elektra* dello stesso Strauss. Celebrata Isolde nella leggendaria messinscena di Alfred Roller con Mahler direttore a Vienna nel 1903).

*Danzatrici*⁸

- Maud Allan *Vision of Salomé* (Vienna 1906)
- Ida Rubinstein (1909, Danza dei sette veli in Wilde; cor. Fokine)

- Loïe Fuller (Parigi, *Comédie Parisienne* 1894)⁹
- Isadora Duncan
- Gertrude Hoffmann (finita sotto processo perché ritenuta danzatrice eccessivamente scandalosa nella sua *Vision of Salome*, più volte in carcere)
- Eva Tanguay (soprattutto cantante; inseriva una danza di Salome, con la coreografia della Hoffmann, nelle sue canzoni)
- Vera Olcott (sulla coreografia della Hoffmann)
- Lotta Faust (sulla coreografia della Hoffmann)
- Else Sarto 1907
- Alla Nazimova (*Salomé*, primo film sulla principessa di Giudea, regista Charles Bryant, 1923)
- Mata Hari (ampio servizio fotografico in “costume” da Salome)
- Tamara Karsavina (*La Tragédie de Salomé*, 1913, musica di Florent Schmitt; ballerina dei *Ballets russes* di Diaghilev, già protagonista della prima di *Petruška*)

Attrici

- Sarah Bernhardt
- Suzanne Deprés (prima Salomé di Wilde, Parigi 1896)
- Gertrud Eysoldt (prima Salomé di Wilde tedesca, Berlino 1903, regia di Max Reinhardt, probabilmente vista da Strauss)
- Déry Blanka (1908)
- Lili Marberg (Vienna 1906)
- Edwige - Hedwig Reicher (anche attivista suffragetta)
- Marian Marsh (1907)
- Evelyn Brent
- Lyda Borelli (prima Salome di Wilde italiana, con la compagnia Fert diretta da Ermete Novelli, Roma, Teatro Valle,

1909; una recitazione anti-realistica per un tipo di femminilità quasi assente, esangue, prototipo della recitazione in stato di alterazione coscienziale, come si può vedere nei film di Carmine Gallone *Malombra* del 1917 e *La donna nuda* del 1914)

- Theda Bara pseud. di Theodosia Goodman (film, 1918)
- Tilla Durieux (Berlino, 1901)
- Lili Marberg (Vienna, 1906)
- Margarita Xirgu (1910; spagnola, in Wilde)
- Tilly Losch (inizia con Reinhardt anche a Salisburgo, poi Hollywood anche con Fred Astaire; Berta Zuckerkandl, op. cit. p. 155, dice che si avvicina più alla mimica che alla danza, “un nobile ritmo di gesti” da “antiche feste veneziane”, con evidente memoria dannunziana)

Queste attrici-cantanti-ballerine costruiscono collettivamente la nuova figura femminile, presto scaduta a convenzione nel teatro e a qualunque cosa che tutto risolve in atteggiamenti esteriori e vuoti nello stile di vita. Non sono quindi solo i testi di Wilde e di Strauss a sintetizzare la temperatura del momento; sono altrettanto e forse ancor più le performers, che anche nel comportamento fuori del teatro acquisiscono una visibilità e un'influenza comportamentale profondissima. Le censure coinvolsero tanto i testi quanto le interpreti, cui toccarono altrettante critiche, ostilità, ostacoli, divieti. Per esempio, il dramma di Wilde fu vietato in Gran Bretagna, ma peggio andò a Maud Allan che nel 1918 fu costretta a intentare una causa per diffamazione, coinvolgendo Lady (e Lord) Asquit, ex-primo ministro inglese¹⁰. La prima rappresentazione del dramma di Wilde fu in francese (lingua originariamente impiegata dall'autore), nel febbraio 1896 presso il Théâtre de l'Oeuvre fondato tre anni prima e diretto da Aurélien Lugné-Poe, aperto alla corrente dei simbolisti, con

Suzanne Després (moglie di Lugné Poe stesso) nel ruolo eponimo. A Vienna, similmente, l'opera di Strauss incontrò ostacoli con la censura per circa dieci anni: il che può destare sorpresa nella città della psicanalisi, dove il "perturbante" viene teorizzato, città dove pur si era sviluppato un libero dialogo culturale alieno da pregiudizi, come testimonia il salotto di Berta Zuckerkandl¹¹. La Vienna vivacissima nel periodo di Klimt e di Mahler, di Freud e di Schnitzler recentemente ritratta nel libro di Eric Kandel *L'età dell'inconscio*¹².

Il mito di Salome assume una particolare rilevanza nel periodo in cui emerge la figura sociale della *nouvelle femme*, come per altri versi divengono simboliche le figure di Elektra, di Fedra e di Medea, o come nella vita e nell'arte fu Sarah Bernhardt. Ma nei primi anni del secolo è assai dubbio che la società europea, e in specie quella tedesca, avesse gli strumenti culturali per comprenderne la portata. Persino le stesse interpreti scandalose non chiariscono neppure a sé stesse le implicazioni della figura mitica che pur sentono e realizzano; per esempio la danzatrice Maud Allan, che subì persino un processo di enorme risonanza per la sua anticonvenzionalità morale e comportamentale, descrive Salome come non ci aspetteremmo mai; e le sue parole contrastano singolarmente con le interpretazioni esplicitate dopo la liberazione della donna, in chiave di emancipazione.

Maud, nel suo spettacolo *Vision of Salomé* (l'accentazione tronca è nella grafia francese di Wilde; con Strauss il nome diviene piano, senza accento sull'ultima vocale), realizza un modello di coreografia istintiva, che supera e annulla le linee della sintassi coreutica, in aperta provocazione contro ogni luogo comune teatrale e comportamentale. Eppure, nel suo libro di memorie Maud descrive la principessa di Giudea come un'innocente creatura, poco più che una bambina, non affatto una donna emancipata e libera, ma del tutto succube del male che, come da un Jago al femminile, "procede" dalla madre Erodiade. Secondo Maud, Salome è una innocente fanciulla [child], che viene tratta in inganno [conned]

dalla sua vendicativa madre, che la induce a chiedere la testa di S. Giovanni Battista. Ma per essersi spinta a tanto, la figlia è contaminata [sullied] dal male di sua madre. La sua danza offre salvezza, è secondo lei una forma di “atonement of her mother’s awful sin”. Diversamente da Wilde e da Strauss, la sua Salome diventa donna in un attimo, quindi non più bambina, e subito passa dalla incoscienza (quindi incolpevolezza degli atti efferati) al ruolo di redenta, un’immagine di luce, un’anima “rejoicing towards Salvation” [p. 127]. Insomma, l’esatto opposto del “perturbante” freudiano, qualcosa a metà fra Kundry e Isolde, o fra Violetta e Aida. Certo è difficile comprendere cosa si muovesse nelle intenzioni di Maud, la scandalosa lesbica dichiarata che suscitava movimenti d’opinione a favore della “nuova donna” nella Londra post-vittoriana. Leggiamo altre sue parole¹³:

It takes tremendous courage ... to come out on the stage before hundreds with feet bare, with little dress ... Every time I appear, until the spirit gets into me, it is as though I were about undergo martyrdom. Don't you think that is courage – to fight down and go out and face the thing you dread? ... Hundreds peering at you from the darkened house. Eyes of men, eyes of women. In how many are there other lights of contempt – of desire? Each time I dance I think of it and I dread it.

La Salome descritta da Maud Allan, sebbene ciò contrasti singolarmente con le foto in costume del suo spettacolo, non è affatto una ribelle, non il simbolo di una volontà femminile di autonomia, ma una pura vittima: una Salome oscena suo malgrado, senza ribellione. Lei, la scandalosa Maud, si identifica con una principessa giudaica risemantizzata nel meno perturbante ruolo della pura vittima, quindi solo apparentemente trasformata in carnefice. Le sue parole definiscono chiaramente il terrore non “che da lei procede”, ma in lei provocato dalla figura del desiderio che lei stessa suo malgrado solleva impersonando Salome. La stessa danzatrice, come il personaggio

che porta in scena, è vittima del terrore che questa figura “perturbante” suscita negli altri, in coloro che la guardano¹⁴, in questi anni in cui le giovani donne si sentono schiacciate fra un bisogno di autonomia e un aumento continuo della violenza collettiva; è la violenza che deflagrerà nella Grande Guerra, che inizia a infrangere le residuali autocensure sentimentali del secolo appena terminato, ma non ha ancora sviluppato la consapevolezza dei rischi di una liberazione senza norme comportamentali. Proprio per questo, per l’irrisolta ambivalenza fra vecchio e nuovo, che tanti storici hanno indicato come uno dei tratti di mentalità prevalenti del periodo della Repubblica di Weimar¹⁵, il mito della figlia danzante diviene “mania”, espressione di un “non-cosciente collettivo”, mito e rito di passaggio, esperienza liminale da una condizione esistenziale ad un’altra, non ancora chiara ma presentita in modo profondamente conflittuale. La figura di Maud Allan ne è una delle testimonianze più forti: una Kundry travestita da *femme fatale*.

