

NADIA CAPRIOGLIO

IL MITO DI SALOMÈ NELLA CULTURA RUSSA

ABSTRACT: This essay aims to trace the fascination with the figure of Salome in Russia and the different interpretations given to the biblical passages featuring the Jewish princess. It does so with reference to the distinction between 'history' and 'becoming' theorized by Gilles Deleuze. In the transition from 'history' to 'becoming,' the figure undergoes different and contrasting metamorphoses: in the age of Decadentism, she is the representation of authors' passion for the East and the epitome of destructive feminine seduction. In the first decade of the twentieth century, she comes to represent both devotion to poetry of Symbolist aesthetics and the cultural and moral decline of Russian society. After becoming an androgynous acrobat in the Soviet period, she turns into a pop icon in post-Soviet Russia. The essay focuses on the way in which Salome is represented in her different and contrasting metamorphoses through the ages.

KEYWORDS: Salome; Aleksandr Blok; Russian Literature; Russian Theatre; Modernism.

Nella cultura dell'Europa Occidentale l'immagine di Salomè, mutando attraverso i secoli, ha catturato l'attenzione di pittori, poeti e compositori, e ha prodotto una ricca tradizione di iniziative interculturali. I due brevi passi dedicati alla morte di San Giovanni Battista nei Vangeli di San Matteo (XIV, 1-13) e di San Marco (VI, 14-29) rappresentano le basi del mito di Salomè. La narrazione biblica è austera e sintetica, priva di particolari sensoriali: dipinge la principessa senza nome come una fanciulla docile che segue le istruzioni della madre Erodiade (Zagona 1960, 13-22). È, piuttosto, il materiale narrativo, emblematico per l'immaginazione artistica, a creare una cornice in cui musica, gestualità, parola e immagine si alternano in elaborazioni e sperimentazioni differenti.

Il presente saggio si propone di tracciare l'interesse per la figura di Salomè in Russia, e le diverse interpretazioni della descrizione biblica che la vede protagonista, avendo presente l'importanza della distinzione tra 'storia' e 'divenire' teorizzata da Gilles Deleuze. La storia di un evento non è mai sperimentale, è solo l'insieme delle condizioni iniziali che permettono di sperimentare qualcosa al di là della storia; il divenire dell'evento, a sua volta, non è parte dell'oggetto della storia, ma è ciò che la situazione storica rilascia in circostanze particolari, producendo qualcosa di nuovo (Deleuze 1990). In questo passaggio da 'storia' a 'divenire,' la figura di Salomè in Russia subisce diverse e contrastanti metamorfosi: è immagine della passione per l'Oriente e della seduzione femminile distruttiva nel periodo del Decadentismo, per passare, in seguito, a

rappresentare sia la devozione alla poesia nell'estetica simbolista, sia il declino culturale e morale della società russa della prima decade del XX secolo, fino a diventare un'androgina acrobata nel periodo sovietico e un'icona pop nella Russia post-sovietica.

Tony Bentley in *Sisters of Salome* (2002) descrive una 'Salomania,' un entusiasmo per la figura di Salomè, diffusasi in Europa e in America nel primo decennio del '900. Anche la Russia, nello stesso periodo, ha tratto beneficio da questa mania per esplorare la danza e le sue trasgressioni, e per creare un archetipo letterario che ha affascinato più di un autore. La prima apparizione di Salomè in Russia risale al "Secolo d'Argento," il periodo a cavallo fra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo. È la traduzione dell'omonima opera teatrale di Oscar Wilde, curata da Konstantin Bal'mont e pubblicata nel 1904, a farne una figura di riferimento, al punto che dal 1904 al 1908 la traduzione conobbe ben sei edizioni (Uajl'd 1904). In seguito furono allestite varie rappresentazioni teatrali negli anni precedenti e, fatto sorprendente, successivi alla Rivoluzione d'Ottobre, che fecero di Salomè un personaggio rappresentativo dei vari aspetti della danza russa negli anni '10 e '20 del XX secolo (Misler 2011, 157). Il primo tentativo risale al 1907, quando il Moskovskij Chudožestvennyj Teatr di Konstantin Stanislavskij si rivolse alla censura teatrale per ottenere il permesso di mettere in scena l'opera, ricevendo un rifiuto. Altri teatri, anche di provincia, tra il 1907 e il 1908 ne rappresentarono una versione ridotta con il titolo *Tanec semi pokryval* [La danza dei sette veli], che nella storia del teatro russo è rimasta un semplice episodio (Matič 2004, 94).

