

“Sàlome”: Un mito presunto

- conversazione di Beppe Amadeo

“la figlia di Erodiade danzò e piacque ad Erode ed a tutti i commensali”.

Così il Vangelo, ma poi il Vangelo ce lo mettiamo da parte perché non c'entra assolutamente niente.

Abbiamo visto, invece, come le arti figurative si siano appropriate dell'episodio, sostanzialmente in due sensi: dapprima l'artista è attratto dal motivo della danza. Anche quando la sua intenzione è più impegnata nella sacra rappresentazione, quello che sembra stimolarlo maggiormente è l'euritmia delle linee di danza del nostro personaggio.

Poi, quanto più l'enfasi barocca esalta il chiaroscuro, si determina una trasformazione del tema in senso drammatico, dove vediamo la seduzione dell'eroina balenare nel contrasto con la testa mozzata e sanguinante.



Infine accade ancora qualcosa di singolare: ecco l'acquerello di Moreau, misterioso ed emblematico, che esprime suggestioni e sensazioni intensissime e contraddittorie. Non sarebbe difficile, dopo l'esposizione al “Salon” nel 1876, supporre veramente l'appartenenza alla collezione di Des Esseintes, protagonista del romanzo “*A rebours*” di Huysmans: catalogo di raffinatezze estreme, nell'estremo di una sensibilità bruciata al fuoco bianco di una singolare filosofia dell'esistenza: il decadentismo.

Uscito da una costola del romanticismo (l'altra, devota all'obiettività della natura ed alla relazionalità umana, prenderà altre strade), il decadentismo si dedica perdutamente allo scandaglio delle profondità dell'animo, trovandosi così ad oscillare su di un abisso senza fondo di sensazioni indeterminate ed attraverso di esse tenta di afferrare un mondo che ha perso ogni contatto con la realtà concretamente sperimentabile.

Privilegiando il solipsismo sfrenato dell'individualità, troverà la sua impossibile espressione nell'esotico, nell'insolito e quindi nell'orrido e nel sensazionale. Queste saranno le chiavi con le quali il decadentismo pretenderà di dissigillare il mistero dell'esistenza, giungendo a contemplarsi nell'instabilità di un proprio mito lunare, fermentante di arsurre insaziabili, eppure algido ed infecondo.

Appunto la luna, la caldea Istar, l'Iside egizia, la vergine Trivia, domina la scena unica di questa "Salome" che, attraverso la mirabolante e forse scaltra mediazione di Oscar Wilde, nel 1893, approda nel 1907 alla musica altrettanto abile e mirabolante di Richard Strauss, raccogliendo gli effluvi distillati da mezzo secolo di cultura europea.

A questa luna guardano, incantate, le due figure che aprono l'opera, il giovane di Siria ed il paggio adolescente di Erodiade, quest'ultimo (contralto) legato al primo da un torbido ed inespresso legame. Una luna che danza, come una larva moribonda od una piccola principessa dai piedi d'argento.

("Wie schon ist die Prinzessin Salome heute Nacht!")

"Ne San Matteo, ne San Marco, ne San Luca, ne alcun altro evangelista s'era attardato sui deliranti fascini, sulle attive depravazioni della danzatrice. Ella ne rimaneva appannata, svaniva, misteriosa e estatica, nella nebbia lontana dei secoli, inafferrabile dagli spiriti precisi e meschini, accessibile solo ai cervelli lacerati, accuminati e resi visionari dalla nevrosi ... incomprendibile per tutti gli autori che non abbiano mai potuto rendere l'inquietante esaltazione della danzatrice, la grandezza raffinata dell'assassina..."

Così Huysmans, nel 1883, descrivendo l'opera del Moreau.

Ce la descrive con la precisa coscienza che – come annota Giovanni Macchia in un bellissimo saggio – *"l'alterazione della storia e della leggenda era dovuta alla necessità di fissare e condensare in un quadro tutto un mondo indistinto di tenebrosi ideali ed ossessioni: il sangue, la voluttà e la morte, l'amore, l'odio, la crudeltà, la sensualità, la santità; ma ossessioni e motivi sempre raccolti entro lo schermo musicale di quella danza e da quel ritmo, superiormente e, direi, già artisticamente determinati"*

Tanto determinati che, quando le sublimi raffigurazioni del Moreau apparivano al Salon nel 1876, il personaggio era già entrato a far parte di una specie di Gotha di signore efferate per lussuria e crudeltà, accuratamente sceverate dalla storia e dal mito da parte degli scrittori più accreditati, a partire da una ballata di Heine del 1821, anzi segnalandosi tra queste celebrate signore (con

qualche incertezza circa un'identificazione con la madre Erodiade), appunto per l'ingrediente che poteva garantire un eccezionale supplemento di sapidità: la profanazione.