Eppure, le cose lentamente cambiano: i segnali più chiari vengono da Freud, che indica una presa di consapevolezza delle nuove attitudini collettive. Nel suo saggio *Das Unheimlich* (1919), appunto quel “perturbante” già più volte ricordato, che non ha assolutamente nulla di simile al più volgare e qualunquistico “conturbante” di ridicole adolescenti esibizioniste, Freud chiarisce in cosa risieda questo “terrore” al tempo stesso attraente, in figure che capovolgono o contraddicono le costruzioni abitudinarie in cui solitamente inquadrano e “conosciamo” categorialmente la realtà. Ovvio che perturbante non significa affatto attraente e morboso, né men che meno è un fenomeno limitato al femminile: queste sono solo apparenze possibili, e molto parziali, di qualcosa che non è per nulla solo corporeo, nulla a che vedere con la semplice, e già un po’ consunta “storia dei corpi”¹⁶. Il “non familiare”, e per questo “pauroso” (un – heim, letteralmente non comune, non di casa, non “aria di famiglia” direbbe Wittgenstein) è ciò che non riusciamo a inquadrare, che esce dalle

categorie fissate per incasellare la varietà dell'esperienza vitale, il non concettualizzabile, sfuggente, libero e per questo minaccioso. Ovvio: ciò che era "perturbante" nella Vienna pre-bellica o nella Londra vittoriana non lo è più oggi; altrettanto ovvio che non possiamo comprendere cosa la sensibilità di un uomo o una donna di allora sentisse perturbante, fenomeno psichico e comportamentale che si colloca esclusivamente nei meandri dell'inconscio collettivo; per questo mi fanno sorridere come antistoriche e impressionistiche, un lacanismo malinteso e mal esercitato, quelle letture che pensano di poter annullare la storia e rapportarsi alle varie Salome di allora, da Maud Allan ad Alla Nazimova, dalla Marlene di Rosa Froelich alla Louise Brooks di Lulu, come se fossero *sic et simpliciter* figure fuori della storia, icone di denuncia sociale contro la categoria del "maschile" o della "egemonia" sociale, sottintendendo che queste categorie siano degli universali sovrastorici. Per non cadere in simili tranelli, le nuove Salome cantanti attrici e danzatrici dovrebbero essere lette nella loro attitudine culturale, in quell'inizio Novecento fra America rampante e in apparenza disinibita e vecchia Europa in apparenza moralista, dove però molte di queste apparenze si rivelano inganni. Perciò occorre un duplice atteggiamento: a) partire da prima delle Salome "psicanalitiche", da ciò che accade nella cultura europea prima di Wilde e Strauss, e non dopo ossia dalle "nostre" modalità di giudizio morale e sociale; b) collocare non solo gli autori, ma anche per quanto possibile gli interpreti e il pubblico negli anni della salomania, senza proiettare su di loro le nostre attuali coordinate culturali (per esempio, si trovano molte recensioni scritte da uomini, ma mancano resoconti scritti da donne delle serate più scandalose delle Salome in prosa o in musica; e ancor più mancano memorie di donne che non condividono il processo della donna nuova, testimonianze che allo storico sarebbero di grandissima utilità). Allora, prima di tornare a Freud, senza il quale sarebbe difficile leggere la salomania, occorre un passo indietro, un graduale avvicina-

mento alla figura del “perturbante” e alle figure di donne “terrifiche”. Sia i primi studiosi comportamentisti e psicologi, sia i critici teatrali, sia le interpreti (attrici cantanti o danzatrici), sia infine il pubblico reagiscono dapprima con repulsione, o con scientifico distacco, sempre con atteggiamento di preoccupata cautela; qualcosa di simile a quello che si prova davanti a un tipo umano a noi diverso del quale non comprendiamo le abitudini, il modo di parlare, gesticolare, comunicare, vivere, comportarsi, muoversi nello spazio comune: insomma lo straniero. La donna nuova, si chiami Salome o Elektra, si chiami Else o Dora, si chiami Lulu o Mila di Codro, si chiami Rosa Froelich o Anna O è un corpo estraneo, che non entra e non si vuole far entrare nella propria “aria di famiglia”. Ed è qui, non affatto nella estraneità, ma nella vicinanza di Strauss a questo tipo “perturbante”, a questa figura affetta da una patologica “emorragia di amore” senza oggetto, non corrisposto ma neppure consapevolizzato, è qui che risiede la modernità della sua Salome, realmente una figura freudiana. Se così intesa, è sorprendente e questa volta sì davvero “scandaloso” che la figura della principessa giudaica creata da Strauss sia più nuova e attuale della pura vittima redenta e commovente raccontata da Maud, lesbica dichiarata e coraggiosamente sfidante il puritanesimo londinese.

Per capire qualcosa di più in questo nodo avviluppato di idee, intenzioni, psicodrammi, corpi (femminili) semisvestiti, *voyeuses* e sensi di colpa, superstizioni e ribellismi, facciamo allora un passo indietro; occorre rimontare almeno (se non alla psicopatologia francese da Pinel a Charcot) ad alcune delle letture che certamente hanno stimolato in positivo o in negativo tanto i compositori quanto gli psicanalisti soprattutto viennesi (pensiamo ora da un lato a Strauss e Berg, dall’altro a Breuer e Freud, con i successivi sviluppi di Adler e Jung). Partiamo da qualche decennio prima del fatidico 1905 (debutto della *Salome* straussiana), subito dopo la morte di Wagner, che come vedremo è figura determinante anche per la salomania. Dagli

anni Ottanta dell'Ottocento escono infatti diversi studi sulla "psicologia collettiva" come allora si chiamava (in Italia, Sighele, Ferrero, Sergi e Ferri per esempio, in Germania il primo Max Weber, l'allora celeberrimo Max Nordau, il sinistro Leo Weininger, e tutta quella fiorentissima letteratura fra sociologia e psicologia), sul rapporto uomo donna, e sulla costituzione della figura sociale della donna (identità di genere e forma del comportamento); per non parlare dei nuovi galatei per le signore e signorine nella "giungla" della società neo-borghese, con tutte le tentazioni della visibilità sociale, che fa della donna nuova una Cibele in carne ed ossa (D'Annunzio ne è il sacerdote, non solo in Italia); fino ai pittori che ritraggono figure femminili davvero irresistibili (Boldini, De Nittis, Palanti), e ai fotografi che danno il colpo finale al voyeurismo universale.

Scelgo qui due autori fra i tanti, sia perché hanno fatto epoca, sia perché sono i più frequentemente citati e riconosciuti come "avanguardia" sociale: Richard Krafft-Ebing e Paolo Mantegazza¹⁷. Richard von Krafft-Ebing pubblica nel 1886 *Psychopathia Sexualis*, uno studio medico di grande impegno, nel 1889 tradotto in italiano e pubblicato dall'editore Bocca di Torino, con introduzione di Cesare Lombroso. Krafft Ebing cita il libro di Mantegazza di cui parleremo fra poco, sebbene con allusione svalutativa: evidentemente questi personaggi erano e si sentivano in quel momento una vera avanguardia del pensiero sulla psicologia individuale e collettiva. La capillare e prolungata influenza di questi scritti ha lasciato molte testimonianze; per esempio, durante il processo che coinvolse Maud Allan a Londra, l'avvocato d'accusa disse che il suo comportamento e la cerchia che ella aveva costruito intorno a sé erano frutto di atteggiamenti sado-masochistici derivati dalla lettura della *Psychopathia sexualis*. Il libro influenza poi tutto l'ambiente viennese, dove Krafft Ebing si era trasferito, da Breuer a Freud, Schnitzler, Wedekind. Non va trascurato il fatto che questo testo viene scritto all'indomani della morte di Wagner, un evento che ha segnato la storia culturale

tanto quanto la morte di Verdi, e dopo che a Bayreuth era finalmente andata in scena la già leggendaria sua ultima opera, il *Parsifal* in cui compaiono sia la figura quanto mai psicanalitica ante-litteram dell'autocastrato Klingsor e della donna come strumento di attrazione fisica ostentata, sensuale e quasi aggressiva Kundry, sebbene poi redenta. Senza troppi commenti, propongo una serie di estratti dalla *Psychopathia sexualis*; la chiave di lettura che intendo realizzare con questa selezione è l'intreccio fra elementi morali di tradizione idealistica (un "dover essere" prescrittivo, in luogo dell'oggettivo studio dell'esistente) e intuizioni sulla natura della psiche che avranno larghi sviluppi in seguito. (corpo tondo dell'autore)

Nelle due sfere religiosa e sessuale l'amore è mistico, trascendentale. [...] *Entrambi [religione e sessualità] hanno un oggetto immortale, in quanto la gioia (seligkeit) che il sentimento (sentiment) sessuale crea nella fantasia sembra incomparabile e infinita in contrasto con tutti gli altri sentimenti piacevoli; e lo stesso vale per le gioie promesse dalla fede, che sono concepite come essenze eterne e supreme.*

Dalla corrispondenza dei due stati di coscienza, data la determinante importanza dei loro oggetti, ne segue che tali stati di coscienza entrambi spesso raggiungono una intensità che è irresistibile, e che supera tutte le motivazioni che si oppongono. Data questa loro analogia nel fatto che i loro oggetti non possono essere raggiunti, ne segue che entrambi facilmente degenerano in un entusiasmo, nel quale l'intensità del sentimento supera di molto la chiarezza e la costanza delle idee. In entrambi i casi, in questo entusiasmo ha un ruolo, con l'attesa di felicità che non può essere raggiunta, la necessità di una sottomissione incondizionata.

Data la corrispondenza in molti punti fra questi due stati emozionali, è chiaro che quando essi sono molto intensi l'uno può prendere il posto dell'altro; o uno può apparire a fianco dell'altro [...]. La costante emozione quindi richiama alla coscienza ora l'una e ora l'altra delle due serie di idee con cui essa è collegata.

Ognuno di questi stati mentali può trasformarsi nell'impulso alla crudeltà.