Particolarmente attiva nella battaglia per la messa in scena di *Salomè* a Pietroburgo, fu Ida Rubinštejn, un'artista ebrea che, come recita il necrologio dedicatole da *Le Figaro* alla sua morte, il 17 ottobre 1960, superò l'endemico antisemitismo del suo tempo e incantò l'alta società di Parigi e di San Pietroburgo agli inizi del XX sec. (cit. in Wolf 2000, 1). La giovane, contro la volontà della sua abbiente famiglia russo-ebrea e il severo giudizio del Sinodo Ortodosso, riuscì a coinvolgere alcune delle personalità più in vista dell'ambiente teatrale del tempo: Vsevolod Mejerchol'd per la regia, Leon Bakst per la scenografia e i costumi, Aleksandr Glazunov per la musica, e Michail Fokin per la coreografia. Lo spettacolo era previsto nella Sala Grande del Conservatorio di San Pietroburgo e Ida Rubinštejn avrebbe dovuto interpretare Salomè, evocando, anche grazie al rutilante costume orientale disegnato per lei da Bakst, la suprema incarnazione della *femme fatale*. Tuttavia, il pubblico di Pietroburgo non vide lo spettacolo, che fu proibito prima della rappresentazione. La coreografia di *Salomè* creata da Fokin per Ida Rubinštejn passò a *Cleopatra*, messa in scena da Djagilev nel 1909 al Théâtre du Châtelet di Parigi, interpretata dalla stessa Rubinštejn che, indossando il costume realizzato per Salomè, ne rappresentò la naturale estensione (Misler 2007, 160). Aleksandr Benois commentò lo spettacolo paragonando Ida Rubinštejn a un'incantatrice nella tradizione dell'avida e crudele Astarte, la dea dei serpenti (Benua 2011, 296). Il confronto è interessante, in quanto sottolinea un tema che all'epoca in Russia era nell'aria: la danza in rapporto alla riscoperta dell'Oriente come simbolo erotico, e l'immagine

dell'incantatrice di serpenti come prototipo della cultura decadente.¹ Il commento di Benois è in sintonia con il pensiero di Pavel Florenskij, filosofo, matematico e prete ortodosso, che in una lezione del 1909 presso il Seminario Teologico di Mosca, parlando del matriarcato nella cultura egea, indica una statua babilonese di Astarte, la prostituta sacra, come prototipo dell'immagine femminile nell'arte cretese e micenea influenzata dall'Oriente. Florenskij collega Astarte alla mitologia decadente della *femme fatale* e la 'serpentina' Salomè alla Madre-terra delle culture primitive, sottolineando come in queste ultime l'immagine femminile non fosse divisa tra l'amore che dà la vita e la morte che distrugge, ma possedesse entrambe le caratteristiche (Florenskij 1913, 372). Questo doppio volto di Salomè è messo in rilievo anche da Aleksej Sidorov, il primo storico della danza in Russia, nel contrasto tra la grazia innocente che caratterizza la danza della fanciulla e il suo lato di amazzone che la rende sorella di Giuditta e di tutte le altre eroine bibliche "castratrici" (Sidorov 1915, 10).

Nel 1908 ci fu un secondo tentativo di portare in scena *Salomè*: l'eccentrico Nikolaj Evreinov, grande appassionato di Oscar Wilde, ottenne il permesso di realizzarla al teatro di Vera Komissarževskaja di San Pietroburgo. Consapevole che il Sinodo era molto severo nei confronti dei soggetti biblici, Evreinov eliminò tutti i riferimenti a Giovanni Battista. I nomi biblici furono sostituiti da nomi di circostanza: Giovanni diventò il "Veggente," Erode il "Tetrarca" e Salomè la "Principessa" (Moody 1975, 674). L'episodio più audace dell'opera teatrale di Wilde, il monologo erotico con cui Salomè si rivolge alla testa mozzata di Giovanni Battista, fu eliminato. Al suo posto Salomè chiedeva di baciare il cadavere del Veggente, pronunciando le proprie parole dai margini della fossa in cui giaceva il suo corpo. Le prove generali si svolsero il 27 ottobre 1908. L'evento, cui partecipò tutta l'*élite* politica e culturale pietroburghese, è diventato leggendario. Oltre ai rappresentanti del Governo, in sala sedevano Fëdor Sologub, che nel 1907 aveva pubblicato il romanzo decadente *Melkij bes* [Il demone meschino], lo scrittore Leonid Andreev, all'epoca molto di moda, l'autrice di racconti umoristici Nadežda Teffi e il principale poeta del Simbolismo russo, Aleksandr Blok (A. A. 1908a, 3; Blok 1960-1963, VIII, 257). Come *Salomè* di Ida Rubiņštejn, lo spettacolo di Evreinov fu proibito il giorno successivo, a poche ore dalla prima (A. A. 1908b; Dobrotvorskaja 1993, 139). La sua realizzazione aveva richiesto ingenti risorse: il teatro, non essendo riuscito a superare la crisi finanziaria, avrebbe chiuso poco tempo dopo.

