

Iconografie del melodrammatico *fin de siècle*: *Salomé* di Wilde/Beardsley e *La signorina Else* di Schnitzler/Fior

Beatrice Seligardi

Il melodrammatico: un modo “sovversivo” del femminile?

Che il melodrammatico identifichi più una modalità di rappresentazione che un genere specifico del discorso è cosa nota alla critica, tanto che ormai esso è andato sempre più divergendo dall'originario “melodramma”, con cui si intende invece il dramma musicato e cantato cui oggi ci si riferisce comunemente con “opera lirica”. Concentrandoci invece sull'accezione del melodrammatico in quanto modo letterario, all'interno delle classificazioni (Ceserani 1999) esso è stato sì dapprima associato alla corrispondente forma teatrale (tanto nella sua accezione di dramma a metà fra tragedia e commedia, quanto in quella più spiccatamente italiana di opera drammatica in musica), per poi tuttavia essere rintracciato all'interno di generi letterari altri e di lunga durata (come il romanzo) e di carattere popolare e transmediale (il romanzo rosa, la *soap opera*, il fotoromanzo). È questa declinazione della modernità che andremo sondando, la cui vulgata più nota, ma anche più a-problematica, sarebbe caratteristica della letteratura europea del Settecento e dell'Ottocento e fornirebbe un sistema di rappresentazione dei personaggi piuttosto stereotipato, ostentando situazioni compassionevoli, lacrimevoli, spesso in veste di sventure vissute da parte dei protagonisti, che inducono il

lettore/spettatore a sviluppare un coinvolgimento di tipo emotivo e ad assumere un punto di vista generalmente empatico.

Questa linea interpretativa corrisponde alla descrizione che John G. Cawelti fornisce delle formule caratterizzanti il *social melodrama* fra la fine del XVIII e la prima metà del XIX secolo, di cui Cawelti mette in luce un dettaglio rilevante: la correlazione emergente fra formula melodrammatica e soggetto femminile. Il personaggio che meglio incarna l'immaginazione melodrammatica di questo periodo storico, sostiene Cawelti, è infatti quello di una giovane donna dalla virtù incontestabile intrappolata in un triangolo amoroso, i cui altri vertici sono di norma un aristocratico dalle intenzioni ambigue e un più modesto uomo di sani principi. A seconda che prevalga ora l'accento comico, ora quello tragico, l'eroina potrà o convolare a nozze con un marito devoto e dalla moralità ineccepibile, o soccombere e perdersi a causa dell'influenza nefasta del seduttore. Questo *plot* piuttosto lineare corrisponde ad un assetto sociale fondato su di una divisione netta dal punto di vista di genere, in cui i concetti di "morale" e "virtù" assumono un ruolo primario nei processi di costruzione di identità del soggetto femminile.

Eppure, nel passaggio tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo qualcosa effettivamente cambia su entrambi i versanti, come ben sintetizza ancora una volta Cawelti (1991: 42):

In place of the traditional melodramatic incarnation of feminine purity and submissiveness, the social melodramatists of the later nineteenth century gradually evolved a morally sympathetic portrait of the new woman. [...] The official heroine, though still usually characterized by sexual purity, lost much of her submissiveness and was even granted a certain degree of wildness.

La preminenza del nucleo "femminile" al cuore del melodramma subirebbe dunque un *turn* specifico proprio durante la *fin de siècle*, momento storico quanto mai cruciale per il ruolo della donna che si trova ad un punto di svolta, di emersione di comportamenti e ruoli in contrasto con quelli concepiti all'interno dell'immaginario borghese.

L'avvento della cosiddetta *new woman*, che accede progressivamente ai sistemi di istruzione, che ambisce a una libertà di movimento e di espressione, si legherebbe a un cambiamento di prospettiva nella rappresentazione melodrammatica, ma anche viceversa: le opere che mettono in scena protagoniste femminili emancipate fungono progressivamente da modelli di ispirazione per le giovani donne di inizio secolo.

La centralità femminile strutturalmente intrinseca al modo melodrammatico può quindi accogliere una lettura di segno decisamente opposto rispetto a quello cui si potrebbe pensare altrimenti: non solo, dunque, una sequela di donne passivamente soggiogate ad un sentimento amoroso incontrollabile, ma anche donne che esprimono un desiderio intriso di una sessualità taciuta, di pensieri indicibili, di una carica erotica tutt'altro che passiva.

Peter Brooks, nel suo delineare le caratteristiche pregnanti dell'immaginazione melodrammatica, ne ha messo in luce un aspetto carico invece di risvolti complessi: la possibilità di dar voce a quello che il critico definisce come "moral occult" (Brooks 1995: 4-5):

The desire to express all seems a fundamental characteristic of the melodramatic mode. Nothing is spared because nothing is left unsaid; the characters stand on stage and utter the unspeakable, give voice to their deepest feelings [...]. We might say that the center of interest and the scene of the underlying drama reside within what we could call the "moral occult" [...]. It bears comparison to unconscious mind, for it is a sphere of being where our most basic desires and interdictions lie, a realm which in quotidian existence may appear closed off from us, but which we must accede to since it is the realm of meaning and value. The melodramatic mode in large measure exists to locate and to articulate the moral occult.