Salomania, deviazione o mentalità?

Nella religione questo è espresso dal sacrificio [...] o autopunizione [...]. Il sadismo, e particolarmente il masochismo, mostrano che nella sfera della vita sessuale ci possono essere fenomeni simili. Quindi le ben stabilite relazioni fra religione, piacere e crudeltà¹⁸ possono essere comprese nella seguente formula:

Stati di eccitazione religiosa o sessuale, all'acme del loro sviluppo, possono corrispondersi nell'intensità e nella qualità dell'eccitazione; e quindi, sotto determinate circostanze, uno può prendere il posto dell'altro. Entrambi tali stati poi, in condizioni patologiche, possono trasformarsi in crudeltà.

Poi Krafft Ebing, e qui segue Mantegazza, definisce i ruoli di genere, mescolando con una superficialità che contrasta con l'acume di altre sue intuizioni e la limpidezza di altre sue esperienze scientifiche. Eppure, proprio questa sorprendente limitatezza e questo sia pur laico conservatorismo ci permettono di misurare l'impatto sconvolgente che figure Salome hanno avuto sulla mentalità del momento:

Senza dubbio l'uomo ha un appetito sessuale più intenso della donna [qui segue Mantegazza]. Come risultato di un potente istinto naturale, a una certa età, un uomo è attratto dalla donna. Egli ama sensualmente, ed è influenzato nella sua scelta dalla bellezza fisica. In accordo con la natura di questo potente impulso, egli è aggressivo e violento nel suo corteggiamento. Allo stesso tempo, questa esigenza della natura non costituisce tutto della sua esistenza mentale. Quando il suo desiderio è soddisfatto, l'amore temporaneamente si ritira dietro altri interessi vitali e sociali. Con la donna è molto diverso: se ella è mentalmente sviluppata in modo normale, e ben allevata/educata, il suo desiderio sessuale è moderato (ristretto). Se non fosse così l'intero mondo diventerebbe un bordello e matrimonio e famiglia sarebbero impossibili. È certo che l'uomo che evita le donne e la donna che cerca gli uomini sono anormali [insomma: una perifrasi per la solita accusa di "contro natura" attribuita a omosessuali e prostitute, assimilati indistintamente nella loro "anormalità"]. La donna è corteggiata per il suo piacevole aspetto: ella rimane passiva. Questo ha origine nella sua organizzazione sessuale, e non è fondato soltanto sulle regole della buona educazione. Tuttavia, la sfera sessuale occupa uno spazio maggiore nella coscienza della donna che in quella dell'uomo. Il bisogno di amore in

lei è più grande che nell'uomo, ed è continuo, non intermittente; ma questo amore è più spirituale che sensuale.

Perciò la “passività” della donna sarebbe non una “identità costruita”, non l’esito di un discorso collettivo, di una costruzione in base alla prescrizione di comportamenti, doveri, ruoli convenuti; ma un dato naturale derivato precisamente dalla diversa sessualità. Al di là dell’istintivo rifiuto di queste posizioni, lo storico non può nascondersi che questa di Krafft Ebing non è la testimonianza di un folle che delira nel deserto, ma la voce del sentire comune di quel momento, senza di che non si spiegherebbe il successo internazionale senza confronti. Questa è la “realtà storica”, che piaccia o no; e se non se ne prende coscienza è inutile parlare di emancipazione, di relazioni sociali, inutile avanzare interpretazioni antistoriche di Carmen o di Nanà, di Fraulein Else, di Nora o di Edda Gabler, della Lupa o di Agrippina Solmo, di Salome o di Lulu, della Foscarina o di Dora Froelich: proiettare le concezioni di genere maturate nel secondo Novecento su un periodo di quasi un secolo precedente è lacanismo da basso commercio, decostruzionismo da piani bassi della cultura.

Krafft-Ebing intuisce infine un elemento che avrà sviluppi nelle successive riflessioni di Freud: il fatto che nella donna il “bisogno di amore è più grande”, e non intende il bisogno fisico quanto il bisogno di essere amata. Si tratta di un bisogno radicato in ogni essere umano, indipendentemente da distinzioni di genere, età, cultura o classe sociale. È quella parte dell’io che Jung chiamerà “Anima”, la parte femminile presente anche nei maschi. Il bisogno di essere amato è in questa ottica la compensazione a una “emorragia di ego”, nel momento in cui ci si rende consapevoli che l’amore per un’altra persona (o gruppo di persone) è fonte di debolezza, è la realizzazione che una parte di noi è stata “trasferita” in un’altra persona: in altri termini l’amore provoca la percezione di un indebolimento

dell'ego, che necessita un "ritorno", un risarcimento, una corrente speculare di riequilibrio.

Breve digressione sull'amore: Salome e Lulu, due opposti non complementari

Occorre una digressione, che ci porta lontano da Krafft Ebing e da Freud. Un moderno commentatore e critico teatrale, Maurizio Grande, forse senza neppure intenzione precisa in tal senso ha rimesso al centro questo elemento: la dinamica psicologica di "emorragia di ego" dell'amore dato e la connessa ricerca di "ricompensa" attraverso l'amore ricevuto; emanazione e ritorno, perdita e riacquisizione in seguito a una "dilapidazione dell'eros"¹⁹. Nel suo esame di dodici donne del teatro, fra cui sono incluse le tre cui facciamo qui riferimento Salome Elektra e Lulu, Grande propone una lettura decisamente interessante e per me utilissima per giungere a una possibile interpretazione della salomania²⁰.

Grande parte dall'affermazione (sulla base di precedenti riletture psicanalitiche) che la relazione d'amore implica una presa di coscienza involontaria e inopponibile della limitatezza dell'io, della sua separatezza e incompletezza: di conseguenza il desiderio (aggiungo: fisico, spirituale ed emotivo) non è attivo ma passivo, non è un'espressione di vitalità positiva, ma presa di coscienza della propria non unità e non completezza. La frattura fra Io e Altro è una "emorragia di narcisismo", ma anche la perdita di quella autosufficienza o chiusura in sé che caratterizza le fasi adolescenziali, prima del periodo maturo: una "crepa aperta nell'io". L'ego richiede quindi di riappropriarsi della parte che ha ceduto (spiritualmente) spostando l'amore dal sé all'Altro.

Precisamente qui sta il senso del perturbante suscitato da Salome come, in modo diverso, da Lulu. Salome e Lulu sono gli estremi di questo nuovo campo di analisi dell'io nelle sue diverse fenomenologie, indagate da uomini ma declinate al femminile. Salome la

principessa di luce casta, che ama paragonarsi alla candida luna solitaria, splendente e intangibile, scopre il desiderio e quindi la propria incompletezza, sedotta da un uomo che si presenta come simbolo e portavoce di un Assoluto spirituale, asessuato e decorporizzato; Lulu come oggetto di desiderio del tutto privo di ego (non ha neppure un nome, ognuno la chiama come vuole), come oggetto a disposizione del desiderio altrui, sempre realizzabile e realizzato, è tuttavia destinata a portare morte a qualunque uomo tocchi (maschi spinti dalla volontà di possesso fisico, altro simbolo di Assoluta Carnalità). Lulu diversamente da Salome non prova amore quindi non subisce alcuna “dilapidazione di eros” né “emorragia di narcisismo”. Non dà amore, quindi non ha debiti affettivi da colmare: è la negazione dell’amore come l’ho definito sopra con le parole di Maurizio Grande. I due estremi segnano il campo: Strauss e Berg, l’avvio della volontà di potenza e la sua realizzazione tragica, fra Guglielmo II e il nazionalsocialismo.

Proviamo allora a rileggere il mito di Salome nella proposta di Strauss; fino a che non ha “visto” il “corpo” del Battista, Salome è integra; fredda e luminosa come la luna, non ha subito alcuna diminuzione della sua individualità e autosufficienza: l’ego è compiuto e il mondo è ai suoi piedi. Ma l’innamoramento, per il quale la ragazza non ha ancora una struttura emozionale né razionale che le permetta di affrontare e gestire la nuova esperienza, la spinge a sognare una prima reazione della castità. Qui la principessa giudea si scopre per la prima volta imperfetta, incompiuta, spezzata e indebolita dal desiderio di un altro corpo. Per cui la principessa (come Turandot) reagisce distruggendo l’Altro, sperando di ricostruire l’unità dell’Io narcisistico, chiuso solo sulla adorazione del se. Non è turbata anzi neppure toccata dal desiderio o l’amore che scatena in Narraboth o in Erode: non è quella la “dilapidazione dell’eros”, non sono i due uomini a lei sottomessi che la rendono consapevole della propria incompletezza esistenziale. Ma tutto ciò viene scatenato, con il risveglio dell’eros suscitato dalla voce

di Jokanaan; la voce, il suono (per lei, la principessa della “visione”) la divide da sé stessa, e non per caso il desiderio la spinge a “vedere” le parti luminose e caste di quella voce: capelli lucenti, occhi, voce che porta la redenzione luminosa, corpo di marmoreo candore: insomma il sogno di un amore apollineo, la rimozione del dionisiaco che pur si risveglia e fa orrore. Ma poi Salome vede la bocca, il simbolo dell’unione fisica: è la scoperta che anche il femminile non è “eterno” e redentivo, ma gettato nella vita e nella sua irriducibile parzialità, non-assolutezza, mancanza di senso e di ragione. L’io è stato strappato alla trascendenza, è diventato anche corpo e non solo spirito, e le due parti non trovano armonia. La volontà di Salome è riconsegnare l’Io alla trascendenza; ma quando si rende conto dell’impossibilità di questa pacificazione, scatta il tragico: la separatezza come condizione necessaria e non accettabile al tempo stesso, il tragico non determinato né motivato ma il tragico essenziale.