È in questa atmosfera che la figura di Salomè, entrata nella cultura russa attraverso Wilde, si afferma e acquisisce un ruolo importante nella definizione di un nuovo tipo di danza e di intrattenimento, anche se proibito. Subito dopo la Rivoluzione di Febbraio l'interdizione di rappresentare l'opera di Wilde fu tolta, e *Salomè* andò in scena nel 1917 al Malyj Teatr di Pietrogrado, nell'interpretazione di Ol'ga Gzovskaja. Il quotidiano estone *Vaba Maa* nel recensire lo spettacolo avrebbe in seguito riferito che all'abbassarsi

¹ È famoso il quadro di Valentin Serov *Portret Idy Rubiņštejn* [Ritratto di Ida Rubiņštejn, 1910, Museo Russo, San Pietroburgo], in cui la donna è ritratta di spalle nuda, con un velo verde attorcigliato come un serpente alla caviglia.

del sipario il pubblico si levò in piedi in un silenzio assoluto, molto più significativo del più fragoroso scroscio di applausi (Nežinskaja 2017, 218).

A conferma che l'interpretazione di un'opera è in costante divenire e che la sua fortuna è legata alla sensibilità dell'epoca che la interpreta, nella Russia sovietica emerge un nuovo tipo di Salomè, nato dalla Rivoluzione d'Ottobre: il suo corpo perde l'elemento della seduzione che derivava dal misto di erotismo e di esotismo orientale, e si smaterializza tra le scale e le geometrie del teatro post-rivoluzionario e costruttivista, adattandosi a una danza plastica e acrobatica. Il suo prototipo è rappresentato dal bozzetto di Aleksandra Ekster per il costume di *Salomè* nell'allestimento teatrale del testo di Wilde per la regia di Aleksandr Tairov al Kamernyj Teatr di Mosca del 1917 (Misler 2011, 178): un sobrio abbigliamento, privo di veli, che permette all'androgina danzatrice di adattarsi al turbine della musica. L'immagine di Salomè trasmette l'incarnazione della donna nuova che rifiuta i ruoli di genere tradizionali. Aleksej Sidorov, nella monografia del 1922 dedicata alla danza, definisce la 'nuova' *Salomè* un dramma selvaggio e grottesco, che perde la sua sensualità, avvicinandosi, forse troppo, agli esercizi alla sbarra e alle acrobazie del circo (Sidorov 1922, 55).

Seguirà per Salomè un periodo di oblio, fino alla straniante messa in scena della compagnia Nezavisimaja Truppa di Alla Sigalova a Mosca nel 1992, subito dopo la caduta dell'Unione Sovietica (Belaga 2010). L'azione unisce toni psicanalitici e post-modernisti a un'atmosfera decadente che ricorda i famosi disegni di Aubrey Beardsley per il dramma di Oscar Wilde. Una capricciosa Salomè-bambina gioca a palla sul palco, dove un variegato *collage* musicale (Chosson, Szymanowski, Piazzolla) si alterna alla recitazione di brani tratti dal romanzo *Lolita* di Vladimir Nabokov. Alla fine della rappresentazione la nuova Salomè-Lolita stringe al petto la testa mozzata del profeta come simbolo di potere e metafora di un mondo ormai spezzato che ha perduto l'armonia (A. A. 1992). Nel 1998 Roman Viktjuk riprende il testo wildiano in un allestimento teatrale dal titolo *Solomeja, ili strannyj igry Oskara Uail'da* [Salomè, o gli strani giochi di Oscar Wilde] che andrà in scena nel teatro da lui diretto, destando scalpore e scandalo nell'opinione pubblica. Si tratta di un'opera molto sensuale e complessa, in cui alla storia biblica di *Salomè* si alternano motivi della biografia di Oscar Wilde, in particolare alcune scene del processo per oscena indecenza e sodomia cui l'autore era stato sottoposto. L'attore protagonista, Dmitrij Bozin, interpreta sia il ruolo di Salomè, sia il ruolo di Alfred Douglas, l'amante di Oscar Wilde, in un'affascinante parabola che antepone al soggetto storico e al tema strettamente biografico, il motivo della passione e del destino dell'artista in un mondo in cui amore e morte sono intrecciati.

Considerare le differenti rappresentazioni teatrali di Salomè non è sufficiente a spiegare l'interesse per il personaggio e i significati ad esso associati. Salomè, in Russia, non è solo presente nel teatro, ma anche nella letteratura del XX secolo, in particolare nella poesia. Aleksandr Blok, che sedeva tra il pubblico alle prove generali di *Salomè* di Evreinov, l'anno successivo, nel ciclo poetico *Ital'janskije stichi* [Versi italiani, 1909], inserisce Salomè nella poesia centrale del trittico veneziano. Quell'anno Blok aveva avuto un'acuta crisi creativa e familiare, e aveva intrapreso un lungo viaggio all'estero in

occasione del quale visitò molte città italiane, fra cui Venezia, dove, come scrisse in una lettera alla madre, imparò “a capire molte cose della pittura e ad amarla non meno della poesia” (Kara-Murza 2001, 101). Nei suoi taccuini leggiamo che Salomè lo interessò durante tutto il viaggio in Italia. In un appunto sul suo diario del 25 maggio 1909, Blok evidenzia la tela del XVII secolo di Carlo Dolci, esposta alla galleria degli Uffizi, rappresentante Salomè con la testa di Giovanni Battista su un piatto (Blok 1965, 140). In una nota del 28 maggio scrive dello stesso soggetto presente negli affreschi di Giannicola Manni conservati nel Collegio del Cambio di Perugia (140). Nei suoi versi italiani è Venezia, vista come città di morte, che Blok collega a Salomè.