Brooks ha sottolineato come questo modo rappresentativo tenda a connotare in termini di "eccesso" la sessualità, il desiderio, tutto ciò che appartiene all'inconscio, al non verbalizzato, al nascosto che ora può

finalmente emergere. Se consideriamo la funzione narrativa del modo melodrammatico come quella di dare forma alle tensioni, alle pulsioni, agli aspetti psicologici più socialmente problematici, possiamo intuirne la portata destabilizzante una volta che al centro della scena si ponga una figura di donna che inizi ad avere la possibilità di esprimere l'intimità attraverso un punto di vista proprio, in via di formazione e di trasformazione.

È nell'assunzione di uno sguardo femminile che sta il punto nodale del *women's melodrama*, una modalità rappresentativa delineata da Pam Cook sulla scorta del pensiero di Laura Mulvey, teorica femminista che ha riflettuto sul potere egemonico della focalizzazione. Mulvey, in particolare, ha insistito sul "family melodrama", una forma di lunga durata che dalla tragedia greca giunge fino alla Hollywood degli anni Cinquanta: nel *family melodrama*, benché le figure di donna siano ampiamente coinvolte nell'azione, esse assumono spesso una funzione di mitigazione nei confronti del protagonista maschile, secondo un paradigma di composizione dei dissidi che serve a mantenere un certo ordine ed equilibrio sociale. Laddove lo sguardo femminile si imponga come nucleo di organizzazione del testo (come accade nel *woman's melodrama*), tuttavia la presenza regolatrice di una forza esterna (identificabile come la normatività sociale) arresta molto spesso il processo di liberazione. Ecco dunque che i desideri vengono relegati alla sfera della fantasticherie, del sogno a occhi aperti, ed ecco che il finale tragico può stemperare il carattere "eversivo" dell'esibizione della passione.

Il legame fra il modo melodrammatico e il suo parente più illustre, il tragico, segna la presenza di una serie di tensioni, di forze contrastanti che si dibattono fra latenza ed emersione e che investono in modo tutt'altro che banale o superficiale la rappresentazione e la caratterizzazione del personaggio femminile.

Parole, gesti, segni

Una delle caratteristiche più incisive dell'immaginazione melodrammatica, secondo Peter Brooks, è l'espressione teatralizzata della sfera emotiva. Non è un caso, dunque, che nel modo melodrammatico trovino ampio spazio la sfera del gesto e l'elemento musicale, entrambi atti a dar corpo e suono all'impalpabilità delle emozioni. La visibilità del gesto supplirebbe all'ineffabilità della parola nel momento in cui questa si confronta con la sfera intima (il "moral occult" di cui sopra) e si caricherebbe di un significato metaforico, cioè di un'accumulazione di senso non esplicitato e percepibile in modo analogico e sintetico nella dinamica figurativa. La musica, d'altro canto, appartenerrebbe statutariamente al melodrammatico, che incorpora nel prefisso "melo-" la funzione originaria del melodramma inteso come genere letterario (pensiamo a Metastasio e ai suoi drammi accompagnati da musica e canto). Anche all'interno di un testo esclusivamente narrativo come il romanzo, sostiene Brooks, la connotazione in senso musicale risulta feconda:

The emotional drama needs the desemanticized language of music, its evocation of the "ineffable" [...]. Style, thematic structuring, modulations of tone and rhythm and voice – musical patterning in a metaphorical sense – are called upon to invest plot with some of the inexorability and necessity that in pre-modern literature derived from the substratum of myth. (Brooks 1995: 14)

Alla luce di queste considerazioni non potrà sembrare, dunque, fantasiosa l'ipotesi per cui l'affiancamento della parola scritta ad una forma capace di chiamare in causa, allo stesso tempo, la forza espressiva del gesto e il potere evocativo della musica, possa intensificare la valenza melodrammatica della rappresentazione stessa. È quello che può accadere, ad esempio, attraverso il processo di illustrazione, cioè di accostamento o compenetrazione fra il linguaggio verbale e l'aspetto grafico del disegno.

Proprio nel periodo tra fine Ottocento e inizi Novecento (quello stesso momento storico significativo per l'emersione del legame fra melodramma ed espressione di un nuovo desiderio femminile) la pratica dell'illustrazione si consolida, supportata anche dal dandismo, dall'estetismo e dal *liberty* che influenzano anche un ripensamento dell'oggetto libro: come gli aspetti decorativi si impongono nelle architetture dai motivi floreali, nei cartelloni pubblicitari dalle linee sinuose ed eteree, nelle ceramiche e nell'oggettistica Arts & Craft, così anche il libro *art nouveau* «accoglie e sviluppa la tipografia e la decorazione preraffaellita [...] riportando spesso in auge stili decorativi arcaizzanti, medievali e quattrocenteschi, reinterpretati in chiave moderna» (Bardazzi 2016: 76). Le illustrazioni *fin de siècle* prediligono, da un punto di vista tecnico, la litografia e la xilografia, ed esaltano un'opposizione colorista bianco-nero che sembra già suggerirne una valoriale fra purezza e oscurità, secondo un paradigma binario insito al modo melodrammatico.

L'illustrazione, che ha una storia di lunga durata e che può assolvere funzioni molto diverse, nel momento in cui si avvicina al testo letterario non ne costituisce semplicemente un orpello, ma ha lo scopo di «interpretarlo, se non integrarlo» (Tosti 2016: 248) e può essere quindi intesa come «interpretazione grafica di un testo altro, [...] un ampliamento [...], o una critica rispetto al testo stesso» (*ivi*: 238). L'illustrazione servirebbe dunque a rendere visibile qualcosa che può sì appartenere al testo, ma che potrebbe anche discostarsene, fornendo in questo modo una chiave di lettura eccentrica, oppure manifestando elementi che nel testo originario rimangono in secondo piano, e che possono invece acquisire una rilevanza insospettata.