In certo modo la Lulu di Frank Wedekind-Alban Berg è l’opposto della Salome di Strauss: non agisce, non desidera, non ha il conflitto dell’Io determinato da pulsioni erotiche come Salome, non patisce la ferita dell’Ego, la emorragia di narcisismo, non “dilapida” nulla dell’eros, non prende coscienza della propria incompletezza perché non investe alcun carico emotivo né spirituale nell’amore. Lulu porta avanti la sua vita e la sua tela senza alcuna consapevolezza di sé. Nei suoi rapporti (più fisici che realmente amorosi) Lulu non cede nulla, ma pone davanti a tutti gli uomini la *loro* debolezza; saranno *loro* a fare l’esperienza dell’emorragia dell’ego, mentre a Lulu ciò non può accadere mancandole l’ego stesso. Il carattere della Lulu di Wedekind-Berg, seguendo Grande, si può sintetizzare in pochi punti:

- estraneità a ogni vincolo sociale
- indifferenza alla procreazione
- annientamento del soggetto, il che dispone il soggetto stesso all’oblio di sé

- scatenamento della pulsione di morte
- pura epifania, pura potenza della natura
- del tutto aliena dall'idea di proprietà
- ostile al patto familiare
- inguaribile infinità installata nel regno della finitezza
- irreplicabile singolarità
- la Donna senza alcuna *societas* possibile (Grande p. 117 e p. 123)
- Lulu come attentato all'io e all'ordine simbolico (ivi, p. 123)

Conclude Grande:

questa la modernità di Wedekind: la frustrazione d'amore genera il rincaro della passione servile, il perversimento dell'ego [...]. È l'enigma della femminilità come sembiante della irreciprocità, nell'impossibilità di trovare una 'cosa vivente' [...] dietro l'idolo. (p. 118)

Freud tratta di questo tipo di rapporti non “reciproci”; in essi, nota Freud, “l'ombra dell'oggetto è caduto sull'Io”, e considera casi patologici quelli in cui “l'oggetto ha per così dire divorato l'Io”: l'io si auto-oggettivizza, si rende oggetto, si schiaccia nella sua dimensione fisico-corporea²¹. Per nessun personaggio teatrale tali intuizioni colgono il punto quanto per Lulu.

Per concludere questa digressione: quando Salome percepisce l'emergere dell'amore come “emorragia”, come “dilapidazione”, come indebolimento e mancanza, non ha ancora una “educazione sentimentale” sufficientemente sviluppata per comprendere come trovare risarcimento dalla “ferita” del rifiuto. Per cui pensa di sanare la propria “emorragia di narcisismo”, il senso di incompiutezza, con il possesso del corpo, della parte fisica che la indebolisce. A un “debito” affettivo, e all'ostilità del Battista che rende impossibile

il “risarcimento”, l’adolescente “primitiva” reagisce appropriandosi dell’oggetto fisico, la testa e le labbra da baciare. Questo è il vero scandalo, una violenza che mai potrebbe rientrare né nello “schema” della donna con appetiti affettivi e sessuali meno forti di quelli maschili, né nello schema della donna sempre “biologicamente” più debole dell’uomo, né nello schema della donna senza volontà autonoma.

Di qui la potenza del *Unheimlich* come mai prima si era visto nel teatro, men che meno nel teatro d’opera ancora dominato dalla donna redentiva wagneriana o dalla donna sacrificale verdiana.

Ed Elektra compie il passo ulteriore: l’unico amore è quello per il padre ucciso, che porta alla necessità di vendetta contro la madre non solo nel mondo del profondo, ma anche nella vita pratica. L’amore per il padre, morto senza permettere alla figlia di superare la fase del “complesso di Elektra”, nega quindi ogni altro amore; per Elektra non è possibile avviare la normale dinamica affettiva dell’amore come “debito affettivo”, “emorragia di ego”, “dilapidazione di eros” poi colmato dall’amore ricambiato. E quel “complesso di Elektra”, essendo irrisolvibile per la morte di Agamennone, fa della figlia una “non donna”, un essere che non può trovare collocazione in nessuna forma di società, in nessuna famiglia, in nessun circolo di affetti. Di qui l’ancor maggiore perturbamento che questa donna suscita, con i “pezzi” del padre che emergono continuamente sotto forma di motivi ricorrenti dalla prima all’ultima pagina dell’opera²². La partitura è attraversata da pochi motivi eternamente “in pezzi”, che annullano ogni slancio liberatorio; slancio che pur è presente nella psiche di Elektra, come indicano le episodiche movenze di danza, brevi visioni di sospensione dell’ossessione. Il ritorno nella pagina finale dell’opera, tuttavia, del motivo “Agamemnon”, ora violento e bitonale, manda definitivamente in pezzi ogni aspirazione alla liberazione attraverso la danza.

Forse dopo questa digressione si potrebbe dare un senso diverso a una delle ultime frasi pronunciate da una Salome certo non redenta

né redentrica, ma che suscita commozione insieme all'inevitabile disgusto: "il mistero dell'amore è più grande del mistero della morte". È il primo e unico momento in cui la principessa arriva alla consapevolezza che dare la morte è facile a chi per essa rinneghi tutto, ma avere l'amore altrui è la sfida più alta e difficile per l'essere umano; e lei non l'ha mai conosciuto, non ne è stata capace.

Mantegazza, Weininger, Ortega y Gasset

Nello stesso anno della *Psychopathia* di Krafft Ebing, il 1886, Mantegazza pubblica *Gli amori degli uomini. Saggio di una etnologia dell'amore*, che fra i primi tematizza argomenti già di scottante attualità sebbene non apertamente trattati, anzitutto il tema razziale e quello sessuale: "un libro erotico" si disse con tutta la pruderie della nuova borghesia ritratta allora da Cameroni, Valera, Fogazzaro, ma anche Bersezio, Giacosa, Torelli, De Marchi, Tozzi e tanti narratori di questo momento. Mantegazza definiva la sua attività di ricerca "psicologia naturale"; e precisamente questo richiamo alla "natura" è un presagio sia pur inconsapevole del ritorno al "primitivo", che caratterizzerà l'arte del primo Novecento²³. Non per caso il libro ricevette censure per immoralità, rischiando una condanna anche dall'Indice dei cattolici (siamo nella delicata fase che porta alla *Rerum novarum* e l'azione che Leone XIII sta mettendo in atto richiede grandi cautele, e Mantegazza ha una visibilità e un ruolo politico cospicui). La capillare diffusione, la curiosità che il libro suscitò in Italia e fuori, al di là dei contenuti che oggi possono far sorridere, ha un significato molto importante per lo storico delle mentalità: senza tenere conto del "caso Mantegazza" è difficile comprendere storicamente le vicende che pochi anni dopo accompagnano il successo di *Cavalleria rusticana* con il suo (presunto, ma allora fortemente percepito) "primitivismo" espressivo²⁴; e ancor più mi chiedo come si possa interpretare la salomania italiana, che scatta immediata dal 1906. Ancora recen-

ti trattazioni della cultura popolare italiana di quel momento non considerano la figura di Mantegazza con la giusta prospettiva: data la statura dello studioso, spesso non sufficientemente solida nelle sue basi scientifiche, anche il suo enorme successo nei lettori viene minimizzato come fenomeno transitorio e quasi dilettantesco²⁵. Ma se è stato un *best-seller* per decenni, può lo storico tornare a un crociantesimo fuori tempo e fuori luogo e inventarsi una storia sociale e culturale escludendo un testo noto a tutti? Non è questo che conta per comprendere la mentalità, ossia proprio quel “non cosciente collettivo” che si manifesta soprattutto nei fenomeni più comuni? È la stessa dinamica che porta a marginalizzare i casi delle scrittrici “di cassetta” di quel momento, dalla Marchesa Colombi a Neera, da Carolina Invernizio alla poetessa contadina Ada Negri. Lo storico di solito usa il parametro artistico (la “levatura estetica”) o il parametro scientifico, o ancora il rilievo ideologico, o infine l’incidenza politica. Ma i casi come Mantegazza sono fenomeni della cultura espressi dal suo interno; ed è un fenomeno che, studiato con la giusta prospettiva, ha molto da dire anche per il nostro obiettivo. Sebbene ancora interno a un sistema morale stretto dai tradizionali vincoli del borghese benpensante (la paura dell’omosessualità, il bordello a parole ghezzizzato nella sostanza agognato, la donna come *minus habens* dal punto di vista della natura e obbligata dalla costruzione culturale a un ruolo secondario), Mantegazza introduce però elementi di critica, utili a comprendere cosa si stava muovendo. Nel 1893, con un mercato ormai assetato di novità in questo nuovo campo della pubblicistica fra il divulgativo e lo scientifico, Mantegazza pubblica *Fisiologia della donna*, in cui la donna europea (e particolarmente inglese e tedesca, secondo lui la più evoluta e moderna, mentre l’italiana e la spagnola sarebbero ancora ad uno stadio di originaria “razza inferiore”²⁶) è investita del ruolo di emancipatrice pur nella essenziale, “naturale” inferiorità all’uomo. Le conclusioni di Mantegazza valgono più di ogni commento²⁷:

E ora concludiamo. La donna fu ed è e sarà sempre meno intelligente dell'uomo; e il carattere generale del suo pensiero è quello di essere infantile. Nella lunga via dell'evoluzione essa si ferma sempre a stazioni più vicine al punto di partenza. Di certo con un'educazione migliore essa potrà in avvenire dare un tributo maggiore alla scienza, alle lettere, alle arti; ma credo che la distanza che la separa da noi sarà sempre la stessa: perché insieme alla donna progredirà anche l'uomo [...]. L'oppressione, in cui fu tenuta fino ad oggi la donna, non basta a spiegare la sua inferiorità.