Холодный ветер от лагуны.
Гондол безмолвные гроба.
Я в эту ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.

На башне, с песнею чугунной,
Гиганты бьют полночный час.
Марк утопил в лагуне лунной
Узорный свой иконостас.

В тени дворцовой галереи,
Чуть озаренная луной,
Таясь, проходит Саломея
С моей кровавой головой.

Все спит — дворцы, каналы, люди,
Лишь призрака скользящий шаг,
Лишь голова на черном блюде
Глядит с тоской в окрестный мрак.² (Blok 1960-1963, III, 102-103).

Gli studiosi di Blok sono concordi nell'affermare che la poesia sia stata ispirata dal quadro di Dolci (Orlov 1960-1963, III, 531; Vogel 1973, 65-67). Come nel quadro, l'elemento in primo piano è la testa mozzata, simbolo della voce poetica liberata da Salomè, che riveste un ruolo sostanziale nel far luce sul conflitto, caratteristico dell'epoca, fra la parte e il tutto (Matič 2008, 375). Al poeta sembra interessare più la testa di Giovanni Battista che la fatale danzatrice, la quale si trova alla periferia sia del testo poetico, sia dello spazio rappresentato: appare solo per un attimo nella galleria del Palazzo Ducale, accanto alle cui colonne “giace” il poeta, e subito scompare dalla cornice del componimento, come “un fantasma.” Salomè che passa con la testa insanguinata del

² “Vento freddo dalla laguna. / Tacite tombe di gondole. / Io in questa notte – malato e giovane – / Giaccio accanto alla colonna del leone / Sulla torre, con canto di ghisa, / I giganti battono la mezzanotte. / Marco ha annegato nella laguna lunare / La sua variegata iconostasi. / Nell'ombra della galleria del palazzo / Appena rischiarata dalla luna, / Celandosi passa Salomè / Con la mia testa insanguinata. / Tutto dorme: i palazzi, i canali, la gente, / Del fantasma solo il passo leggero, / Solo la testa sul piatto nero / Nostalgica guarda la tenebra intorno” (Traduzione di Margherita De Michiel in Blok 2002. Cit. in Colucci 2005, 34).

poeta segna la separazione del corpo dallo spirito, dividendo l'io lirico in due parti: la testa deposta sul piatto, e il corpo debole e malato che “giace accanto alla colonna del leone,” come se fosse appena stato decapitato. Da questa immagine emerge come nella versione blokiana del mito di Salomè la figura centrale sia il poeta, disposto a sacrificare se stesso per la propria vocazione (375). L'eroe lirico, che si esprime in prima persona, è “malato,” mentre la testa, a cui si riferisce in terza persona, conserva la vista e guarda angosciata nel vuoto della notte veneziana. Lo smembramento riguarda non solo il corpo del poeta, ma anche la sua voce: nel separare la testa, fonte di ispirazione e di creatività, dal corpo, Salomè affranca l'io lirico dalle pulsioni fisiche e dal determinismo biologico, liberando la sua forza creativa e permettendo alla poesia di concretizzarsi.

L'immagine di Salomè nei versi di Blok, sotto questo aspetto, rimanda alla protagonista di “Cantique de Saint Jean” nella terza parte di *Hérodiade* di Stéphane Mallarmé. Nel poema, pubblicato postumo nel 1913, la musa decapitatrice diventa la voce della poesia liberata dalla fisicità (Kristeva 2009, 157; Bernheimer 2003, 121).

Et ma tête surgie
Solitaire vigie
Dans les vols triomphaux
De cette faux

Comme rupture franche
Plutôt refoule ou tranche

Les anciens désaccords
Avec le corps.³ (Mallarmé 1914, 69).

A conferma di questa interpretazione, nel saggio sull'arte “Ballets,” pubblicato nella raccolta *Divagations*, Mallarmé individua nella figura di Salomè la metafora del processo della creazione artistica che frammenta il soggetto.

La danseuse n'est pas une femme qui danse, [...] mais une métaphore résumant un des aspects élémentaires de notre forme, glaive, coupe, fleur, etc. (Mallarmé 1897, 173).⁴

Non ci sono prove che Blok conoscesse i saggi di Mallarmé sulla poesia, ma l'affinità delle associazioni Salomè — Erodiade con l'opera d'arte è notevole. Sviluppando questa immagine, si potrebbe affermare che il sangue che fluisce dalla testa mozzata nei versi di Blok rappresenti una metafora della poesia. Il ‘divenire’ blokiano della ‘storia’ di Salomè mette la principessa orientale in secondo piano rispetto alla sua vittima, affermando il potere dello spirito sul corpo, e il ruolo centrale della devozione alla poesia. Blok aveva espresso questo pensiero già nell'agosto del 1908 in un articolo sulla poesia di Nikolaj

³ “E la mia testa sorta / Sola vigile scorta / Nei voli trionfali / Di questa falce / Come rottura franca / Piuttosto calca o tronca / L'antico disaccordo / Con il suo corpo” (cit. in Kristeva 2009, 156).

