

ALBERTO RIZZUTI

VARIABLE SALOME*Dialogo scenico con musica da Richard Strauss*

ABSTRACT: In the story of Salome many details are missing. Something basically wrapped in darkness is the kind of attraction that drives the young princess towards John the Baptist. Why is she interested in him? Why does she reject Herod's sensational offer? Why is she so blood-thirsty? This scenic dialogue is an attempt to shed light on the relationship between the two characters, and tries to figure out what they could have told each other, had they had a chance to meet in private, and not — as shown in Wilde's play and in Strauss' opera — in presence of Narraboth and other people. The *pièce* is preceded by a short essay dealing with the historical and literary sources used in the process of creative writing.

KEYWORDS: Salome; John the Baptist; Theatre; Opera; Music.

1.

Moi je vis encore, mais toi tu es mort et ta tête
m'appartient. Je puis en faire ce que je veux.
Je puis la jeter aux chiens et aux oiseaux de l'air.
Ce que laisseront les chiens,
les oiseaux de l'air la mangeront...
Ah! Iokanaan, Iokanaan ... tu étais beau.

Ich lebe noch, aber du bist tot, und dein Kopf,
dein Kopf gehört mir! Ich kann mit ihm tun, was ich will.
Ich kann ihn den Hunden vorwerfen und den Vögeln der Luft.
Was die Hunde übrig lassen,
sollen die Vögel der Luft verzehren...
Ah! Ah! Jochanaan, Jochanaan, du warst schön.¹

¹Wilde 1993, 161-163. Strauss 1943, 3 prima di 330 – 1 prima di 333. Approntata da Hedwig Lachmann nella primavera del 1900, la traduzione tedesca qui riportata fu adoperata in occasione dell'andata in scena di *Salome* al Kleines Theater di Berlino, avvenuta il 15 novembre 1902 con la regia di Max Reinhardt. In tale versione il dramma fu visto quell'anno da Strauss, il quale aveva già cominciato per parte sua a lavorare su di esso: prima sulla base di una riduzione librettistica parziale approntata da Anton Lindner, uno scrittore viennese che gli aveva fornito nel 1898 il testo verbale dello *Hochzeitlich Lied* (Strauss, *Sechs Lieder* op. 37, n. 6); poi, dopo l'accantonamento dell'esperimento di Lindner, sulla traduzione essenzialmente condotta da Lachmann sulla criticata versione inglese di Alfred Douglas (1894). La traduzione di Lachmann fu recapitata a Strauss dallo stesso Lindner, che l'aveva

Rivolte da Salomé/Salome alla testa mozzata di Iokanaan/Jochanaan, queste frasi, combinate con le note di Richard Strauss nel monologo finale di *Salome* (1905), suscitano orrore.² Alla loro efficacia contribuisce la rudezza fonica della traduzione tedesca (1900) del dramma di Wilde (1893), scritto in francese da un autore anglofono al fine di calarlo nel clima decadentistico da cui qualche anno prima erano scaturite, ultime di una lunga serie, le riscritture di Huysmans e di Laforgue.³ A questa dichiarazione segue un elenco, modellato sulla lode della Sulammita nel *Cantico dei cantici*, degli attributi mirabili del corpo del prigioniero, assimilati a colonne d'avorio, plinti d'argento, giardini gremiti di colombe e gigli d'argento.⁴ “Nulla al mondo — soggiunge Salome al colmo dell'esaltazione, fissando eccitata la testa sanguinante — è bianco come il tuo corpo, è nero come i tuoi capelli, è rosso come la tua bocca.”⁵ C'è però un dettaglio che nell'opera, ritenuta la versione più violenta della storia di Salomé, va perduto rispetto al dramma: dopo aver iterato il nome di Iokanaan, Salomé pronuncia una frase — “Tu as été le seul homme que j'ai aimé.” — destinata a svanire nella bocca di Salome. Invano si cercherebbe, nel testo intonato da Strauss, qualcosa come “Du bist der einzige Mann, den ich geliebt habe” o un equivalente di quel che Wilde fa subito aggiungere a Salomé, “Tous les autres hommes m'inspirent du dégoût.” Esaltata dalla musica, la brutalità del monologo è acuita da questa duplice escissione; a cui segue, poco dopo, quella di “Moi, je t'ai vu, Iokanaan, et je t'ai aimé. Oh! comme je t'ai aimé. Je t'aime encore, Iokanaan. Je n'aime que toi ...,” collocata fra “Si tu m'avais vue, tu m'aurais aimée

ospitata ancor fresca d'inchiostro sulla *Wiener Rundschau* (IV, n. 12, 15 giugno 1900, 189-212), un quindicinale d'arte di cui era redattore (Gilliam 1999, 82-83; Kohlmayer s.d., 5; Yeoland 2013, 62). Del dramma di Wilde esisteva anche un'altra traduzione, approntata da Otto Kiefer in occasione della prima rappresentazione assoluta in lingua tedesca, avvenuta a Breslavia (oggi Wrocław, Polonia) nel 1901; non sembra tuttavia che Strauss la conoscesse o che abbia inteso tenerne conto.