Queste proprietà dell'illustrazione vengono esplicitate da Andrea Tosti anche in riferimento al fumetto, che soddisferebbe, come l'illustrazione, l'esigenza di colmare il vuoto orale-gestuale causato dall'avvento della stampa e di una modalità di lettura silenziosa e privata:

L'ipotesi che il fumetto abbia soddisfatto una simile necessità – grazie ad una gestualità esagerata, pantomimica e alla sua capacità

di restituire a «colpo d'occhio» l'essenza di concetti più complessi, espressi in maniera necessariamente più estesa dalla parola (si pensi solo alla descrizione) non sembra così peregrina. (Tosti 2016: 247)

Gestualità eccessiva, esagerata, espressione della componente emotiva: le tangenze fra illustrazione, fumetto e modo melodrammatico paiono evidenti. È proprio alla luce di queste somiglianze epistemologiche e del nesso fra melodramma e femminilità tratteggiato sopra che vorrei proporre un confronto fra due testi in apparenza molto diversi fra loro, e che pure mettono in campo una riflessione comune: la rappresentazione in chiave melodrammatica del rapporto fra soggetto femminile e i modi in cui tale rappresentazione si collega all'immaginario *fin de siècle* attraverso una tensione dinamica fra parola e disegno.

Si tratta della *Salomé* di Oscar Wilde così come è stata illustrata da Aubrey Beardsley nell'edizione tradotta in inglese (1894), e dell'adattamento in forma di graphic novel della novella *La signorina Else* (*Fräulein Else*) di Arthur Schnitzler (1924) per mano del fumettista italiano Manuele Fior (2009). Due testi decisamente diversi, per epoca di composizione e per strumenti di rappresentazione. Il primo è la traduzione e illustrazione di uno dei più controversi drammi di Oscar Wilde, configuratosi, sin dalla versione originale in francese composta all'interno del fermento culturale e *bohémien* dell'Estetismo e del Simbolismo, più come un testo scritto che come un'effettiva opera teatrale. Il secondo, di più di un secolo posteriore, è l'interpretazione grafica di un testo letterario composto negli anni Venti del '900 in una Vienna in bilico fra il potente fermento culturale che l'ha resa la capitale della Mitteleuropa a cavallo tra i due secoli e il suo inesorabile declino, suggerito nel romanzo di Schnitzler dalla crisi senza fine che attanaglia la classe borghese.

Eppure le somiglianze, come vedremo, sono forse più significative delle differenze. I due testi declinano il comune rapporto fra parola letteraria e immagine in due modalità differenti: l'illustrazione, che comporta un'interpretazione molto selettiva di alcuni momenti chiave

del testo e che prevede una coesistenza fra testo e immagine mantenendo un accento di importanza sul primo; il graphic novel, che consiste, in questo caso, nell'adattamento di un testo letterario in forma di fumetto¹.

I due testi, inoltre, mostrano parimenti una femminilità che si situa, seppur attraverso vie diverse, nell'immaginario culturale e visivo della *fin de siècle*. La Salomé di Wilde/Beardsley è un personaggio di biblica memoria, che tuttavia il segno grafico netto e voluttuoso dell'artista inglese trasforma in un'eroina moderna, foriera di Eros e Thanatos come le *femmes fatales* che popolano i romanzi di fine Ottocento. Else, giovane viennese che vive un contrasto insanabile fra la richiesta materna e la dignità del proprio corpo, prende forma, nella matita del nostro contemporaneo Manuele Fior, attraverso le sembianze delle figure femminili dipinte dai Secessionisti viennesi.

Come vedremo, è proprio la dimensione visuale (che si avvale in entrambi i casi dell'evocazione musicale, così pregnante nel melodramma) dei due testi ad intensificare la rappresentazione del desiderio, della sessualità e dell'intimità femminile rispetto ai testi letterari di partenza.

Salome e la danza del desiderio

Una prima notazione necessaria, che vale per entrambi i testi oggetto d'analisi, riguarda la complessità della storia compositiva, in cui si intrecciano traduzioni linguistiche e intersemiotiche. Per questo motivo l'origine dell'opera di Wilde/Beardsley merita di essere, seppur sinteticamente, ricordata.

Salomé fu composta da Oscar Wilde in francese nella forma di una tragedia in atto unico, e molto probabilmente la caratterizzazione del personaggio principale, Salomé, fu concepita dall'autore pensando a

¹ Per una riflessione sullo statuto letterario del fumetto e per una riflessione teorica sulla letterarietà si rimanda a Colaone – Quaquarelli 2016 e a Baetens – Frey 2015.

Sarah Bernhardt come interprete femminile del dramma. Tuttavia, l'opera non fu quasi mai fruita in veste di spettacolo teatrale da parte del pubblico di fine '800. Infatti, nel 1893 a Londra, quando Wilde aveva già iniziato le prove dello spettacolo con la presenza proprio della Bernhardt in veste di attrice protagonista, sul testo venne posto il veto della censura per oscenità, e fu dunque impossibile procedere con la messa in scena. Bisognerà attendere il 1896 e trasferirsi a Parigi, al Théâtre de L'Œuvre, per poter fruire della prima teatrale dell'opera, che fu messa in scena da una compagnia specializzata in performance simboliste.