⁴ “La ballerina non è una donna che balla [...] ma è una metafora che riassume uno degli aspetti elementari della nostra forma, spada, coppa, fiore ecc.” (qui e in seguito, se non diversamente indicato, la traduzione è mia).

Minskij, autore di una recensione a *Salomè* di Oscar Wilde pubblicata dalla rivista simbolista *Zolotoe runo*. Nell'articolo Blok mette in relazione l'atto creativo con il sacrificio di Giovanni Battista, e lo paragona a "un'anima bruciata," offerta su un piatto sotto forma di opera d'arte a Erodiade, simbolo della folla sazia e arrogante. (Blok 1960-1963, vol. 5, 278).

Un analogo smembramento del soggetto lirico è rappresentato nel prologo del poema incompiuto *Vozmezdie* [La nemesi] che Blok iniziò a scrivere nel 1910. Come nei versi dedicati a Venezia, il poeta identifica la poesia nella testa deposta sul piatto, e descrive la liberazione della propria voce riferendosi all'io lirico in prima e in terza persona nello spazio di poche righe. A ulteriore conferma del collegamento con la poesia veneziana, il riferimento al "patibolo" rimanda alla "colonna del leone" che in passato, come ricorda Gerald Pirog analizzando il ciclo italiano di Blok, era stata luogo di esecuzioni (Pirog 1983, 58).

Но песня — песнью всё пребудет,
В толпе всё кто-нибудь поет.
Вот — голову его на блюде
Царю Плясунья подает;
Там — он на эшафоте черном
Слагает голову свою;
Здесь — именем клеймят позорным
Его стихи... И я пою,
И не за вами суд последний,
Не вам замкнуть мои уста!⁵ (Blok 1960-1963, III, 303).

Il prologo di *Vozmezdie* fu pubblicato per la prima volta nel 1917, anno in cui il riferimento alla testa del poeta sul patibolo poteva assumere un significato rivoluzionario, antireligioso e sanguinario, e rappresentare il sovvertimento della società del passato, anche se in nome dell'estetismo e non della giustizia sociale. Collegata al momento storico è anche la condizione in cui viene a trovarsi il poeta che, superato il suo isolamento, è in collisione con una folla incapace di apprezzare l'arte e di capire i suoi versi, che considera "vergognosi."

L'immagine di Salomè e dell'anima separata dal corpo ricompare nello scritto in prosa *Ni sny, ni jav'* [Né sonno, né veglia, 1921], cui Blok si dedicò per quasi due decenni a cominciare dal 1902. Nel sogno del poeta, Salomè gli passa accanto tenendo tra le mani la sua testa, che rappresenta l'anima, fonte dell'ispirazione e della poesia. Si tratta di una Salomè raffigurata in modo nuovo, dotata di una fisicità più concreta rispetto all'apparizione spettrale che attraversava "con passo leggero" i versi veneziani: indossa un abito "лиловое с золотом [...], такое широкое и тяжелое, что ей приходится

⁵ "Ma la canzone sarà sempre canzone, / Tra la folla qualcuno continua a cantare. / Ed ecco che la sua testa su un piatto / la Danzatrice offre allo Zar; / Laggiù sul patibolo nero / Egli dispone la testa; / Qui bollano come vergognosi / I suoi versi... E io canto, / E non è a voi che spetta l'estremo giudizio, / Non sarete voi a chiudermi la bocca!"

откидывать его ногой” (Blok 1960-1963, vol. 6, 171).⁶ L’abito somiglia a quello di Salomè nella pala del pittore fiammingo rinascimentale Quentin Massys dedicata a Giovanni Battista, della quale, secondo la testimonianza di un contemporaneo, Blok aveva una riproduzione nel proprio studio (Babečnikov 1980, 159). Il quadro è ricordato nella poesia “Antwerpen,” composta da Blok all’inizio della Prima Guerra Mondiale per la città segnata dal conflitto, dove riappare Salomè.

А ты — во мглу веков взглядишь
 В спокойном городском музее:
 Там царствует Квентин Массис;
 Там в складки платья Саломей
 Цветы из золота вплелись.⁷ (Blok 1960-1963, III, 153).

Come nei versi italiani e nelle note del diario, anche in questa poesia è un quadro ad avere il ruolo centrale. Blok esorta la città di Anversa a guardare alla propria storia con distacco, attraverso la pace che regna nel museo in cui Salomè domina dal quadro di Massys. Allo stesso modo della poesia su Venezia, la scena è immersa nell’oscurità, ma in questo caso la mancanza di luce è presagio di guerra, e Salomè non è solo una fugace apparizione, ma occupa una posizione centrale e funesta: impugna la spada, come la dea della guerra, pronta a versare sangue.