Nel 1903, procedendo di dieci anni e tornando nella Vienna di Berta Zuckerkandl e di Freud, incontriamo un nuovo personaggio. La sua posizione è certamente molto più “scandalosa” dei due appena visti, e non tanto per le sue fantasiose idee sulla sessualità femminile, quanto per le sue teorie aggressivamente e ostentatamente razziali. Parlo di Otto Weininger (Vienna, 3 aprile 1880 – 4 ottobre 1903), una delle figure più inquietanti (e per me spregevoli) di questo momento. Weininger scrive nel 1903 *Genere e carattere*²⁸, un delirante libro di allucinazioni senza alcun fondamento scientifico e senza alcuna finalità pratica, solo uno sfogo tipicamente giovanile (quando scrive, ha pochi anni più della principessa di Giudea nel mito, e più o meno l'età di Lulu nel secondo dramma di Wedekind) per esaltare il maschio centroeuropeo ariano, portatore di volontà di potenza pura e senza alcun freno, senza alcuna forma di ragion pratica. Non per caso, ed è un segnale dell'intima negatività della volontà di potenza, del suo nascosto ma ontologico nichilismo (ossimoro assai studiato dalla filosofia), Weininger muore suicida a 23 anni. Non meriterebbe ricordarlo, se non fosse per l'enorme successo editoriale e l'influenza che purtroppo esercitò. Per chi fa storia delle mentalità, tuttavia, proprio casi come questo, apparentemente deliri di un isolato, si rivelano essere fedeli termometri della temperatura collettiva, diventano documenti di quel “non cosciente collettivo”, e richiedono come tali la massima attenzione. Gli obiettivi contro cui si scaglia Weininger per l'esaltazione del maschio ariano sono prima di tutto la donna e l'ebreo; le sue parole sono

la conseguenza di una patologica (e assai precoce) percezione della perdita di ogni costruzione civile, che accomuna tutta la cultura del “declino” dell’Occidente. Per Weininger “nessuna donna rappresenta così completamente l’*idea* della donna quanto l’ebrea”, arrivando a sostenere che non esistono cristiane, ma solamente cristiani. La donna ebrea rappresenterebbe per lui tanto la madre feconda quanto la sensuale odaliska, i due poli della femminilità; chiaramente una visione della donna in funzione dell’uomo, o per la riproduzione o per il principio del piacere (e forse meglio se tutt’e due insieme). Se ho ricordato Weininger non è per sfogare una pur legittima indignazione, ma per un chiarimento della mentalità di questi anni. Nelle sue parole incontriamo una componente, finora allusa ma non esplicitata. L’affermazione di Weininger secondo cui la donna ebrea sarebbe sessualmente iperattiva (un vecchio luogo comune²⁹) viene da lui collegata per antitesi con l’esaltazione del cristiano, sottinteso tedesco-austriaco. E quanta ipocrisia sia contenuta in queste parole, che cercano di nascondere la crescente attrazione per il corpo e la sessualità sotto deliranti dichiarazioni di purezza razziale, ci fa comprendere e ammirare ancora di più la totale onestà intellettuale, l’impegno a rischio di perdere tutto, la ricerca di comprendere l’uomo contemporaneo che anima gli espressionisti e di cui un pittore come Gustav Klimt si fa portatore. La nuova sessualità riconosciuta e rappresentata dai tre viennesi (Klimt, Schiele e Kokoschka) quando ricollocata nella società che leggeva Weininger diventa una vera presa di coscienza senza falsità e senza pietà del momento storico: una denuncia contro il seme della follia che si manifesta come aggressiva condanna del diverso, che sia donna, ebreo, omosessuale, mediterraneo, meridionale, non ariano o che altro si vuole, come sostiene Weininger. E questo ci permette di percepire quanto la temperatura emotiva in Europa fosse elevata, nel momento in cui Strauss colpisce il pubblico del teatro d’opera con i suoi titoli d’avanguardia, *Salome* ed *Elektra*. Da Weininger si comprende come stiano già

muovendosi alcune coordinate della violenza collettiva che porterà a vedere nella guerra l'“unica possibile igiene del mondo”.

Qualche anno dopo il saggio sul perturbante di Freud, il filosofo sociale José Ortega y Gasset è uno dei primi a prendere coscienza della nuova figura femminile, molto lontana dall'ingenua e convenzionale figura di Krafft-Ebing, ed evidentemente più equilibrata e realistica dei vaneggiamenti di Weininger; la considerazione e il ruolo sociale della donna sono molto cambiati, sia per la ormai comune condivisione di nuove figure artistiche (la salomania, ma anche le “elettridi” ossia donne affette dal complesso di Elettra), sia per grandi figure femminili nella vita pubblica (per tutte Rosa Luxemburg, assassinata nel 1919 per il suo impegno politico)³⁰. Lo denuncia chiaramente Ortega y Gasset, già nel titolo di un suo scritto del 1925, *El esquema de Salomé* (“Lo schema di Salome”). Anzitutto, per “schema” Ortega intende, con implicito riferimento al neo-kantismo allora vigente, una nuova categoria femminile, un livello di significato, un attributo significative del “concetto” di femminile in rapporto al maschile. Lo “schema” è quindi sia uno strumento d'interpretazione della realtà in atto (sul piano teorico), sia uno strumento di comportamento, una nuova “norma” sociale del possibile rapporto etico fra uomo e donna (sul piano pratico). “Schema”, quindi, come nuova componente sul piano della prassi, ma anche sul piano della conoscenza concettuale del reale (realmente una “nuova donna”) e sul piano del comportamento.

Solo ora, possiamo dire, inizia una vera emancipazione; ed è della massima importanza che il filosofo-sociologo ne indichi una componente precisamente nella salomania, nella nuova figura femminile di cui Salome è rappresentazione mitica. La salomania non è più solo una malattia, ma sembra contribuire a una emancipazione sul piano della prassi umana.

Per Ortega y Gasset la novità sta nel comportamento sia sociale – Salomè rivendica il suo *status* di “principessa di Giudea” – sia soprattutto sessuale con la conseguenza che la pulsione scatena

inevitabilmente l'aggressività e quindi l'ansia. La pulsione che spinge Salome ha caratteri maschili: l'iniziativa amorosa viene da lei messa in atto con modalità di corteggiamento tipicamente maschili. Anzitutto il primo contatto con l'immaterialità della voce di Jokanaan, scatena in lei il desiderio di "vedere" l'uomo, altro elemento che lo "schema" del rapporto sociale fra i sessi riservava al maschio; in secondo luogo l'esaltazione lirica delle parti del corpo dell'amato, la carnagione chiara, i capelli e infine la rossa bocca, sono ancor più dichiaratamente "schemi di comportamento" maschile. Inoltre, Salome concepisce l'amore come assoluto possesso; la cosa assume importanza quando si torni a Krafft Ebing e Mantegazza, che attribuivano alla donna una minor pulsione sessuale. Una simile inversione dei ruoli, un simile annullamento/capovolgimento della costruzione identitaria dei sessi e degli usi convenuti che ne regolano i rapporti, sono alla base del fenomeno freudiano del perturbamento, del *Unheimlich* appunto. Precisamente questo ha indotto Ortega y Gasset a definire il nuovo aspetto della femminilità come un mutato *Esquema de Salomé*. Insomma, dal 1886 al 1925 molte cose sono cambiate, il fenomeno sociale della salomania, o la presa di coscienza di sindromi tipicamente femminili come il complesso di Elettra sono entrati nella comune considerazione. Ma, nella sostanza, larga parte della costruzione identitaria del femminile è ancor legata a coordinate ottocentesche, consapevolmente o no. Una statistica condotta fra il 1929 e il 1931 nell'apparentemente liberale Repubblica di Weimar, nella società in cui è attivo il primo femminismo ma anche la condanna e poi l'uccisione di Rosa Luxemburg, e negli anni in cui scrive Ortega, indica nell'elettorato socialdemocratico (in larga parte proletariato e classe media) una considerazione della donna ben lontana da idee di emancipazione: il 68% degli operai pensa che la donna non debba lavorare né istruirsi, ma stare in casa, e l'84% pensa male della moda, dei profumi e dei trucchi femminili³¹.

Questa molto sommaria panoramica sul cinquantennio intorno alla Grande Guerra, da Krafft Ebing alla Repubblica di Weimar, segnala quanto nella coscienza comune e nel “non cosciente collettivo” lo spazio per una nuova identità femminile non sia ancora aperto, e su questo fa presa l’effetto profondamente perturbante che alcune figure del teatro coevo, da Salome a Lulu, provocano; figure pur sempre di un’avanguardia che esercita una pressione sulla società, forzando il comune “orizzonte di attesa”. È il momento di concludere, tornando alle prime interpreti della *Salome* straussiana, per definire l’impatto delle nuove cantanti “non wagneriane” su questo nuovo mito del Novecento.