Nell'immediato della sua apparizione, il testo di Wilde ebbe dunque una circolazione più letteraria che teatrale, e fu diffuso attraverso due pubblicazioni. La prima uscì in francese nel 1893 sulla base del testo originale; del 1894 è invece la seconda, più nota, che tuttavia è in realtà una (dubbia) traduzione in inglese ad opera di Lord Alfred Douglas. È proprio su quest'ultima che si innestano le illustrazioni di Aubrey Beardsley, prima sulle pagine delle riviste e poi nella pubblicazione in volume.

Il rapporto fra le illustrazioni di Beardsley e il testo di Wilde è quanto mai complesso: lo stesso Wilde ebbe reazioni controverse, di ammirazione e disapprovazione insieme. Quel che è certo è che Beardsley ha interpretato in maniera libera e anticonvenzionale un'opera già marcatamente decadente ed eccentrica rispetto alle fonti bibliche. La Salomé della tragedia di Wilde è una giovane vivificata da una passione incontrollabile, quella per Iokanaan, il Battista nemico acerrimo del patrigno Erode. L'attrazione irrazionale verso un uomo che la disprezza spinge Salomé non solo ad un'accesa espressione verbale della propria passione amorosa, ma conduce la giovane ad un finale tragico (l'ordito omicidio del Battista cui segue la condanna a morte della stessa Salomé), seguendo dunque le linee di tensione e di contraddizione che abbiamo visto esser tipiche del melodramma.

Tuttavia Wilde mantiene, perlomeno da un punto di vista stilistico, un forte legame con l'episodio originario, recuperando un linguaggio metaforico che molto deve al modello del *Cantico dei Cantici*. C'è in questa scelta non solo un riferimento ad un orientalismo prediletto

dall'estetismo decadente di fine secolo, ma anche la volontà di ammantare quel "moral occult" così scandaloso di una letterarietà espressiva forbita, ricca di metafore e similitudini preziose.

Quello che compie Beardsley all'interno delle illustrazioni che corredano l'edizione inglese è invece un processo di assoluta modernizzazione del personaggio di Salomé, che mantiene ben poco, dal punto di vista figurativo, di biblico. Di contro a Wilde che rilegge la storia secondo una cifra di rivisitazione delle atmosfere esotiche del medio oriente tipiche della cultura dell'epoca, di cui la *Salome* diventa quasi manifesto a sé stante all'interno dell'opera dell'autore, Beardsley sceglie piuttosto la strada di una contestualizzazione moderna e, in certi momenti, addirittura metariflessiva. Vediamone alcuni esempi.

Un primo dettaglio che indica quanto Beardsley fosse consapevole del rapporto non necessariamente ancillare che le proprie illustrazioni avrebbero mantenuto con l'opera di Oscar Wilde è rappresentato da due tavole: nella prima (*Enter Herodias*) Wilde compare in veste di giullare con in mano una copia di *Salome* ai piedi di un palco solcato da Erodiade; nella seconda (*The Eyes of Herod*), ancora più significativa, il poeta inglese veste i panni di Erode che guarda irretito la giovane protagonista che incombe su di lui, vestita di una magnifica veste a motivo di pavone con un seno scoperto. Un modo quanto meno singolare di celebrare l'autore dell'opera, e che tuttavia dà conto della volontà di costruire una meta-rappresentazione che si offre già su un piano interpretativo del testo, e non meramente decorativo.

Che quelle di Beardsley siano illustrazioni *sui generis*, e che possano essere guardate piuttosto come vere e proprie riscritture visive del dramma di Wilde, lo si evince analizzando le discrepanze fra testo e immagini. Se è vero che è una pratica comune, nei testi letterari illustrati e non solo, una certa discontinuità fisica fra la figura e la porzione di testo cui si riferisce (per cui non è insolito ritrovare l'illustrazione di un passaggio ad una pagina di distanza), nel caso di Beardsley tale discrepanza diventa sistematica e colpisce ancora di più l'inserimento di caratteri e scene del tutto assenti dal contesto originale.

Ne sono esempio le tavole dedicate alla toilette di Salomé (*The Toilette of Salome I*, *The Toilette of Salome II*), in cui la giovane protagonista

viene ritratta in abiti moderni², stilizzati secondo un gusto decadente molto distante tanto dalle rappresentazioni pittoriche anticheggianti più note del periodo, quali ad esempio due quadri di Gustave Moreau esplicitamente indicati da Wilde quali fonti di ispirazione (Stokes 2014), quanto dagli abiti di scena che molto probabilmente Wilde aveva immaginato per le proprie rappresentazioni teatrali. Di queste due immagini, solamente la prima apparve nella pubblicazione del 1894, un'edizione decisamente purgata dei tratti più espliciti che sono stati ripristinati (insieme ad alcune tavole intere, quale *The Toilette of Salome II*) nelle riedizioni a partire dal 1907.