Rispetto al mito di Salomè, nell’opera di Blok l’identificazione della testa dell’io poetico con la testa di Giovanni Battista porta in primo piano il poeta e il suo ruolo, collegandolo all’immagine del profeta e della vittima. Nella prima decade del XX secolo, tuttavia, Salomè è vista anche come simbolo rappresentativo del declino culturale e morale della società russa (Strutinskaja 2004, 145). All’epoca la Russia, in seguito alla rapida urbanizzazione, alla stratificazione sociale e ai sommovimenti politici, aveva conosciuto un periodo di decadenza culturale (Vucinich 1970, 30-34). Alcuni scrittori in particolare, come Valerij Brjusov, Konstantin Bal’mont e Fëdor Sologub, rappresentano in letteratura e in poesia questa condizione di degrado morale e di perversione della società russa (White 2008, 499). Un segno dei tempi è la pubblicazione, nel 1912, dell’opera teatrale *Ekaterina Ivanovna* di Leonid Andreev, autore noto per le sue opere letterarie dedicate a personaggi devianti. La protagonista, moglie e madre, è una donna dominata da una cupa ossessione distruttrice che l’autore collega al concetto di alienazione mentale e devianza sessuale, interpretandoli come i sintomi della degenerazione della società russa civilizzata (White 2008, 507). Nel IV atto dell’opera, ambientato nello studio del suo amante, il pittore Koromyslov, Ekaterina Ivanovna è direttamente associata a Salomè, per aver raggiunto il massimo della depravazione e della licenziosità. In un angolo dello studio c’è l’ultimo lavoro del pittore, *Salomè*. Andreev, nel

⁶ “[Un abito] color porpora e oro, così ampio e pesante che deve spingerlo indietro con il piede.”

⁷ “E tu scruta l’oscurità dei secoli / Nel tranquillo museo cittadino / Dove regna Quentin Massys; / Là tra le pieghe dell’abito di Salomè / Sono intrecciati fiori d’oro.”

descriverlo, inizia l'atto con una immediata associazione fra Ekaterina Ivanovna e Salomè.

Саломея — Екатерина Ивановна. Полуобнаженная, она стоит на возвышении, с опущенной головой и потупленными глазами; в протянутых руках тонкое, кажется, жестяное декоративное блюдо, на котором предполагается голова Иоанна⁸ (Andreev 1994, 460-461).

L'immagine è confermata dagli altri personaggi. Тепловский, un pianista, “una persona per bene,” esclama: “Да какая же вы дама? Вы девица Саломея, да еще в руках у этого Ирода”⁹ (461).

Nel prosieguo dell'atto Ekaterina Ivanovna torna alla posa di Salomè nel quadro, finché gli uomini decidono che deve esibirsi nella danza dei sette veli. L'associazione di Ekaterina Ivanovna con la danza diventa un grottesco riferimento alla danza di Salomè, portando lo spettatore alla conclusione che la *femme fatale* dell'inizio del XX secolo sia connessa con la teoria degenerativa (Meier 2002, 119). Andreev, alludendo a Salomè nel creare una *femme fatale* russa per denunciare il declino della società moderna, tuttavia, non la rappresenta come una seduttrice bramosa della testa di Giovanni Battista, bensì come una vittima del malessere sociale. Ne è prova il finale dell'opera, in cui Ekaterina Ivanovna, ormai pazza, lungi dal trionfare, rimane ad aspettare invano il suo profeta.

Un altro poeta che alla vigilia della Rivoluzione scrive di Salomè è Osip Mandel'stam. Nelle due poesie della raccolta *Tristia* unite sotto il titolo “Solominka” (1916) sovrappone il nome di Salomè a quello di una donna reale, Salomeja Andronikova, di cui era stato innamorato per un breve periodo. Il poeta gioca con il nome della protagonista e l'immagine della “pagliuzza” (il significato del sostantivo russo *solominka*) e descrive le pene per un amore non corrisposto. La poesia è legata a un ciclo di poesie sul motivo dell'insonnia e dell'esistenza al limite fra realtà e sogno, essere e non-essere, e anche la donna, che si muove in uno spazio onirico, sembra avere una doppia identità. È forse una potenziale Salomè? Nella prima poesia il poeta rifiuta questa possibilità: “Не Саломея, нет, соломинка скорей”¹⁰ (Mandel'stam 1990, 110). Nell'ultima quartina della seconda poesia è ancora in dubbio: “А та — соломинка, быть может — Саломея, / Убита жалостью и не вернётся вновь!”¹¹ (111). La paragona alle eroine di Edgar A. Poe, Lenore e Ligeia, e a Séraphîta, personaggio di Honoré de Balzac: anche il suo nome non può non avere una fonte letteraria, probabilmente *Salomé* di Wilde. Mandel'stam conosceva bene il testo di Wilde ed era certo consapevole che il lettore contemporaneo avrebbe potuto identificare la sua *Salomeja* con l'eroina del dramma (Taranovsky 1974, 139).

⁸ “Salomè è Ekaterina Ivanovna. Sta in alto, con il capo chino e gli occhi bassi; tra le mani tese regge un vassoio di metallo sottile su cui presumibilmente ci sarà la testa di Giovanni.”