La diffusione della salomania: la principessa giudea come modello per nuove modalità interpretative di cantanti, danzatrici e attrici

Un’opera teatrale, un prodotto di arte performativa ha una vita diversa da un romanzo o un dipinto. I due quadri di Gustav Klimt Giuditta I e Giuditta II implicano l’effetto perturbante per sé, non devono passare attraverso un interprete che le faccia vivere per il pubblico. La donna in Klimt che senza alcuna vergogna né orrore affronta lo sguardo dell’osservatore con la testa di Oloferne sotto il braccio; l’assenza di ogni “senso di colpa” (ancora freudiano), da cui il perturbamento che induce nell’osservatore; tutto ciò è del tutto indipendente da processi di interpretazione, è proprio del dipinto klimtiano. Ma la Salome straussiana ha incontrato un problema al momento della messinscena: il personaggio è completamente al di fuori di ogni tipologia soprana e di ogni attorialità operistica della tradizione ottocentesca. Salome è la fine della lunga tradizione che Dahlhaus chiamava *Neuromantik*³², alla quale le cantanti e gli stili vigenti non potevano adattarsi immediatamente.

Le prime Salome, per lo più, erano cantanti wagneriane: Kundry, Isolde, o peggio sono Elisabeth, Else, Senta. Interpretavano Salome come una Isolda solo un poco più ansiosa, agitata e forse più sensua-

le; ma rimaneva una sorella di Isolda, sia pur esaltata: ebbene, non è questo il perturbante. La musica in quanto musica è strumento di redenzione, di *Erlösung* per impiegare la parola cara a Wagner. E le prime recensioni infatti arrivano a sostenere, fino a farne un luogo comune, che l'opera di Strauss operava una "redenzione" delle nefandezze del dramma di Wilde precisamente grazie alla musica. Insomma, *Salome* era vista come una continuazione del *Tristan*; la principessa giudaica era una sorella un poco isterica di Isolde, ma tutto era "redento" dalla musica.

Forse anche per questo, al suo inizio nel 1906 la salomania viene letta e guardata con estrema freddezza o incomprendimento; sebbene almeno in certi ambienti sociali più elevati essa trovi presa molto in fretta. In circa dieci anni sono Salome le più grandi danzatrici, nuove star fuori del circuito "classico", che creano in questo momento e in parte proprio per Salome i nuovi stili della *modern dance*: in tal modo esse segnano la fine della danza di figura, dilettevole, convenzionalizzata, e immettono la danza di improvvisazione, al di fuori delle figure accademiche e tradizionali. Fra queste nuove danzatrici tutte le più scandalose e attive per la emancipazione della figura femminile sono importanti Salome, le abbiamo già viste in inizio di questo scritto. Isadora Duncan è la più rappresentativa del nuovo stile; ma ugualmente Maud Allan dichiara di non aver mai ricevuto una formazione tradizionale accademica e di aver creato il proprio stile tutto da sé sola (motivo per cui nulla la faceva soffrire quanto il frequente accostamento del suo stile istintivo a quello della Duncan, che non apprezzava affatto).

Il passo decisivo spetta dalle cantanti. E infatti, prestissimo, questo passo verso il nuovo orizzonte di attesa per una Salome "non-wagneriana" viene compiuto; in larga parte è lo stesso Strauss che sceglie e sovrintende le nuove cantanti più in base alle loro doti attoriali che alla qualità puramente vocale. Cantanti da vedere più ancora che da sentire, per la prima dea della visibilità, la principessa del *voyerismo* moderno: non c'è molto da stupirsi!

Nel 1906, solo pochi mesi dopo le prime in Germania e Austria; l'opera è ancora vietata dalle autorità di Vienna, con grande disappunto di Mahler; nei teatri imperiali viennesi l'opera, censurata per immoralità, arriverà solo nel 1918. Cosa singolare: nella capitale della psicanalisi, dove le turbe sessuali femminili non erano certo oggetto di tabù inaffrontabili, la principessa giudea necrofila rappresenta ancora un eccesso; segno di quanto ancora il mito raccontato da Strauss esercitasse un "perturbante" terrore. E forse non è un caso che Freud scriva il suo saggio su questo argomento l'anno *dopo* la prima viennese, mentre Berg sta componendo la sua opera altrettanto perturbante sulle debolezze maschili, il *Wozzeck*. Ma se Vienna vieta, l'Italia giolittiana, l'Italia di Puccini e di D'Annunzio è pronta a recepire la nuova figura scandalosa e d'avanguardia: *Salome* arriva immediatamente in Italia e poco dopo negli Usa.

Al Teatro Regio di Torino l'opera va in scena il 22 dicembre 1906; dirige lo stesso Strauss, *Salome* è la bellissima Gemma Bellincioni, che era presente all'esecuzione di *Graz* già ricordata. La Bellincioni era la più celebrata Santuzza nella *Cavalleria* di Mascagni, che aveva creato, ventiseienne, nel 1890; una cantante dalla tecnica vocale non perfetta, anzi a volte inusuale, non "costruita" secondo il belcanto tradizionale. Diretta da Strauss stesso, la Bellincioni danza in prima persona, senza controfigura. È la scena muta, la pantomima dell'eros femminile opposto alla moderazione della donna, come era stata descritta da Krafft-Ebing e dai comuni manuali di galateo femminile, che proliferano nell'Italia giolittiana³³. Che Strauss per Torino non scelga le cantanti che hanno impersonato *Salome* nei teatri tedeschi, e che esiga invece una cantante del cosiddetto Verismo italiano è un fatto pieno di significato. Il giorno prima della prima al Regio di Torino, alla Scala si celebra il rito della prova generale della stessa *Salome* aperta alla stampa e a un pubblico limitato, quasi come dispetto contro l'autore³⁴. Arturo Toscanini è all'apice della sua forza interpretativa; *Salome*, altra perturbante cantante di

stile italiano non wagneriana, è la boema Salomea Krusceniski (un nome, una vocazione). Strauss, per chi l'ha visto dirigere, è l'immagine della flemma, della voluta assenza di coinvolgimento, di aggressività, di ansia e perturbamento; si direbbe che il distruttivo potere dell'eros e l'altrettanto trascinante potere della musica lo lasciassero del tutto estraneo. Toscanini passa per essere l'opposto, un uomo dalla sessualità addirittura incontinente, dionisiaca, dannunziana, e un direttore vigorosissimo, spesso aggressivo e generatore di esecuzioni piene di fuoco e spesso di ansia (Freud? Certo!). Anche lui è un direttore wagneriano, anzi *il* direttore wagneriano, che Cosima stessa volle, primo non tedesco, a Bayreuth. Ma il Wagner di Toscanini è del tutto diverso da quello dei direttori tedeschi, si parla di colori accesi, di movimentazione ritmica tutta reinventata e proprio per questo adorato da Siegfried, da Cosima stessa e persino da Winifred³⁵. Possiamo solo immaginare questo stile interpretativo applicato alla lettura dell'opera di Strauss (esistono alcuni poemi sinfonici straussiani da lui registrati, ma nulla della *Salome* che io sappia): nelle idee di Toscanini la danza e la scena finale erano la punta estrema dell'avanguardia (non dirigerà mai la seconda scuola di Vienna). Queste esecuzioni italiane del 1906 ci propongono un dato certo: al di là delle opposte scuole interpretative di Strauss e di Toscanini³⁶, le foto della Bellincioni e della Krusceniski in costume di scena, se paragonate alle Salome "isoldizzate", "redente-redentrici" di Dresda e di Graz, parlano da sole: la donna nuova si è scoperta, in tutti i sensi; la donna ottocentesca non usava (o usava meno e diversamente) i linguaggi del corpo, tutto era nella voce e nel canto, la *nouvelle femme* è al mondo con un corpo che parla e, che lo voglia o no, che le piaccia o no, questo provoca perturbamento negli uomini e nelle altre donne. Lo abbiamo visto in termini di estrema chiarezza nelle memorie di Maud Allan; lo stesso vale nel teatro musicale, ancora nel 1906 il genere rappresentativo che attirava più pubblico.

Intanto a New York *Salome* è Mary Garden, già prima Melisande nell'opera di Debussy. All'opposto delle cantanti veriste italiane come Gemma Bellincioni, la Garden sposa la recitazione simbolista, astratta, assente: donna priva di sensualità, "donna sparente" potremmo dire con De Sanctis. È un primo esempio di recitazione anti-realistica, che da lì a poco vedremo nelle dive del muto, una Francesca Bertini, una Pina Menichelli sempre assenti e come perdute in sogni di un altrove decadente. È la seconda componente, altrettanto erotizzata ma con opposta manifestazione, del perturbante che avanza.

Con questi due estremi la *nouvelle femme* è completa: il teatro è pronto per realizzare un nuovo orizzonte di attesa. Dopo la Bellincioni e la Garden, la figura di Salome ha una sua vita indipendente dalle fortissime tradizioni wagneriana e verdiana. Ancor oggi le grandi



Fig. 1. Marie Wittich (destra) e Annie Krull (sinistra): Richard Strauss, *Salome*, 1905-1909



Fig. 2. Gemma Bellincioni (destra) e Aino Akté (sinistra): Richard Strauss, *Salome*, 1906-1911

Salome non sono altrettanto efficaci quando interpretano figure di donne redente o redentrici wagneriane; si direbbe che sono due culture, due concezioni del femminile che difficilmente possono trovare adeguata interpretazione nella stessa cantante-attrice.