² Al fine di distinguere la protagonista del dramma di Wilde da quella dell'opera di Strauss questo studio adotta le grafie originali del nome, rispettivamente in francese (Salomé) e in tedesco (Salome). Lo stesso dicasi per Giovanni, rispettivamente Iokanaan e Jochanaan. Nel commento delle fonti storiche e nella trattazione generale dell'argomento i protagonisti sono indicati coi loro nomi italiani (Salomé, Giovanni, Erodiade, Erode Antipa) o coi loro attributi (il Battista, il Tetrarca).

³ Alcune fra le riscritture tardoottocentesche della storia di Salomé, fra cui quelle di Mallarmé (*Hérodiade*, 1871 e 1887), Flaubert (*Hérodias*, terzo e ultimo dei suoi *Trois contes*, 1877), Huysmans (*À rebours*, 1884; si veda nel cap. 5 la descrizione fortemente immaginifica dei due quadri di Moreau, *Salomé dansant devant Hérode* e *L'Apparition*, apparentemente all'origine della concezione del dramma da parte di Wilde) e Laforgue (*Salomé*, nelle sue *Moralités légendaires*, 1887), sono descritte e commentate in altra parte del presente volume. Per uno sguardo panoramico sulle riscritture della storia di Salomé nella Francia del secondo Ottocento si veda, oltre al dossier inserito da Aquien in Wilde 1993, Marchal 2005.

⁴ *Cantico dei cantici*, cap. 4, vv. 1-15 e cap. 7, vv. 2-9. Se il rovesciamento di prospettiva — la descrizione elogiativa dello Sposo nei confronti della Sposa diviene nel dramma (Wilde 1993, 163), e di conseguenza nell'opera (Strauss 1943, 333-335), la descrizione elogiativa del corpo della vittima da parte della figlia di Erodiade — può sembrare audace o addirittura blasfema, un elemento di congruenza è costituito dalla figura della danzatrice: nel cap. 7 del *Cantico* lo Sposo elogia infatti la Sposa — la “Sulammita” del v. 1 — descrivendola nell'atto di danzare, ovvero enumerandone le bellezze partendo dai piedi e risalendo sino al capo.

⁵ Wilde 1993, 163: “Il n'y avait rien au monde d'aussi blanc que ton corps. Il n'y avait rien au monde d'aussi noir que ton cheveu. Il n'y avait rien au monde d'aussi rouge que ta bouche.” Strauss 1943, 335-337: “Nichts in der Welt war so weiß wie dein Leib. Nichts in der Welt war so schwarz wie dein Haar. Nichts in der Welt war so rot wie dein Mund.”

(“Hättest du mich gesehen, du hättest mich geliebt”) e “J’ai soif de ta beauté. J’ai faim de ton corps” (“Ich dürste nach deiner Schönheit. Ich hungre nach deinem Leib”).

A differenza di Salome, Salomé è capace di sentimenti amorosi. La decisione di silenziare nell’opera questo aspetto della sua personalità sembrerebbe dipendere da un generico intento di snellimento, perseguito in deroga allo statuto di *Literaturoper* ovvero di opera basata su un testo letterario;⁶ nondimeno, a fronte del numero e dell’entità delle escissioni riscontrabili in altri punti, quella attinente all’arte di amare sembra dipendere da una scelta precisa.⁷ Grazie al vasto e duraturo successo di *Salome*, l’unilateralità della natura perversa della creatura di Wilde fissa per sempre nell’immaginario collettivo i contorni del personaggio, deprivandolo di una ricchezza di sfumature che, quanto meno in filigrana, è possibile cogliere nelle fonti documentarie;⁸ le poche dirette e le molte indirette riguardanti Giovanni, l’uomo definito da Wilde unicamente ‘un profeta’ ma figura al contrario di complessa e palpitante umanità.⁹

2.