È un fatto che, proprio in quel torno di tempo, Flaubert pubblicasse la sua novella, che ricalca la vicenda biblica con sontuosa minuzia archeologica e Laforgue delineasse un sardonico ritratto della principessa nelle sue *Moralità Leggendarie*, passando per Schwob, che disegna una delle sue piccole prostitute in atto di specchiarsi in un piatto sanguigno, per giungere a Wilde, del quale dovremo occuparci tra non molto.



Ma il fatto che mi sembra più significativo è la traccia di un poema drammatico di Stéphane Mallarmé, ideato nel 1866 ma mai compiuto, del quale il pur riservato autore lasciò circolare abbondantemente abbozzi ed indiscrezioni nella società esoterica delle lettere, non avendo mai cessato di elaborarlo, così da comparire anche in un incunabolo della biblioteca di Des Esseintes, benché un frammento soltanto ne venisse pubblicato nel 1898, quando cioè il mito della voluttuosa danzatrice aveva avuto le sue più letterarie epifanie.

Perché di un mito si tratta, quello creato da Mallarmé, un mito creato di sana pianta: il più letterario, come il più effimero, dei miti. L'idea della sua *"Herodiade"* rimarrà conchiusa in tre squarci poetici (dei quali uno soltanto, ripeto, tardivamente pubblicato) ed una quantità di frammenti che, tra l'altro, alludono ad una danza, dove *"...Ella si piega da un lato, dall'altro, scoprendo un seno, l'altro, come quel seno, quello – identità – fa sì che sul piede, l'altro, così sui piedi medesimi, seni, come un accenno rabbrivito di danza – nel luogo stesso, senza moto, nullo"*

Raggiunto nella concentrazione di quella allucinata fissità, ritornando indefinitamente sul suo personaggio, Mallarmé ne aveva creato la significazione: è bellezza, idea di bellezza, bellezza altamente e quasi esclusivamente intellettuale che si ricerca contemplandosi nella propria absolutezza. Addirittura quindi una bellezza "da se intelletta ed intendente se", come potrebbe dire un Dante profanato. Ma alle profanazioni ci abitueremo.

Bellezza, ovviamente, vergine e ritrosa d'ogni contatto ovvero sia violazione, tanto basta a se stessa, nel vagare per luoghi che sono anche tempo e firmamenti, riconoscendosi sorella alla luna, mentre rabbrivisce al solo riflesso dello specchio, fisso lo sguardo ad una stella "...ancora più remota, che non scintillò mai..."

Questo personaggio, che si dice "presago di cosa ignota", avrebbe dovuto incontrare – in un luogo e in un tempo che le parole di Mallarmè non riuscirono mai a cogliere – il profeta. Sarebbe stato questi, ipostasi del poeta o comunque del genio d'artista che, senza infrangerne l'ideale perfezione, l'avrebbe attratta a realizzarsi in danza; restandone peraltro folgorato ed, in definitiva, decollato "in un volo trionfale di falce" se non, forse (ma lo stato dei frammenti non consente di stabilirlo con certezza), proiettato dalla danzatrice contro il sole morente, con un bacio di ultimativa rivelazione.



Per quanto segreta, l'inesausta elaborazione del mito della danzatrice in chiave simbolista percorre sottopelle l'epopea decadente, costituendosi nell'impossibile incontro col profeta decollato, emergendo quindi a tratti in una serie di opere attorno al penultimo decennio dell'ottocento. Tra queste, la piccola tragedia francese di Oscar Wilde ne sembra quasi la volgarizzazione, in linea con la geniale capacità dell'autore di assimilare i fermenti letterari in voga per restituirli in smaglianti travestimenti.

Wilde riduce infatti ad un'accensione di squisita carnalità l'incontro col profeta della principessa che – affascinata prima dal corpo, poi dalla chioma ed infine dalla bocca di lui – ne verrà, molto verosimilmente, per tre volte respinta con biblica violenza.

"SALOME: Jokanaan!...)

"Tra il sublime e il ridicolo non v'è che un passo: il Passo di Calais..."

Così Wilde, quando comparava la barbarie vittoriana con la raffinatezza parigina. Fu infatti durante un soggiorno francese che, nottetempo e davanti al bicchiere d'assenzio, sembra molto rapidamente, compose la sua piccola tragedia in un atto, la sua "Salomè".

La scrisse in un linguaggio inesistente, esemplato sull'esilità degli schemi sintattici inglesi elementari, debordanti di un lessico francese lussureggiante e magnifico, che doveva sembrargli la quintessenza del sublime.

La piccola tragedia, disprezzata da alcuni critici (Mario Praz osserva che, come parodia, la “Salomè” rasenta il capolavoro, ma che purtroppo non risulta che il Wilde mirasse a tanto), riprende sicuramente Flaubert e Laforgue, oltre all’opera del Moreau commentata da Huysmans, ma attraverso questi traspare la suggestione soggiacente del mito simbolista di Mallarmè, opportunamente volgarizzato.