Riassumendo, due considerazioni musicali sono sufficienti per concludere. Ogni cantante interpretando Salome con il proprio stile, attorialità, fisicità, vocalità, porta a manifestazioni gli aspetti di questa figura mitica e i significati della propria cultura. Tanto la verista Bellincioni dall'attorialità istintiva e intensa, dalla gestualità accesa e marcata, quanto la simbolista Garden con la recitazione astratta e quasi assente; tanto lo stile direttoriale di Strauss, distaccato, disinteressato, refrattario all'espressione eccessiva delle pulsioni, quanto lo stile di Toscanini che nella vita e nell'arte vive di eros, portano qualcosa di essenziale alla formazione di questo nuovo "mito del-

la modernità”, la nuova donna e il perturbante che da lei promana. Salome non è solo un personaggio teatrale, in questo senso, ma è un campo che riassume diversi aspetti della nuova società.

Infine, un solo esempio dalla partitura per chiarire quanto già anticipato, ossia che Salome *non* è una figura wagneriana. Lo mostro solo con una rapida comparazione fra la Danza dei sette veli e la scena finale del bacio sanguinario. In entrambe le scene un grande tema melodico e tonale viene a lungo preparato da motivi brevi e non tonali. In entrambe le scene quel tema, una volta raggiunto e esposto nella sua magnifica completezza, viene poi gettato in un vortice di armonie cromatiche che lo sfigurano. Che significa? La logica tonale si afferma con fatica sopra la “non logica” costruzione di micro-motivi senza costrutto, accostati uno dopo l’altro solo per paratassi. Ma quella logica tonale, che immediatamente apre un campo emozionale profondissimo, viene altrettanto immediatamente “perturbata” e annullata: è l’immagine di una “degenerazione” nel senso tecnico freudiano. L’impulso dell’*eros* è immediatamente sostituito dall’impulso di *aggressività*, l’*ansia* che ne segue elimina ogni logica tonale: la “cadenza” della danza, che perturba e distrugge Erode, disegna una “illogica” sequenza di tonalità in salita cromatica (Mi bemolle minore, Mi minore, Fa minore, Re bemolle magg., Mi con armonia di nona, La minore). Che dietro questa costruzione ci sia la tecnica del *Tristan* (soprattutto della seconda parte dell’opera, quella composta dopo la sospensione del 1858 per la composizione dei *Wesendonck-Lieder*), è della massima evidenza. Ma il *Tristan* costruisce l’architettura della “corrente di motivi” per approdare dal cromatismo della schopenhaueriana *Wille* (il tendere, il desiderio, il volere) alla meta della *noluntas*, la liberazione dalla volontà (e dall’*eros*) nel raggiungimento del Si maggiore finale, smisurato, oceanico, pacificato e statico: al di là del velo di Maja. *Salome* è l’esatto opposto: nel monologo finale, dopo il grande tema tonale esposto interamente nella sua potenza melodica, Strauss ne estrae il

motivo principale per gettarlo nel frammentario e cangiante discorso cromatico; è l'immagine della pulsione dell'eros di Salome fuori controllo, per cui il discorso musicale ha perduto ogni possibilità di aggancio a una logica tonale. Ciò che resta è la pura ripetizione perturbata di un ricordo dell'amore-purezza, sotto la violenza del bacio necrofilo, del "gusto amaro" del sangue. Come si vede: la musica realizza tutto ciò che già Krafft Ebing aveva visto come analogia fra deviazioni di eccesso "mistico e trascendentale". Wagner libera i suoi amanti dall'eros come insopportabile tensione, come volontà, come desiderio senza pace, per farli approdare a una redenzione dalle pulsioni (annegare, inconsapevoli di sé stessi); esattamente all'opposto Salome si libera dell'amore, qui rappresentato dalla grande melodia tonale, per consegnarsi intenzionalmente alla patologia del volere, della non-logica atonale. È il perturbante della femminilità erotizzata senza alcuna redenzione: l'esatto capovolgimento della donna wagneriana. Ovvio che, per realizzare questo nuovo campo di raffigurazione umana, l'apporto delle cantanti non-wagneriane è stato determinante.

I motivi di Jokanaan nel delirio finale di Salome sono l'immagine dei "pezzi" di cui lei vuole riappropriarsi per sanare la "emorragia di amore egotico" non corrisposto. E proprio qui sta la vera colpa di Salome, la sua immaturità, il motivo per cui capiamo che la sua è una personalità non compiuta, debole, incapace di affrontare le tempeste emozionali e pulsionali, da cui la sua modernità. Ancora immatura, non può comprendere questa "emorragia" e per la prima volta ella sente la propria debolezza, incompiutezza, non autosufficienza, insomma una inferiorità, una frattura nella concezione autoreferenziale del sé. Non è più lei a dominare e distruggere gli altri, come Narraboth o Erode, ma è un uomo che le "porta via" una parte senza restituire nulla: amore non corrisposto come ferita. È una dinamica comune: dare amore significa privarsi di una parte del proprio io, cederla, indebolirsi, percepirsi incompiuti; e al tempo stesso scatta

il meccanismo di cercare di essere riamati ottenere una compensazione di ciò che si è perduto, della parte di sé “ceduta” all’altro. Salome sente solo la “perdita”, l’indebolimento, l’incompiutezza del sé, essendo vissuta finallora nell’autistica egocentratura della psiche non sviluppata, nella immaturità di colei che pensa di essere unica al mondo, ineguagliabile e ineguagliata, autosufficiente, superiore e non necessitante di nulla da nessun altro: evidentemente un atteggiamento adolescenziale oggi divenuto assai comune soprattutto fra gli adulti! Ebbene Salome cerca di riacquisire l’amore di Jokanaan, ma confonde l’amore spirituale, come “stadio etico”, con l’amore come consumo dei sensi, come “stadio estetico”. Per cui alla privazione di una parte affettiva (quindi spirituale) di sé cerca compensazione materiale, corporea, e non trovando spazio nell’amore spirituale corrisposto si appropria con la violenza dell’oggetto d’amore, la bocca come simbolo erotico e come veicolo della voce che l’ha attratta. È la sostituzione di un valore etico con un oggetto sensibile, dell’amore con la libido, del sentimento con il corpo vuoto di vita: il peggiore e più barbarico, primitivo, violento e irriflesso dei comportamenti. Per questo non mi sembra utile né ben a fuoco né quanto dicono Krafft Ebing e Ortega y Gasset, né l’interpretazione del mito della figlia danzante dato dalla pur sempre meravigliosamente attraente Maud. Una concezione del femminile, quindi, quella realizzata dalla musica di Strauss, che più di ogni altra testimonianza ci rende chiaro quanto profondo dovesse essere il perturbamento suscitato dalla principessa di Giudea.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

1. Simonsom M., *Body Knowledge. Performance, intermediality, and American entertainment at the turn of the Twentieth Century*. Oxford: University Press; 2013. Ch. 1 “Choreographing Salome: Re-create the female body”, pp. 26-47. Utili le sue riflessioni sulla Salome di Mary Garden, alla quale torneremo;

Salomania, deviazione o mentalità?

- tuttavia la lettura proposta tiene conto quasi esclusivamente delle Salome in terra anglo-americana, trascurando le forti radici di questo “nuovo mito” femminile nei paesi germanofoni e in Italia. Sulla ricezione del dramma di Wilde è utile anche: Rowden C (ed.), *Performing Salome, Revealing Stories*. Ashgate: Routledge; 2013.
2. A quanto ho potuto vedere non è ancora stata stilata una rassegna completa e interdisciplinare delle formalizzazioni della figura biblica nella storia delle arti. Sarà un lavoro utile che si auspica giunga al più presto.
 3. Lawrence K, *Opera and Modern Culture: Wagner and Strauss*. Berkeley-Los Angeles-London: Univ. of California Press; 2004. p. 167.
 4. Una sommaria panoramica si trova, per esempio in: Rowden C, *Performing Salome...* op. cit. nota 1.
 5. L’argomento è molto serio e delicato, ed esula dagli obiettivi di questo scritto. Per una discussione rimando in primo luogo a Kramer L, *Culture and musical hermeneutics: The Salome complex*. *Cambridge Opera Journal*, 1990; 2/3:269-294; ma anche McClary S, *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis-London: Univ. of Minnesota Press; 2002 (ed. or. 1991) Ch. 4 “Excess and Frame: The Musical Representation of Madwomen”, pp. 80-111.
 6. Oltre ai libri citati in nota 1: Scaraffia G, *Femme fatale*. Firenze: Vallecchi; 2009.
 7. La cantante parla di Strauss e della *Salome* torinese in Bellincioni G, *Io e il palcoscenico. Trenta e un anno di vita artistica*. Milano: Quintieri; 1920. p. 133.
 8. La lista è molto sintetica; si può utilmente consultare Hales B, *Dancer in the Dark. Hypnosis, Trance-Dancing, and Weimar’s Fear of the New Woman*. In: “*Monatshefte – University of Wisconsin Press*”, 2010;102(4): 534-549.
 9. Su questa figura unica della scena europea d’inizio secolo: Veroli P, *Loïe Fuller*. Palermo: L’Epos; 2009.
 10. L’assai imbrogliato rapporto di Maud con diverse famiglie di spicco nella società inglese, con le crescenti discussioni sulla sua non nascosta omosessualità, portarono a un processo per diffamazione intentato dalla danzatrice contro Noel Pemberton Billing, che nel giornale *Vigilante* aveva pubblicato nel 1918 l’articolo *The Cult of Clitoris* immediatamente divenuto celebre. L’articolo alludeva anche al coinvolgimento di Maud nello spionaggio bellico tedesco.
 11. Nei diari di Berta passano come in una passerella teatrale molti dei protagonisti della salomania: Zuckerkandl B, *Österreich intim. Erinnerungen 1892 bis 1942*. Reinhard Federmann hrsg. Wien: Amalthea; 1981- 2013.