Alla definizione limitante della figura di Giovanni concorre, sia nel dramma sia nell’opera, la decisione di farlo comparire in scena in un’unica occasione, quella del confronto con Salomé/Salome. Prima e dopo, Iokanaan/Jochanaan interviene nell’azione solo mediante le urla lanciate dal buio della cisterna; urla che danno voce ad anatemi nei confronti di Erodiade e ad annunci profetici inerenti la figura e l’operato di Gesù, ovvero a frasi solo a stento comprensibili per i soldati preposti alla sorveglianza. Sollecitato da Salomé/Salome, il confronto è in realtà un doppio monologo, ovvero un

⁶ Pur in sintonia con lo spirito del tempo (qualche anno prima Debussy aveva fatto lo stesso con *Pelléas et Mélisande*, un dramma simbolista scritto da Maeterlinck negli stessi anni in cui Wilde scriveva *Salomé*, traendone l’opera omonima andata in scena a Parigi nel 1902), la scelta di Strauss destò molte perplessità nei critici delle prime rappresentazioni: si vedano fra gli altri i pareri di Heinrich Chevalley e Carl Krebs, riportati in Messmer 1989 (il capitolo dedicato alle recensioni di *Salome* occupa le pp. 30-68).

⁷ Significativamente, l’unica frase di Salomé non tradotta da Douglas e di conseguenza da Lachmann è “Il ne faut regarder que l’amour” (Wilde 1993, 163), ovvero l’affermazione che dà luogo nel finale alla reazione furibonda di Hérode nei confronti di Hérodiade (“Elle est monstrueuse, ta fille”). Quantitativamente stimabile intorno al 40%, l’operazione di sfrondamento del testo effettuata da Strauss tende a esaltare la figura di Salome, già posta sotto i riflettori dalla traduzione di Lachmann, e a ridurre al minimo l’importanza di quella di Herodias (Gilliam 2014, 70).

⁸ I passi evangelici che narrano la vicenda della figlia di Erodiade sono Lc, 3: 19-20; Mt, 14: 3-12; Mc, 6: 14-29. L’unica fonte che rivela, fra i dettagli taciuti dagli evangelisti, il nome di Salomé è il diciottesimo libro delle *Antichità giudaiche* (Giuseppe Flavio 1998, 1123-1129). I passi scritturali che, oltre a quelli summenzionati, riferiscono aspetti della biografia di Giovanni sono Mc, 1: 2-14; Mt, 11: 2-18; Gv, 1: 6-8, 15, 19-40; At, 19: 1-7.

⁹ L’unilateralità della definizione di profeta rivela nelle riscritture tardoottocentesche l’intenzione di spingere il dramma in un’atmosfera genericamente arcaica, tacendo l’attributo distintivo di Giovanni nella cultura cristiana. Narrata nel secondo capoverso del quinto paragrafo del diciottesimo libro, nelle *Antichità giudaiche* la storia dell’imprigionamento e dell’uccisione del Battista segue a ruota — fatto curioso — il resoconto della guerra fra Erode Antipa e Areta IV, primo suocero del Tetrarca. Riferendo lo sdegno di Tiberio per il comportamento scorretto del sovrano nabateo, Giuseppe Flavio racconta come l’imperatore avesse ordinato al proconsole Vitellio di marciare contro di lui, di catturarlo possibilmente vivo e di inviarlo a Roma in catene; e, qualora lo avesse rinvenuto morto, di spiccarne la testa dal tronco e inviarla a Roma.

dialogo fra sordi. Tutto compreso nel suo ruolo di profeta, Iokanaan/Jochanaan è insensibile alle parole e agli sguardi di Salomé/Salome; la quale è a sua volta completamente incapace di comprendere le parole che fuoriescono da una bocca di cui non sa apprezzare altro che il seducente colore scarlatto.¹⁰

Se quello dell'incomunicabilità è il teorema centrale della tragedia, quello dello sguardo ne è il corollario. Salomé/Salome cerca di sedurre con lo sguardo Iokanaan/Jochanaan, il quale si mostra disinteressato alle sue lusinghe; il giovane siriano Narraboth, capo delle guardie preposte alla sorveglianza, osserva Salomé/Salome reprimendo a stento il proprio desiderio, ma senza riceverne altro che un'attenzione interessata;¹¹ pur con la mente annebbiata dai fumi dell'alcool, il Tetrarca non stacca mai lo sguardo da Salomé/Salome, suscitando l'ira della moglie verso cui ostenta indifferenza e fastidio; pur non avendo mai modo di vederla, Iokanaan/Jochanaan ha la mente costantemente rivolta a Hérodiades/Herodias, rea di aver infranto la Legge abbandonando suo marito Erode Filippo per sposarne il fratellastro, il Tetrarca Erode Antipa.