Le raffigurazioni della toilette si presentano dunque come eccentriche per diversi motivi. Innanzitutto manca completamente un collegamento diretto fra le immagini e il testo: nessuna delle scene del dramma è ambientata infatti negli appartamenti privati di Salomé. Inoltre, è proprio al loro interno che emerge maggiormente una caratterizzazione della protagonista nei panni di una moderna *femme fatale*, tipica modellizzazione femminile del periodo *fin de siècle* che appartiene a buon diritto all'immaginario melodrammatico. La *femme fatale*, infatti, si fa portatrice di una femminilità deviante rispetto alla norma sociale, borghese, dalla forte connotazione erotica. Proprio tale caratterizzazione, indicata tanto da Cawelti quanto da Mulvey come

² In alcuni casi, sono state identificate precise influenze artistiche che avrebbero ispirato Beardsley nelle scelte figurative dell'abbigliamento di Salomé. Questo vale anche per altre tavole, ad esempio le due in cui la protagonista appare vestita con una tunica dalla gonna a motivo di pavone, già ricordata sopra. Proprio a proposito di quest'ultima Stephen Calloway sostiene che «whilst retaining some slight reminiscences and mannerisms of Beardsley's Mantegnesque style, The Peacock Skirt, of all the Salome pictures, most clearly reveals his great debt to Whistler's painted decorations in the house of Frederick Leyland» (Calloway 1998: 66). Il riferimento è a John Abbott McNeill Whistler, artista americano attivo soprattutto in Inghilterra, autore delle decorazioni di pittura muraria della Peacock Room (1876-1877), in cui si esprime uno stile Anglo-Giapponese particolarmente in voga all'epoca, molto riconoscibile anche nelle scelte figurative di Beardsley e nella sua predilezione per la dicotomia cromatica bianco-nero.

tipica dell'immaginazione e del modo melodrammatico, viene esaltata, ancora più che nel testo di Wilde, dalle immagini di Beardsley: l'attenzione per i dettagli erotici, l'uso di linee morbide e voluttuose tipiche dello stile liberty e decadente, l'insistenza su dettagli spiccatamente sessuali, come i seni e le nudità di Salomé, esibiscono in modo del tutto esplicito quella tensione corporea che la parola di Wilde cela dietro ad un uso decisamente immaginifico, metaforico e indiretto del linguaggio.

The Toilette of Salome II, in particolare, è stata letta dai critici in chiave esplicitamente sessuale, e sarebbe proprio questo il motivo per il quale fu originariamente censurata dall'editore Lane e sostituita con l'altra:

The most problematic of all was the first version of *The Toilet of Salome*, a scene in which Salome is seen seated, naked except for a vague suggestion of a wrap, at a thoroughly modern dressing-table with elegant attenuated legs in ebonised wood in the smart, Aesthetic Movement style of E.W. Godwin. [...] the figure of Salome herself appears from the heavy lids of her eyes and dreamy smile, from the erect profile of the nipple of her bare breast and, not least, from the position of her hand, to be quite obviously lost in a masturbatory reverie. Indeed, on closer inspection of the supporting figures and incidental details, it is clear that the entire image is full of other, more coded references to depravity, any of which might, however, have proved all too easy for a nineteenth-century audience to read. These included not just the facial and physical looks and gestures of the other attendants, but also subtle details such as the bent spine (thought by most moral Victorian observers to be an inevitable outcome and overt evidence of solitary vice) exhibited by the sexually ambiguous - and also masturbating - creature seated in the foreground on a fashionable Moorish stool. (Carwell 1998: 75-77)

La messa in scena di una manifestazione così intima del desiderio femminile potrebbe essere ben letta alla luce della funzione melodrammatica, che dà spazio all'inesprimibile e all'inaudito.

Tuttavia, un dettaglio altrettanto significativo che contraddistingue entrambe le illustrazioni della toilette, e sulla quale l'attenzione critica non pare essersi soffermata, consiste nella caratterizzazione beardsleyana della protagonista in quanto lettrice, lettrice peraltro di libri contemporanei. Nei moderni *boudoir* che accolgono Salomé notiamo la presenza, tutt'altro che nascosta, di due librerie, in cui Beardsley rende addirittura leggibili anche i titoli di alcuni testi: fra questi riconosciamo *Les fleurs du mal* di Baudelaire, *Nanà* e *La terre* di Emile Zola, *Les Fêtes galantes* di Paul Verlaine. Questa donna dalle linee curve e nette appartiene non ai giardini d'Oriente, bensì alla modernità della metropoli *fin de siècle*, con una predilezione per la cultura francese comune anche alle fonti dell'opera di Wilde³.

Se dunque già la tragedia di Wilde interpreta in chiave estetizzante un episodio di ben altra natura (biblico-religioso), le illustrazioni di Beardsley si collocano quasi su un piano di ulteriore adattamento, attraverso un'attenzione portata anche sulla dimensione della gestualità di Salomé. Il gesto, in quanto espressione extraverbale dell'emozione più profonda e inconscia, si intensifica all'aumentare della tensione patetica, in un climax crescente ben visibile nelle ultime illustrazioni di Beardsley. Oltre alla nota raffigurazione della danza dei sette veli (*The*

³ «Among Wilde's near contemporaries a number of writers had already been drawn to the seductive dancer. Prominent among precursors writing in French were the poet and theoretician Stéphane Mallarmé, and the novelists Gustave Flaubert and Joris-Karl Huysmans. Mallarmé's dramatic but highly abstract poem *Hérodiade* was begun in the early 1860s with a fragment published in 1871, but the whole didn't appear until long after the completion of Wilde's play. Nevertheless, as Wilde knew Mallarmé personally, it is not inconceivable that he saw drafts. In Flaubert's conte entitled *Hérodias* (1877) the emphasis is on the political machinations of Salomé's mother. Wilde seems have taken the name of the prophet, Iokanaan, from Flaubert but little else. Huysman's novel *À rebours*, published in 1884, is about a Parisian aesthete who becomes a self-indulgent recluse rather like Wilde's own invention, Dorian Gray» (Stokes).