⁹ “Ma quale dama? Voi siete la vergine Salomè, per di più nelle mani di questo Erode.”

¹⁰ “No, non è Salomè, è piuttosto una fragile pagliuzza.”

¹¹ “E quella pagliuzza (*solominka*), o forse Salomè, / Uccisa dalla pietà non tornerà più.”

La percezione di Salomè che si afferma all'inizio del XX secolo eserciterà una notevole influenza sulla descrizione di Emmočka, una delle tante ipostasi di Lolita, nel romanzo di Vladimir Nabokov *Priglašenje na kazn'* [Invito a una decapitazione, 1938]. Scritto in epoca sovietica, è il primo romanzo di Nabokov ad avere per oggetto la società totalitaria, una distorsione nello specchio dell'esistenza, una svolta sbagliata presa dalla vita, secondo le parole dell'autore stesso (Caprioglio 2019, 172). Il destino di Cincinnat, il protagonista carcerato del romanzo, può essere collegato alla vita di Giovanni Battista, mentre Emmočka, la figlia del direttore del carcere, riveste il ruolo di Salomè. Oltre al fatto che il suo nome è quasi l'anagramma di Salomeja, l'associazione si manifesta soprattutto nella danza. Fin dalla prima volta che appare si enfatizza più volte il fatto che sia una ballerina (Shapiro 1996, 105). Nel bizzarro fotoroscopio di M-s'e P'er, vale a dire la serie di fotografie che rappresentano il procedere dell'esistenza di Emmočka, la vediamo in calzamaglia e tutù, seduta a tavola, "perfettamente a proprio agio, mentre alza un calice di vino circondata da libertini" (Nabokov 2004, 171). Ferita nei suoi sentimenti, sarà lei, spietata come Salomè della letteratura decadente, che consegnerà Cincinnat al suo boia per vendicarsi dell'amore non corrisposto.

Tra la fine del diciannovesimo secolo e l'inizio del XX, la fascinazione che artisti, poeti, compositori e filosofi provano per l'interazione di arte e sensi è l'elemento principale che influisce sulla trasformazione di Salomè attraverso l'arte (Dimova 2013, 21).

In Russia Salomè, progredendo dalla sua 'storia' iniziale di oscura figura senza nome della rappresentazione biblica, è 'diventata' una figura ricorrente, una creatura leggendaria, ritratta in diverse e contrastanti metamorfosi attraverso le epoche. Senza la storia, senza le condizioni iniziali, la sperimentazione non sarebbe potuta esistere.

BIBLIOGRAFIA

- A.A. 1908a. "Na general'noj repeticii." *Birževye vedomosti*, 28 oktjabrja-10 nojabrja.
- A.A. 1908b. "O Carevne Oskara Uajl'da." *Obozrenie teatrov*, 31 oktjabrja.
- A.A. 1992. "Salomeja." *Muzikal'naja žizn'* 15. <http://muzlifemagazine.ru/magazine> (15 giugno 2019).
- ANDREEV, L. 1994. "Ekaterina Ivanovna." In *Sobranie sočinenij v 6 tomach, 1990-1996*, vol. 4, 460-461. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- BABEČNIKOV, M. 1980. "Otvažnaja krasota." In V. Vacuro (ed.). *Aleksandr Blok v vospominanijach sovremennikov*, 148-164. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- BELAGA, N. 2010. "Poceluj Salomej." *Vstreča* 22/12/2010. <https://www.dubnapress.ru/music/461-2010-12-22-12-37-52> (14 settembre 2019).
- BELYJ, A. 1903. *Na rubeže dvuch stoletij*. Moskva: A. S. Suvorin.
- BENTLEY, T. 2002. *Sisters of Salome*. New Haven & London: Yale University Press.
- BENUA, A. 2011. *Dnevnik 1908-1916. Vospominanija o russkom balete*. Moskva: Zacharov.
- BERNHEIMER, C. 2003. "Vision of Salome." In C. Bernheimer, J. T. Kline, N. Schor (eds.). *Decadent Subjects: The Idea of Decadence in Art, Literature, Philosophy and Culture of the Fin de siècle in Europe*, 104-138. Baltimore: Johns Hopkins University Press.