Proprio all'inizio del confronto, prima ancora che i suoi occhi si siano abituati alle luci sfavillanti del palazzo del Tetrarca, Iokanaan/Jochanaan chiede:

Où est celle qui ayant vu des hommes
peints sur la muraille, des images de Chaldéens
tracées avec des couleurs, s'est lassée emporter
à la concupiscence de ses yeux, et a envoyé
des ambassadeurs en Chaldée.

¹⁰ Wilde 1993, 85 (le omissioni segnalate dai puntini corrispondono ad alcuni dettagli sfrondati nell'intonazione di Strauss): "C'est de ta bouche que je suis amoureuse, Iokanaan. Ta bouche est comme une bande d'écarlate sur une tour d'ivoire. Elle est comme une pomme de grenade coupée par un couteau d'ivoire. Les fleurs de grenade qui fleurissent dans les jardins de Tyr et sont plus rouges que les roses, ne sont pas aussi rouges. Les cris rouges des trompettes qui annoncent l'arrivée des rois, et font peur à l'ennemi, ne sont pas aussi rouges. Ta bouche est plus rouge que les pieds de ceux qui foulent le vin dans les pressoirs. Elle est plus rouge que les pieds des colombes qui demeurent dans les temples [...] Ta bouche est comme une branche de corail [...] dans le crépuscule de la mer [...]! Elle est comme le vermillon dans les mines de Moab [...] laisse-moi baiser ta bouche;" Strauss 1943, 113 — 4 dopo 122: "Deinen Mund begehre ich, Jochanaan. Dein Mund ist wie ein Scharlachband an einem Turm von Elfenbein. Er ist wie ein Granatapfel, von einem Silbermesser zerteilt. Die Granatapfelblüten in den Gärten von Tyrus, glüh'nder als Rosen, sind nicht so rot. Die roten Fanfaren der Trompeten, die das Nah'n von Kön'gen künden und vor denen der Feind erzittert, sind nicht so rot wie dein roter Mund. Dein Mund ist röter als die Füße der Männer, die den Wein stampfen in der Kelter. Er ist röter als die Füße der Tauben, die in den Tempeln wohnen. Dein Mund ist wie ein Korallenweig in der Dämmerung des Meers, wie der Purpur in den Gruben von Moab, der Purpur der Könige... (*außer sich*) Nichts in der Welt ist so rot wie dein Mund. Laß mich ihn küssen, deinen Mund!" L'indicazione *außer sich* ("fuori di sé") si trova solo nell'opera in coincidenza col picco dinamico a cui danno vita congiuntamente la voce di Salome, che intona il monosillabo "Nichts" sul si4, e l'orchestra al completo, che produce in 'ff' un ampio accordo di Sol maggiore.

¹¹ Il nome di Narraboth per il capo delle guardie è un'invenzione di Lachmann; Wilde lo chiama semplicemente "Le jeune Syrien." Fra le sfrondature operate da Strauss si segnala, in questa prima scena, quella degli interventi da cui traspare l'esistenza di un legame di natura omosessuale fra il giovane siriano e il paggio di Erodiade. Si veda in Wilde 1993, 87, il momento in cui quest'ultimo commenta il suicidio del compagno: "Le jeune Syrien s'est tué! Le jeune capitaine s'est tué! Il s'est tué, celui qui était mon ami! Je lui avais donné une petite boîte de parfums, et des boucles d'oreilles faites en argent, et maintenant il s'est tué!"

Wo ist sie, die sich hingab der Lust ihrer Augen,
die gestanden hat vor buntgemalten Männerbildern
und Gesandte ins Land der Chaldäer schickte?¹²

È evidente come il tema dello sguardo domini la tragedia sin dalle prime battute. Se gli occhi di Hérodiás/Herodias trasudano lussuria, quelli di Iokanaan/Jochanaan incutono terrore. La conferma viene dalla frase con cui, dopo aver mormorato “Mais il est terrible, il est terrible” / “Er ist schrecklich. Er ist wirklich schrecklich,” Salomé/Salome commenta l’aspetto del profeta:

Ce sont les yeux surtout qui sont terribles...
On dirait des cavernes noires où demeurent des dragons
... On dirait des lacs noirs troublés par des lunes
fantastiques.

Seine Augen sind vor allem das Schreckliste.
Sie sind wie die schwarzen Höhlen, wo die Drachen
hausen! Sie sind wie schwarze Seen, aus denen irres
Mondlicht flackert.¹³

Appena si rende conto di essere osservato, Iokanaan/Jochanaan ha un sussulto. Non vuole incrociare lo sguardo di una donna, Salomé/Salome, che non conosce e non intende conoscere, e con cui non vuol nemmeno parlare:

Qui est cette femme qui me regarde? Je ne veux pas
qu’elle me regarde. Pourquoi me regarde-t-elle
avec ses yeux d’or sous ses paupières dorées? Je ne
sais pas qui c’est. Je ne veux pas le savoir. Dites-lui
de s’en aller. Ce n’est pas à elle que je veux parler.