Stomach Dance), in cui la sinuosità del corpo serpentino di Salomé evoca visivamente la musica accrescendo l'atmosfera melodrammatica, sono soprattutto la terzultima e la penultima tavola (*The Dancer's Reward* e *The Climax*) a meglio sintetizzare i caratteri della riscrittura grafica di Beardsley. Salomé, con un languore ben visibile nel volto, prima osserva la testa decapitata del Battista e poi si appresta a baciarla: Eros e *Thanatos*, la *femme fatale* medusiforme che uccide, la trasgressione di un atto che si pone al di fuori delle norme sociali e che conduce alla morte tragica la stessa protagonista ne esaltano il carattere erotico e, potremmo dire, deviante, quasi ai limiti dell'isterico.

La Signorina Else: colore e suono

Il legame che si instaura fra sessualità repressa, norma sociale, gestualità eccessiva ed isterica ci porta ad analizzare il secondo testo, l'adattamento fumettistico di Manuele Fior (2009) della novella in forma di monologo di Arthur Schnitzler *La signorina Else*. Manuele Fior è uno dei fumettisti contemporanei maggiormente acclamati (italiano di nascita, ormai parigino di adozione) e *La signorina Else* è stata l'opera che ne ha rivelato il talento a livello internazionale. Si tratta, tuttavia, di un testo particolare all'interno della produzione di Fior, dal momento che è l'unico adattamento da un testo letterario, a fronte dei restanti graphic novel completamente di sua mano anche per quanto riguarda testo e trama.

L'opera originaria di Arthur Schnitzler si colloca all'interno di un panorama culturale, quello della Vienna all'indomani della Prima Guerra Mondiale, carico di tensioni. Da un lato, la città si era resa, nei decenni immediatamente precedenti, protagonista di una stagione ricchissima sul piano artistico e culturale: vi avevano trovato espressione fenomeni avanguardistici e di rottura come la Secessione Viennese, ma soprattutto era stata patria della psicanalisi di Sigmund Freud, con cui Schnitzler intrattenne un fitto rapporto epistolare. Dall'altro, il conflitto mondiale aveva ridimensionato irrimediabilmente la grandezza imperiale dell'Austria e della sua capitale, e sempre più

palesi si manifestavano le contraddizioni interne di una borghesia volta verso un lento ma inesorabile declino.

La signorina Else di Fior si segnala esplicitamente in quanto adattamento dell'opera dello scrittore austriaco, presentando porzioni del romanzo che, per quanto ovviamente parziali, ripropongono senza alcuna modificazione tanto le battute dei dialoghi quanto i momenti di monologo. Nell'opera di Schnitzler la narrazione, che prende infatti la forma di un monologo interiore senza quasi soluzione di continuità, mette in scena le contraddizioni della giovane Else, forze intime e sociali che ripropongono il quadro tensivo fra normatività e liberazione tipico del melodramma: il senso del dovere nei confronti della propria famiglia, la ripugnanza verso von Dorsday (l'amico del padre disposto ad aiutare i genitori di Else a patto che costei si lasci contemplare nuda da lui), il desiderio inespresso nei confronti del cugino Paul e una sessualità che si spinge verso l'autoerotismo. È proprio la dinamica delle pulsioni più passionali (in senso drammatico e in senso erotico) ad essere l'oggetto principale dell'adattamento di Fior, sia per quanto riguarda la selezione degli episodi, sia (come vedremo a breve) dal punto di vista figurativo.

Visivamente, quello di Fior è un vero e proprio lavoro iconografico, che riprende tutta la tradizione dell'immaginario pittorico della *fin de siècle* viennese di Klimt e di Schiele, oltre ad espliciti riferimenti a Munch. Lo stesso Fior, in più di un'intervista, dichiara apertamente la precisa volontà di creare questi rimandi intertestuali:

Tengo a precisare che non si tratta di un omaggio, ho guardato a loro perché la loro opera è iconica rispetto alla loro epoca, per cui per parlare di quell'epoca bisogna parlare con la loro lingua. Una lingua che conosceva appena la fotografia, che cominciava a sbirciare il cinema muto. Guardare a pittori come Munch, alla opera grafica di Klimt, è in un certo senso ripensare al fumetto come fece Valvoline, in cui si teorizzava il fumetto come contenitore di tutto, cinema, arte, moda, architettura. (Ludag 2010)

E ancora:

La signorina Else dove, guardando al lavoro di Klimt e Munch, ho cercato di trovare una linea che potesse saltare dal collo di un personaggio al tetto dell'edificio che gli sta dietro proprio per far sentire questa comunione tra personaggio e sfondo architettonico e paesaggistico. Ne *L'urlo* di Munch c'è questa figura ondulata che urlando fa quasi ondulare tutto il paesaggio: il ponte, le nuvole, il fiordo. [...] mi sono messo a riguardare Klimt mentre facevo *La Signorina Else*. Ci sono immagini che non sono diventate delle icone per caso, ma perché sono il frutto di un disegnatore di genio. All'inizio ero titubante nel riguardare il lavoro di Klimt. Poi ho capito che era la cosa giusta da fare: cercare di imparare, farmi raccontare la sua epoca dal suo disegno. (Alberghini 2013)

L'importanza dei riferimenti al contesto artistico non si limita, tuttavia, alla semplice costruzione dell'immagine, ma investe parimenti anche la caratterizzazione del soggetto femminile. L'impressione che ne trae chi legge è che Fior voglia restituire l'idea di femminilità della Vienna *fin-de-siècle*, quella dell'epoca e della cultura in cui è ambientata la vicenda narrata, con uno sguardo proiettato in parte anche alla contemporaneità, come ipotizza lo stesso Fior:

L'alter-ego Else è quello che ha difficoltà a integrarsi a pieno nella società, che non vuole pagare il prezzo dei compromessi necessari. Quel voler sempre restare in bilico, con un piede nella purezza del proprio mondo interiore e l'altro nel mondo civile. Molte volte mi viene chiesto se il fatto che abbia adattato il romanzo ora è per una certa corrispondenza storica tra la fin de siècle 800 [sic] e quella di adesso. Non ci ho veramente pensato, quello di cui sono sicuro è che le dinamiche intime di Else sono attualissime e in un certo senso ancora irrisolte. (Ludag 2010)

Fior dà corpo e colore alla mente di Else, concedendo ampio spazio agli stati alterati della sua psiche: incubi, *rêverie* ad occhi aperti, la deformazione della vista dopo l'assunzione del Veronal. È quello che accade, ad esempio, nella scena in cui Else, sola nella propria stanza

dopo l'incontro sconvolgente con von Dorsday, si sveste e immagina la presenza dell'uomo mercante: i riferimenti ai quadri di Schiele sono evidenti nella postura della giovane, e la tecnica usata da Fior, una *guache* dalle linee morbide e continue capace anche di isolare dettagli come mani e piedi, accentua il languore della scena. Quella che emerge è un'energia sessuale esternalizzata eppure repressa in gesti dal carattere già apparentemente isterico e spiccatamente melodrammatici, come il bacio allo specchio o la risata sul letto.

Anche la sequenza dell'incubo vissuto da Else nel bosco occupa una porzione consistente del graphic novel, e traduce visivamente l'inquietudine del contenuto attraverso linee oblique che investono tanto le figure quanto la forma delle vignette, riprendendo, nelle ombre scure e allungate, nelle espressioni allucinate e nell'atmosfera lugubre, la poetica proto-espressionista di Munch.

La scena in cui la caratterizzazione in senso melodrammatico di Else raggiunge la vetta più alta corrisponde anche al climax della vicenda narrata. Else, in stato di ebbrezza a causa della forte dose di Veronal che ha assunto come calmante, decide di recarsi presso la sala comune, dove von Dorsday sta ascoltando un'ospite dell'albergo suonare il pianoforte. Else ha già premeditato, in stato confusionale, di denudarsi di fronte a lui, gesto di estrema violenza cui segue una reazione isterica di riso sfrenato. Il ritratto del corpo nudo, eretto della giovane cita esplicitamente la *Nuda Veritas* di Klimt, di cui sembra essere un controcanto parodico. La nudità di Else è ben lontana da qualunque speculazione filosofico-estetizzante, e diventa piuttosto la rappresentazione di una contraddizione intrinseca: la liberazione della propria carica sessuale, ma anche la denuncia della meschinità della borghesia.

La melodrammaticità del momento viene intensificata dalla presenza della musica, che conquista uno spazio grafico e visivo tanto nel romanzo di Schnitzler quanto nel graphic novel di Fior. Il *Carnaval* di Schumann, opera romantica dall'andamento impetuoso, viene trascritto sulla pagina in tre passaggi di spartito tratti da due movimenti (*Florestan* e *Reconnaissance*), che all'ascolto presentano un ritmo incalzante, apparentemente di festa, sul quale tuttavia si innestano note

disarmoniche, inquietanti. La scelta di Fior di mantenere la presenza degli spartiti si unisce alla focalizzazione sullo sguardo di Else, che ora commenta il brano musicale, ora medita sul gesto che sta per compiere: le immagini consolidano ancora di più quel binomio fra musica e sentimento melodrammatico puntualizzato da Brooks e che qui dà spazio alle pulsioni, agli elementi patetici, all'espressione della sfera emotiva.

Nel caso di Fior c'è un'ulteriore tecnica che possiamo intendere come la cifra fondamentale della sua riscrittura in chiave melodrammatica della *Signorina Else*, a testimonianza della scelta consapevole di interpretare, più che illustrare, il testo letterario di riferimento: a seconda degli stati d'animo della protagonista, infatti, l'autore utilizza una *palette* di colori ben specifica, marcando quindi cromaticamente le diverse sequenze narrative. Così, nella scena iniziale in cui Else gioca a tennis con il cugino Paul e la signora Cissy predominano i toni opachi dell'ocra che ben esprimono la noia della giovane; nelle vignette conviviali, che ritraggono Else nell'androne dell'albergo impegnata in conversazioni formali si alternano i gialli e verdi brillanti, che ben inquadrano il carattere anticonformista della ragazza. Più la dimensione psicologica si fa inquieta e agitata, più le *palette* acquistano un carattere simbolico e monocromatico: il dialogo nel bosco con von Dorsday, la sequenza dell'incubo e il suicidio finale sono marcati dai toni freddi lugubri del blu scuro e del nero, presagi e forieri di morte; la camera di Else, in cui si consumano la fantasticheria sessuale e il gesto autoerotico, è connotata dai toni scuri eppure più caldi del marrone, che evocano lo stato di penombra, fisica e psicologica, in cui Else si immerge progressivamente; infine, l'atto teatrale e melodrammatico per eccellenza (l'esibizione della propria nudità) è resa attraverso una sapiente alternanza di rossi e neri, rimando esplicito agli archetipi di *Eros* e *Thanatos*.