Con tale immaginario, dilatato dalla sua fantasmagorica fantasia, Wilde ci introduce alla corte orientale del re Erode, con i suoi paggi effeminati, i suoi ufficiali sognatori o beffardi, funzionari romani, sacerdoti del Tempio, farisei e sadducei queruli e litigiosi, con – sotto a tutti, sepolto in una cisterna – il profeta – come una cattiva coscienza od un grigio, cavernoso grillo parlante – che minaccia babiloniche catastrofi, evocando un Cristo preraffaellita che passeggia sulle acque del Mare di Galilea.

Del *plot* familiare che vi agisce (ed è forse il tratto più originale del lavoro di Wilde), occorre segnalare la regina Erodiade, madre della protagonista, stagionata signora borghese, pratica e solida, per la quale la luna non è altro che la luna ed è certo per raffinatezza politica che si è accoppiata illecitamente (infatti è sua cognata) con quel tetrarca lunatico e verboso, che escogita per la luna tutte le metafore immaginabili, con invenzione iperbolica ed inesauribile, riversata anche su quella bambina viziata ed ipersensibile, quando si tratta di convincerla a danzare per lui.

Che poi cerca di commutare la posta, offrendo cascate di smeraldi, pavoni a schiera, chincaglierie superbe, il manto del pontefice ed il velo del tempio a quella principessina caparbia, impuntata a volersi vedere servita su un piatto d’argento la testa del profeta, a lei – come abbiamo visto – non consenziente. A lei, vergine minorenni, quantunque si possa supporre non disdegnosa di alcun oscuro ed indiscreto frascheggiamento.

E l’avrà, la testa, la ragazzina per soddisfare la sua estrema e rapinosa lussuria, per tenerci tutti col fiato sospeso, aggrovigliati nelle poltrone del teatro, senza poter nemmeno pensare dove si stia andando a finire.

Dopo aver assistito ad una recita della tragedia, nel 1905, Richard Strauss si mise subito al lavoro. Era già famoso, per un paio di poemi sinfonici in cui aveva stemperato la lezione wagneriana in sontuose illustrazioni musicali. Ora, di fronte al testo ambiguo e seducente, aveva deciso che era venuto il momento di sviluppare il poema sinfonico in un sinfonico dramma musicale.

Indipendentemente dall’uso di un testo in prosa, costituito dal dramma di Wilde tradotto in tedesco e sapientemente sfrondata nei risvolti più decorativi, l’opera tradizionale è ormai di fatto un ricordo, la contaminazione dei generi un fatto compiuto. Alcuni “*leit-motive*” connotano personaggi e situazioni: il profeta

declama sugli ottoni una specie di corale, ma la principessa, pur con trionfali e ricorrenti accenni di valzer, appoggia le sue figurazioni vocali al gioco isterico degli strumentini ed Erode scivola sul sangue suicida del Giovane di Siria nel glissando degli archi e dei legni.

(“Es ist kalt hier”)

Il tutto viene colato in un’ora e mezza di musica compatta ed efficace, drammaticamente determinata nei suoi minimi elementi emozionali, che solo lo squarcio della danza dei sette veli (composta, ahimè, a posteriori) distende momentaneamente, non senza qualche corrività.

La lezione wagneriana, così densa di strutturazioni idealistiche, di correlazioni musicali ricalcate sul significato letterario del testo, si dissolve nelle abili mani di Strauss con dilatazioni timbriche di impasti strumentali, ricadenti su di una dizione intonata che supera la nozione del canto, raggiungendo a volte la scabra efficacia del futuro *“sprach-gesang”*, precorrendo voci espressioniste.



L’approdo del mito decadente all’espressione musicale era forse tardiva, ma immancabile. Eppure nell’attingerla e pur ponendosi al crocevia tra una sensibilità in disfacimento e una ricerca di rinnovata esperienza, il mito rivela anche il suo carattere fittizio, estraneo alle visioni feconde dell’animo, in quanto creato come ipotesi letteraria in un ambito simbolista che, nell’accezione decadente, si sfalda in un elaborato sensazionalismo.

Abbiamo ascoltato le abbaglianti accensioni dell’incontro fatale della principessa col profeta. Ora ascoltiamone il delirio che si estingue in un gusto sapido di sangue e d’arsura. Splendida agonia per un mito presunto.

E sarà forse con un senso di segreto sollievo che sentiremo Erode ingiungere seccamente l’eccidio della principessa: *“Man tote dieses weib!”* – *“Tuez cette femme!”* nel francese di Wilde. Ordine secco, che assai più espressivamente s’increspa nella funebre melopea della didascalìa originale:

“Les soldats s’élancent et écrasent sous leurs boucliers Salomé, fille de Hérodiade, Princesse de Judée.”

(“Ich habe deinen mund gekusst, Jochanaan”)