Wer ist dies Weib, das mich ansieht? Ich will ihre
Augen nicht auf mir haben. Warum sieht sie mich
so an mit ihren Goldaugen unter den gleißenden
Lidern? Ich weiß nicht, wer sie ist. Ich will nicht
wissen, wer sie ist. Heißt sie gehn! Zu ihr will ich
nicht sprechen.¹⁴

Il problema è che la voce e il corpo di Iokanaan/Jochanaan risultano invece straordinariamente graditi alla sua interlocutrice, la quale desidera più di ogni cosa incontrare il prigioniero e parlare con lui. In questo punto il testo di Lachmann si discosta

¹² Wilde 1993, 73. Strauss 1943, 4 prima di 70-71.

¹³ Wilde 1993, 75-77. Strauss 1943, 4 prima di 77 – 1 prima di 78. Le omissioni segnalate dai puntini concernono due dettagli inerenti alla terribilità degli occhi di Iokanaan.

¹⁴ Wilde 1993, 77. Strauss 1943, 81-83. Si noti qui l’inadeguatezza della traduzione tedesca: laddove in *Salomé* Iokanaan dice che non è con Salomé che intende parlare, sottintendendo di voler parlare con qualcun altro (Hérode? Hérodiás? Altri?), in *Salome* Jochanaan dice di non voler parlare con Salome, punto.

sensibilmente da quello di Wilde: laddove Salomé chiede a Iokanaan di parlare poiché la sua voce la inebria (“Ta voix m’enivre”), Salome chiede a Jochanaan di farlo poiché essa è come musica per le sue orecchie (“Deine Stimme ist wie Musik in meinen Ohren”). L’ebbrezza di Wilde si trasforma in musica, una musica il cui nome Strauss affida alla voce di Salome sostenendola con un lungo arpeggio ascendente.¹⁵ Dopodiché va in scena il dialogo, condotto da Salomé/Salome mediante un profluvio di considerazioni su corpo, capelli e bocca di Iokanaan/Jochanaan, intervallate da tre brevi variazioni sul tema “noli me tangere” cristallizzate dal profeta intorno a dichiarazioni sempre più perentorie, “Je ne veux pas t’écouter” / “Ich will dich nicht anhör’n”, “Ne me touchez pas” / Berühre mich nicht” e “Jamais!” / “Niemals!”

3.

Cercando di por fine al confronto, Iokanaan/Jochanaan esorta Salomé/Salome ad andare in cerca dell’unico uomo in grado di salvarla: “Il est dans un bateau sur la mer de Galilée” / “Er ist in einem Nachen auf dem See von Galiläa.”¹⁶ Invitando Salomé/Salome ad andare in cerca di Gesù sul lago di Tiberiade, Iokanaan/Jochanaan pone un problema annoso, tuttora non risolto in via definitiva. Traendo il suo nome dalla città fondata da Antipa in onore di Tiberio, il lago dista tre giorni di cammino da Macheronte, la fortezza al cui interno si trovava il palazzo in cui il Tetrarca avrebbe organizzato il festino in cui si sarebbe esibita Salomé.¹⁷ Andare a incontrare Gesù, solito secondo Iokanaan/Jochanaan trascorrere le giornate insieme a un gruppo di discepoli sulle acque e sulle rive di quel lago, avrebbe voluto dire per Salomé/Salome allontanarsi dalla fortezza, verosimilmente abbandonando ogni speranza di rivedere Iokanaan/Jochanaan ancora in vita. Per questo Salomé/Salome non accoglie né commenta l’esortazione, e ribadisce invece — con irriducibilità tipicamente adolescenziale — il suo massimo desiderio: baciare la bocca del profeta.¹⁸

Se, come pare, il luogo dell’azione fu la fortezza di Macheronte, collocata ai margini del deserto (nella Perea, una delle due metà del quarto di Tetrarchia amministrata da Antipa, al confine col territorio nemico dei Nabatei), il problema diviene quello della prossimità del luogo di detenzione rispetto a quello di svolgimento del festino. La tesi secondo cui il Battista sarebbe stato relegato in fondo a una cisterna era stata avanzata nel 1874, tre anni prima che Flaubert s’accingesse a scrivere il suo racconto, nel resoconto di una campagna di scavo; accolta benevolmente dall’autore di *Hérodias*, essa si

¹⁵ Wilde 1993, 81. Strauss 1943, 83-86.