12. Kandel ER, L'età dell'inconscio. Arte, mente e cervello dalla grande Vienna ai nostri giorni. Milano: Cortina; 2012.
13. Allan M, My life in dancing. London: Everett; 1908. Chapter XIII "Salome", pp.120-128.
14. Sul voyerismo indotto dalla salomania non ho né spazio né tempo né soprattutto voglia di dilungarmi. Ci si può divertire leggendo le autorevoli autorità anglo sassoni cui ho già pagato il doveroso tributo; le quali autorità hanno come comune origine il saggio, a suo tempo una svolta nell'interpretazione del mito, di Bucknell B, On "Seeing" Salome. ELH 1993;60,2:503-526. Giusto in nota, tuttavia, voglio notare che Salome non è sempre così "esposta", ma ha momenti in cui rifiuta lo sguardo, con una patologia dello sguardo che ricorda altre alterazioni femminili di D'Annunzio, di Meaterlink, persino di Saul Bellow. Semmai è Elektra, donna che, sotto meno provocatorie apparenze, è ancora più scandalosa e perturbante: Elektra sempre rifiuta lo sguardo, tanto delle donne quanto degli uomini, come dice ella stessa prima alla sorella Crisotemide, poi al fratello Oreste. Sarà Lulu che ricupera il voyerismo con assai maggiore aggressività e perturbamento, lo sguardo maschile come compensazione per la sua impossibilità di provare affetti; ed è infatti del tutto logico che Lulu si ribelli a danzare per essere guardata dalla pura giovane (in realtà sua coetanea) fidanzata del Dottor Schoen nella terza scena del primo atto. Con queste tre figure una ampia parte del voyerismo che tanto ha interessato alcuni musicologi mi pare sufficientemente riassunta.
15. Per esempio, Corni G, Storia della Germania dall'unificazione alla riunificazione 1871-1990. Milano: Il Saggiatore; 1995, p. 103 e p. 167; ma anche Winkler HA, La repubblica di Weimar 1918-1933. Storia della prima democrazia tedesca. Roma: Donzelli; 1998, p. 320 (dove cita un giudizio in tal senso di Heinrich Mann).
16. Alla "storia del corpo" dedica un capitolo (pp. 96-98) Burke P, La storia culturale. Bologna: Il Mulino; 2009 (ed. or. 2004), dove ricorda la fondazione nel 1995 del periodico di sociologia Body and Society. La bibliografia è considerevole: Burke ricorda le origini nei libri di Jacques Le Goff, ma poi soprattutto Bremmer J e Roodenburg H, The Cultural History of Gesture. Cambridge: Cambridge University Press; 1991. Come appare chiaro, sono idee già discusse da decenni, e le attuali reprimende contro una cultura che tiene separato corpo e mente, magari ancor tirando avanti il pregiudizio cristiano, sono davvero anacronistiche, per il semplice motivo che tali problemi sono per fortuna superati da decenni.

17. Nell'ormai assai considerevole bibliografia su Krafft Ebing, si veda la recente sintesi di Oosterhuis H, *Stepchildren of Nature. Krafft-Ebing, Psychiatry, and the Making of Sexual Identity*. Chicago: University of Chicago Press; 2000.
18. La relazione di queste tre aree trova espressione non solo negli eventi della vita reale, ma anche nella narrativa e persino nella scultura delle epoche degenerate [barocco, secondo una concezione allora molto condivisa, fino a Croce]. Come esempio possiamo indicare la Santa Teresa di Bernini, che "sprofonda in un mancamento isterico su una nuvola marmorea, con un angelo che le trafigge il cuore con una freccia (di divino amore)" (Lubke). [Nota di Krafft Ebing]
19. Grande M, *Dodici donne. Figure del destino nella letteratura drammatica*. Roma: Bulzoni; 2010 (ed. or. Parma 1994). p. 121.
20. Oggi la figura di Grande, scomparso prematuramente, può sembrare marginale; tuttavia le sue pubblicazioni propongono idee ancora da sviluppare; ne era consapevole Carmelo Bene, che più volte ne indicò il valore.
21. Freud S, *Psicologia delle masse e analisi dell'io*. Grande M, op. cit. nota 19, p. 121.
22. In *Elektra* Strauss realizza un tessuto di motivi ricorrenti meno intricato, meno fitto che in *Salome*, ma la scena finale, con Elektra che incita alla danza sul sangue versato dal fratello, per poi perdere la vita, è ancora un inestricabile intreccio di motivi e di politonalità, in cui domina il motivo "Agamemnon". La sua psiche quindi è dominata da frammenti incoerenti, memorie spezzate del padre, a indicare la definitiva impossibilità di Elektra di liberarsi del complesso che la lega a lui.
23. Mantegazza P, *Gli amori degli uomini. Saggio di una etnologia dell'amore*. Milano: Mantegazza; 1886. 2° vol., p. 247; Mantegazza pensava che l'Europeo fosse la razza evoluta, superiore quindi; lungi da lui ogni primitivismo come reazione contro la civiltà e negazione del progresso: siamo ancora ben lontani dal "disagio della civiltà" e dai primitivismi irrazionalistici del Novecento, che negano la civiltà occidentale.
24. La tesi del "primitivismo" della mascagnana *Cavalleria* è sostenuta da Bastianelli G, Pietro Mascagni. Con nota delle opere e ritratto. Napoli: Ricciardi; 1910.
25. Clerici L, *Libri per tutti. L'Italia della divulgazione dall'Unità al nuovo secolo*. Roma-Bari: Laterza; 2018.
26. Nel 1893 la salomania era ancora lontana, ma era nel pieno la mania altrettanto profonda per *Carmen*, la primitiva appunto che faceva saltare nell'ordine del maschio europeo ogni difesa costruita dalla civiltà. Non interessa qui tornare

alla mille volte discussa considerazione antiwagneriana che Nietzsche diede di *Carmen*: solo sia sufficiente ricordare che le tante interpretazioni attuali non tengono conto che Nietzsche e in generale l'Ottocento non ascoltava *Carmen* con le parole francesi, ma nella traduzione italiana, che è un tradimento dell'originale, del quale manca qualsiasi significato possibile protofemminista: la *Habanera*, per esempio, era una canzoncina sull'augello che leggero si posava sui casti capi della gioventù per risvegliare l'interesse a un primaverile amore da educande. Prima di caricare il povero Bizet di significati che neppure si sognava, invito a leggere l'intera traduzione e dubito che si rimanga dell'idea che quella Carmen fosse intesa come il prototipo della emancipazione femminile. Eppure, precisamente quella era la Carmen conosciuta nell'Ottocento, non un ectoplasma profemminista creato nel secondo Novecento da una parte ben precisa della letteratura amena.

27. Mantegazza P, *Fisiologia della donna*. Milano: Treves; 1893. p. 269.
28. Weininger O, *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*. Wien-Leipzig: Braumüller; 1903 (trad. it. *Sesso e carattere*, Torino: Bocca; 1912).
29. D'altronde lo speculare maschile era l'italiano, considerato appunto poco civile e primitivo, per cui troppo proclive all'impulso fisico e per questo inaffidabile dal punto di vista morale, infedele, ingannatore e incostante (Patriarca S, *Italianità. La costruzione del carattere nazionale*. Roma-Bari: Laterza; 2010).
30. Sul "complesso di Elektra", messo a fuoco da Carl Gustav Jung (*Versuch einer Darstellung der psychoanalytischen Theorie*, Leipzig u. Wien, Deuticke, 1913, pp. 64-65 et passim), torniamo fra poco.
31. Winkler HA, *La repubblica di Weimar*. op. cit. nota 15, p. 325.
32. Categorie storiografiche come *Neuromantik* e *Spät-romantik* sono state ridiscusse da Dahlhaus C., *Neu-romantik*. In *Gesammelte Schriften*, Band 6 ("19. Jahrhundert III"), hrsg. von Danuser H, Laaber. Laaber: Verlag; 2003, Teil II. "Ideen- und Kompositionsgeschichte", pp. 434-446 (or. ed. *Zwischen Romantik und Moderne. Vier Studien zur Musikgeschichte des späteren 19. Jahrhunderts*, München, Katzbichler, 1974).
33. L'esame dei galatei per classi medio- e alto-borghesi nella Nuova Italia riserva ancora molti aspetti interessanti da indagare; un importante lavoro è stato fatto da Turnaturi G, *Signore e signori d'Italia. Una storia delle buone maniere*. Milano: Feltrinelli; 2014.
34. La storia e le vertenze fra i due teatri italiani e fra Toscanini e Strauss è assai nota e più volte raccontata con molti particolari; si rimanda, fra altri, a

Salomania, deviazione o mentalità?

- Richard Strauss, *Salome*. In: Puffett D (ed.), Cambridge: Cambridge University Press; 1994.
- Quirino P, Strauss. Milano: Rusconi; 1989. Orselli C, Richard Strauss. Palermo: L'Epos; 2004.
35. Sui rapporti fra Toscanini, Bayreuth e casa Wagner: Sachs H, Toscanini. Torino: Edt; 1981. cap. sesto "Il coraggio di dire no", pp. 219-298 (in part. 240-251).
36. Fertonani C, Toscanini e l'interpretazione delle sinfonie di Mozart. In: Capra M e Cavallini I (a cura di), Arturo Toscanini il direttore e l'artista mediatico. Lucca: Lim; 2011. pp. 199-217.

Correspondence should be addressed to:

Antonio Rostagno, Dipartimento di Lettere e Culture Moderne (LCM), Sapienza Università di Roma, I

antonio.rostagno@uniroma1.it