In conclusione, la dimensione visiva, tanto nelle illustrazioni di Beardsley quanto nelle vignette di Fior, riesce a corroborare, grazie ad una lettura interpretativa dei testi di riferimento, una riflessione e una caratterizzazione in senso melodrammatico della femminilità *fin de siècle*, sospesa all'interno di un sistema valoriale in rapida

trasformazione e tuttavia pienamente contraddittorio: il processo di liberazione femminile, anche dal punto di vista sessuale, da un lato; dall'altro la permanenza di sistemi forti come quello familiare e sociale ancorati ad un'ottica conservatrice e borghese. Nonostante la rappresentazione delle due protagoniste dia ampio spazio al carattere irriverente, anticonformista e sessualmente attivo della femminilità, il potenziale de-normativizzante del melodramma viene disinnescato dall'incursione ineluttabile del tragico, e le giovani donne, così evidentemente espressive e trasgressive rispetto al proprio ruolo, vengono punite con un'inappellabile sentenza di morte.

Bibliografia

- Alberghini, Andrea, "Manuele Fior e l'architettura: una conversazione", *Fumettologica*, 20 dicembre 2013, <http://www.fumettologica.it> (ultima visita: 15/05/2017).
- Baetens, Jan – Frey, Hugo, *The Graphic Novel. An Introduction*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.
- Bardazzi, Emanuele, "L'estetica del libro dannunziano: dall'editio picta alla diffusione di un nuovo gusto editoriale", *Liberty in Italia. Artisti alla ricerca del moderno*, Eds Francesco Parisi – Anna Villari, Milano, Silvana Editoriale, 2016: 76-83.
- Beardsley, Aubrey – Wilde, Oscar, *Salome* (1894), Eng. trans. Lord Alfred Douglas with all 20 Beardsley Illustrations and Designs, New York, Dover Publications, 1967.
- Brooks, Peter, *The Melodramatic Imagination. Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess*, New Haven and London, 1995.
- Burdett, Carolyne, "Aestheticism and decadence", <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/aestheticism-and-decadence> (ultima visita: 15 maggio 2017)
- Calloway, Stephen, *Aubrey Beardsley*, London, V&A Publications, 1998.
- Cawelti, John, *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art of Popular Culture*, Chicago, Chicago University Press, 1976.
- Ceserani, Remo, *Guida allo studio della letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- Colaone, Sara – Quaquarelli, Lucia (eds.), *Bande à part. Graphic novel, fumetto e letteratura*, Milano, Morellini, 2016.
- Cook, Pam, "Melodrama and the Women's Picture", *Gainsborough Melodrama*, BFI Dossier 18 (1983).
- Fior, Manuele, *La Signorina Else* (2009), Bologna, Coconino Press, 2011.
- Hutcheon, Linda, *Theory of Adaptation* (2006), trad. it. *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma, Armando editore, 2011.

- Landy, Marcia (ed.), *Imitations of Life: a Reader in Film and Television Melodrama*, Detroit, Wayne State University Press.
- Ludag, "Manuele Fior: cinquemila – sublimi – tavole al secondo", *Frizzifrizzi*, 7 novembre 2010, <http://www.frizzifrizzi.com> (ultima visita: 21 maggio 2017)
- Mulvey, Laura, "Notes on Sirk and Melodrama", in Ead., *Visual and Other Pleasures*, London, Palgrave Macmillan, 2009.
- Ross, Robert, *Aubrey Beardsley*, London, John Lane, 1909.
- Schnitzler, Arthur, *Fraülein Else* (1924), trad. it. di Renata Colorni, *La signorina Else*, Milano, Adelphi, 2003.
- Stokes, John, "Salomé: symbolism, decadence and censorship", <https://www.bl.uk/romantics-and-victorians/articles/salome>, pubblicato il 15 maggio 2014 (ultima visita: 15 maggio 2017).
- Symons, Arthur, *The Art of Aubrey Beardsley*, New York, Boni & Liverlight, 1918.
- Tosti, Andrea, *Graphic Novel. Storia e teoria del romanzo a fumetti e del rapporto fra parola e immagine*, Latina, Tunué, 2016.

Sitografia

Victoria and Albert Museum Search the Collection, <http://collections.vam.ac.uk/>, web (ultimo accesso: 21/05/2017)

L'autore

Beatrice Seligardi

Beatrice Seligardi ha conseguito i titoli di Dottoranda di Ricerca in Letterature euroamericane e di Dr. Phil. in Literary and Cultural Studies presso le Università degli studi di Bergamo e Justus Liebig Universität Gießen all'interno del programma dottorale internazionale PhDnet in Literary and Cultural Studies. Fa parte della redazione delle riviste

Beatrice Seligardi, *Iconografie del tragico fin de siècle*

Between e Studi culturali. Attualmente è Professoressa a contratto presso l'Università degli Studi di Parma, dove collabora con le cattedre di Letteratura e Spettacolo e di Letteratura italiana contemporanea.

Email: beatrice.seligardi@gmail.com

L'articolo

Data invio: 15/05/2017

Data accettazione: 30/09/2017

Data pubblicazione: 30/11/2017

Come citare questo articolo

Seligardi, Beatrice, "Iconografie del melodrammatico *fin de siècle*: *Salome* di Wilde/Beardsley e *La signorina Else* di Schnitzler/Fior", *Maschere del tragico*, Eds. C. Cao, A. Cinquegrani, E. Sbrojavacca, V. Tabaglio, *Between*, VII.14 (2017), <http://www.betweenjournal.it>