¹⁶ Wilde 1993, 89. Strauss 1943, 2 prima di 132 – 5 dopo 132.

¹⁷ Erode Antipa aveva cercato di procacciarsi in ogni modo i favori di Tiberio, senza farsi scrupoli nello scavalcare in qualche caso il proconsole Vitellio (Giuseppe Flavio 1998, 1124-1125).

¹⁸ Storicamente controversa, la questione relativa al luogo di svolgimento del festino (Macheronte? Gerusalemme? Tiberiade?, nel qual caso il lago omonimo sarebbe stato a pochi passi) è tornata alla ribalta in seguito ad alcune indagini recenti (Vörös 2012a; Vörös 2012b).

sedimentò prima in *Salomé* e poi in *Salome*, drammi avvantaggiati in quanto tali da un'azione ambientata in un luogo unico. Infatti, accogliendo senza riserve la tesi della detenzione di Giovanni in fondo alla cisterna, Wilde e Strauss imperniano un'intera scena sul confronto fra Salomé/Salome e Iokanaan/Jochanaan;¹⁹ confronto non a caso assente nel racconto di Flaubert, autore che, non senza ragione, riteneva improbabile che una cisterna deputata alla raccolta delle acque si trovasse in cima al colle su cui sorgeva il palazzo del Tetrarca.²⁰

In realtà, l'invenzione del confronto diretto fra Salomé e Giovanni il Battista si deve a Paul Milliet e Henri Grémont, autori del libretto di *Hérodiade*, opera di Jules Massenet (1881-1884) dichiaratamente basata sul racconto di Flaubert.²¹ A differenza di quanto avverrà nei lavori di Wilde e Strauss, il luogo dell'azione è indicato con precisione: Gerusalemme, la città in cui risiede il proconsole Vitellio. Il confronto si produce una prima volta (I, ii) nella corte del palazzo del Tetrarca e propone un'esplicita dichiarazione d'amore da parte di Salomé, a cui Jean oppone prima un rifiuto e poi un invito alla sublimazione: "Aime-moi donc alors, mais comme on aime en songe!" A questa ingiunzione fa seguito molto più avanti una scena (IV, i) ambientata agli imi tuffi della cella in cui Jean chiede conto a Dio del sentimento amoroso che sente germogliargli in petto: "Seigneur! Si je suis ton fils, dis-moi pourquoi tu souffres que l'amour vienne ébranler ma foi? [...] Seigneur! Oui, je puis respirer cette enivrante fleur! La presser sur ma bouche et murmurer: je t'aime!"²²

I toni appassionatamente melodrammatici con cui Massenet e suoi librettisti presentano i confronti fra Salomé (soprano) e Jean (tenore) svolsero un ruolo importante nell'indurre Wilde a compiere una scelta divergente. Preceduto e seguito da anatemi e profezie di ogni sorta, in *Salomé* il confronto sposta il pendolo all'estremo opposto, ipostatizzando la figura di Iokanaan in quella di "un prophète," e facendo di Salomé una belva animata da pulsioni sanguinarie. L'assegnazione a Iokanaan della qualifica di profeta ("Jochanaan. Ein Prophet," traduce — diligentemente, in questo caso — Lachmann) si accompagna nell'opera di Strauss a quella di una voce di baritono, mossa che nel teatro musicale basta da sola per far giustizia di ogni ipotesi d'amore

¹⁹ Giuseppe Flavio indica Macheronte quale luogo di detenzione di Giovanni, ma non fa il minimo cenno al festino indetto da Antipa, alla presenza di Salomé e alla decapitazione del Battista. Wilde, e con lui Strauss, postulano invece un'identità di luogo per salone e cisterna, ma rinunciano a specificare il nome del teatro dell'azione.

²⁰ Indipendentemente dalla localizzazione precisa della cisterna di Macheronte, occorre tenere presente come la consuetudine del tempo non prevedesse l'imprigionamento in cella ma la detenzione in luogo aperto e accessibile; donde la ritrosia del Tetrarca verso la condanna a morte di un uomo dal seguito vasto e in grado d'interloquire con la gente (Wilde 1993, 169, n. 7).

²¹ Paul Milliet, Henri Grémont / Jules Massenet, *Hérodiade*. Prima rappresentazione Bruxelles, Théâtre de la Monnaie, 19 dicembre 1881; a cui seguirono due versioni rivedute, presentate rispettivamente al Teatro alla Scala di Milano il 23 febbraio 1882 e al Théâtre-Italien di Parigi il 1° febbraio 1884. Quest'ultima, in quattro atti e sette quadri, è la versione poi entrata stabilmente in repertorio.