- BLOK, A. 1960-1963. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. Moskva-Leningrad: Chudožestvennaja Literatura.
- . 1965. *Zapisnye knižki: 1901-1920*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- . 2002. *Mi vestirai d'argento*. Pistoia: Via Del Vento.
- CAPRIOGLIO, N. 2019. *Miniature senza cornice. La letteratura russa da S. Aksakov a L. Ulickaja*. Torino: Nuova Trauben.
- COLUCCI, C.F. 2005. *La città dei poeti*. Napoli: Guida.
- DELEUZE, G. 1990. *Control and Becoming: Gilles Deleuze in Conversation with Antonio Negri*. https://www.uib.no/sites/w3.uib.no/files/attachments/6._deleuze-control_and_becoming_0.pdf (9 agosto 2019).
- DIMOVA, P. 2013. "Decadent Senses: The Dissemination of Oscar Wilde's *Salome* across the Arts." In C. Rowden (ed.). *Performing Salome, Revealing Stories*, 15-48. Burlington, VT: Ashgate Publishing.
- DOBROTVORSKAJA, K. 1993. "Russkie Salomei." *Teatr* 5: 134-142.
- FLORENSKIJ, P. 1913. "Naplastovanija ègejskoj kul'tury." *Bogoslovskij vestnik* 6: 346-389.
- KARA-MURZA, A. 2001. *Znamenitye Russkie o Venecii*. Moskva: Nezavisimaja Gazeta. Edizione it.: 2005. *Venezia russa*, trad. it. di V. Ferraro. Roma: Sandro Teti Editore.
- KRISTEVA, J. 1998. *Visions Capitales*. Paris: Réunion des Musées Nationaux. Edizione it.: 2009. *La testa senza il corpo*, trad. it. di A. Piovanello. Roma: Donzelli Editore.
- MEIER, F. 2002. "Oscar Wilde and the Myth of the *Femme Fatale* in *Fin-de-Siècle* Culture." In U. Böker, R. Corballis, J. Hibbard (eds.). *The Importance of Reinventing Oscar: Versions of Wilde during the Last 100 Years*, 117-134. Amsterdam: Rodopi.
- MALLARMÉ, S. 1897. "Ballets." In *Divagations*, 171-178. Paris: Eugène Fasquelle Editeur.
- . 1914 (8^e éd.). *Poésies*. Paris: Nouvelle Revue française.
- MANDELŠTAM, O. 1990. *Sočinenija v dvuch tomach*. Moskva: Chudožestvennaja Literatura.
- MATIČ, O. 2004. "Pokrovy Salomei: èros, smert' i istorija." In M. Pavlova (ed.). *Èrotizm bez beregov. Sbornik statej i materialov*, 90-121. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- . 2008. *Èrotičeskaja utopia: novoe religioznoe soznanie i fin de siècle v Rossii*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie.
- MISLER, N. 2007. "Salomè o della danza, in Russia." In P. Amalfitano, L. Innocenti (eds.). *L'orient. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, 159-166. Roma: Bulzoni.
- . 2011. "Seven Steps, Seven Veils: Salome in Russia." *Experiment* 17: 155-184.
- . 2013. "Kostjum, telo, dvizenie. Roždenie i konec novogo tanca." *Teorija mody* 29: 71-8.
- MOODY, C. 1975. "Nikolai Nikolaevich Evreinov. 1879-1953." *Russian Literature Triquarterly* 13: 659-695.
- NABOKOV, V. 1938. *Priglašenje na kazn'*. Paris: L. Beresniak.
- . 2004. *Invito a una decapitazione*, trad. it. di M. Crepax. 2004. Milano: Adelphi.
- NEŽINSKAJA, R. 2017. "Tanec kak forma razvlečenija: prazdnik Iroda i tanec Salomei v russkoj kul'ture Serebrjanogo veka." In N. Buks, E. Penskaja (eds.). *Russkaja razvlekatel'naja kul'tura Serebrjanogo veka. 1908-1918*, 206-221. Moskva: Vysšaja Škola Èkonomiki.
- ORLOV, V. 1960-1963. Introduzione a *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, di Aleksandr Blok. Vol. III, 529-531. Moskva-Leningrad: Chudožestvennaja Literatura.
- PIROG, G. 1983. *Aleksandr Blok's Ital'janskije Stichi. Confrontation and Disillusionment*. Bloomington, IN: Slavica Publishers.
- SHAPIRO, G. 1996. "The Salome Motiv in Nabokov's *Invitation to a Beheading*." *Nabokov's Studies* 3: 101-122.
- SIDOROV, A. 1915. *Problemy tanca*. Moskva: ms. cit. in Misler 2013.
- . 1922. *Sovremennyj tanec*. Moskva: Pervina.
- STRUTINSKAJA, E. 2004. "Legenda o Salome." *Russkoe isskustvo* 1: 140-149.

- TARANOVSKY, K. 1974. "The Jewish Theme in the Poetry of Osip Mandel'stam." *Russian Literature* 7/8: 133-157.
- UAJL'D, O. 1904. *Salomeja*, ed. K. Bal'mont, trad. di Vladimir e Leonid Andruson. Moskva: Grif.
- VOGEL, L.E. 1973. *Alexander Blok: The Journey to Italy*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- VUCINICH, A. 1970. *Science in Russian Culture. 1861-1917*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- WHITE, F. 2008. "Ekaterina Ivanovna and Salome: Cultural Signposts of Degenerative Illness." *Slavic and East European Journal* 52/4: 499-512.
- WOLF, V. 2000. *Dancing in the Vortex: The Story of Ida Rubinstein*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
- ZAGONA, H.G. 1960. *The Legend of Salome and the Principle of Art for Art's Sake*. Geneve: E. Droz.