²² L'esaltazione del prigioniero è tale che i ruoli per un attimo s'invertono: mentre scende verso la cavità ipogea, Salomé tradisce un timore: "J'ai peur — dice rabbrivendo — de l'entendre murmurer: je t'aime!"

corrisposto;²³ per non parlare del tipo di soprano postulato dalla donna selvaggia di Strauss rispetto a quello richiesto dalla liliale adolescente di Massenet.

4.

Con le loro differenze, le scelte vocali dei due compositori forniscono un indizio importante in merito al divario anagrafico che intercorre fra il Battista e la figlia di Erodiade. Optando per un tenore, Massenet tende a fare di Jean un uomo giovane; scegliendo un baritono, Strauss tende a rimarcare una distanza che, lasciata trapelare in modo ambiguo dalle fonti, Wilde e Lachmann sfumano con scaltrezza: “Le prophète... est-ce un vieillard?” / “Ist dieser Prophet ein alter Mann?”, chiede Salomé/Salome al primo soldato della guarnigione; e questi: “Non, princesse [...] c’est un tout jeune homme” / “Nein, Prinzessin, er ist ganz jung.”²⁴ L’astuzia manipolatrice di Wilde, e di conseguenza di Lachmann, sta nel far dire una cosa importante a un personaggio secondario. Adolescente tutto sommato candida, Salomé/Salome pensa che un profeta debba essere un uomo anziano; dovendosi disporre a incontrarlo, vuole avere conferma o smentita della propria congettura. Irrobustita dagli avverbi “tout” e “ganz”, la risposta del soldato è inequivoca ma falsa la prospettiva: se Iokanaan/Jochanaan è “affatto giovane”, e Salomé/Salome un’adolescente purtroppo per lei cresciuta in fretta, il confronto parte su una base ingannevolmente paritaria, favorendo una contrapposizione in cui nessuno è disposto a mollare un millimetro. Questo è il problema di fondo, a cui Strauss pone un rimedio soltanto parziale attribuendo a Jochanaan un registro vocale dalla gravità corrispondente alla modalità ruvida d’esposizione dei suoi argomenti.²⁵

Nato sei mesi prima di Gesù, all’epoca dei fatti — collocabili all’inizio del quarto decennio — Giovanni aveva poco più di trent’anni. Salomé era invece una ragazzina, e aveva quindi la metà dei suoi anni.²⁶ La differenza fra un uomo che era andato a cercare la verità nel deserto, che aveva conosciuto le asprezze della vita, che era tornato fra la gente per battezzarla, che si dichiarava predecessore di colui che era venuto al mondo per salvarlo, e una ragazzina viziata, figlia di genitori separati, istruita nell’arte della danza e

²³ Nel teatro musicale i duetti d’amore avvengono di norma fra soprano e tenore, voci i cui ambiti consentono un aggioamento e un’ibridazione migliori rispetto a quelli di contralto e tenore o di soprano e baritono. Quelli fra soprano e baritono sono in genere duetti di confronto fra uomini maturi e donne giovani, gli uni aiutanti e intraprendenti e le altre schive o, a seconda dei casi, riluttanti.

²⁴ Wilde 1993: 65-67; Strauss 1943, 1 dopo 38-39.

²⁵ Le parole pronunciate da Iokanaan (e poi da Jochanaan) sono in gran parte citazioni dalle Scritture; una delle critiche mosse alla traduzione inglese di Douglas è quella del contrasto fra la lingua contemporanea degli altri personaggi e quella seicentesca del profeta, tale poiché le citazioni sono tratte da una traduzione storica della Bibbia, la cosiddetta *Bibbia di Re Giacomo* (la *King James Bible*, 1611). Sui criteri che informano la traduzione di Lachmann, cruda, elevata e solenne come quella inglese (ancorché non altrettanto arcaizzante) e dunque lontana dalla colloquialità del testo originale francese, si veda Kohlmayer s.d., 5.

²⁶ Raccontando i preparativi per la prima rappresentazione assoluta di *Salome*, Strauss riferisce le difficoltà incontrate da Marie Wittich, una cantante dall’aspetto matronale, dal grande talento drammatico e dai mezzi vocali adatti alla parte di Isotta, nel dare credibilità a una “16jährige Prinzessin” (Strauss 2014, 225).

— per quel che si sa — senza grande esperienza del mondo, è un dato che le riscritture decadentistiche obliterano in modo subdolo, al fine di dar luogo a un rapporto di attrazione-repulsione tanto violento quanto fallace.²⁷

Il primo a essere consapevole dei rischi comportati da una tale distorsione si dimostra proprio Strauss, il quale chiarisce i propri intenti mediante alcune dichiarazioni rese nel tempo ad amici e conoscenti. Conversando in un caffè parigino con Romain Rolland, Ravel e un gruppetto di intellettuali parigini dopo aver assistito a una recita di *Pelléas et Mélisande*, nel maggio del 1907 — epoca dell'andata in scena della versione francese di *Salome* al Théâtre du Châtelet — Strauss replica con queste parole a Jean Marnold, il quale aveva appena finito di fargli notare la scarsa originalità del motivo musicale di Jochanaan: “Je n'ai pas voulu le traiter trop au sérieux. Vous savez, Iokanaan, c'est un imbécile. Je n'ai pas de sympathie du tout pour ce genre d'hommes. J'aurai voulu d'abord qu'il fût un peu grotesque.”²⁸ Quasi trent'anni dopo Strauss ritornerà sull'argomento, in un capoverso di una lettera scritta a Stefan Zweig in merito alla proposta di un'opera teatrale tratta da due lavori letterari, la fantasia drammatica *Il salvatore bianco* di Gerhart Hauptmann (*Der weiße Heiland*, 1920) e il romanzo storico *Gli dèi bianchi* di Eduard Stucken (*Die weißen Götter*, 1922):

Ich wollte in *Salome* den braven Johanaan [*sic*] mehr oder minder als Hanswürsten componieren: für mich hat so ein Prediger in der Wüste, der sich noch dazu von Heuschrecken nährt, etwas unbeschreiblich komisches. Und nur weil ich die 5 Juden schon persifliert und auch Vater Herodes reichlich karikiert habe, mußte ich mich nach den Geboten des Gegensatzes bei Johanaan [*sic*] auf den 4 Hörner-Schulmeister-Philisterton beschränken.²⁹

Quanto a *Salome*, la presa di distanza dal personaggio perverso di Wilde è ravvisabile nell'esigenza di un'interprete capace di conferirle una vocalità potente ma una gestualità

²⁷ A sessi invertiti la situazione si ripropone nel *Rosenkavalier*, opera composta da Strauss nel 1911-1912 su libretto di Hugo von Hofmannsthal e incentrata sul rapporto fra la Marescialla e un adolescente, Octavian, da lei chiamato familiarmente Quinquin. In una tarda (1942) riflessione sulle rappresentazioni delle sue opere, Strauss afferma che — eccezion fatta per un momento di cattivo umore in cui si sente irrimediabilmente vecchia — la Marescialla dev'essere una giovane, bella donna di massimo 32 anni, mentre Octavian — né il primo, né l'ultimo dei suoi amanti — è un giovanotto di 17. Cfr. Strauss 2014, 237: “Zwei wichtige Forderungen an die Darsteller: ebenso wie Klytämnestra keine alte verwittrte Hexe, sondern eine schöne, stolze Frau von 50 Jahren sein soll, deren Zerrüttung eine geistige, keineswegs ein körperlicher Verfall sein soll, so muß die Marschallin eine junge schöne Frau von höchstens 32 Jahren, die sich bei schlechter Laune einmal dem 17jährigen Octavian gegenüber als ‘alte Frau’ vorkommt, aber keineswegs Davids Magdalena ist, die übrigens auch oft zu alt gespielt wird. Octavian ist weder der erste noch der letzte Liebhaber der schönen Marschallin.”

²⁸ Samazeuilh 1951, 163-164. La dichiarazione è riportata nel diario di Rolland alla data del 22 maggio 1907; otto giorni prima era stato lo stesso Rolland a confidare all'interessato l'impressione di una scarsa sintonia fra lui e Jochanaan.

²⁹ Lettera di Strauss a Stefan Zweig, Bad Kissingen, 5 maggio 1935 (Strauss, Zweig 1957, 128-129). Si vedano in proposito le osservazioni di Kennedy 1999, 145; Janes 2005, 135; Youmans 2010, 116; Gilliam 2014, 70. Passando in rassegna i personaggi principali dell'opera, in termini musicali Chevalley esprime un giudizio positivo sul Tetrarca, giudica un parziale insuccesso l'isterica Salome e istituisce per Jochanaan un eloquente parallelo col Gran sacerdote di *Samson et Dalila* (opera di Camille Saint-Saëns su libretto di Ferdinand Lemaire, andata in scena al teatro di corte di Weimar il 2 dicembre 1877).

leggera: “Wer einmal im Orient war und die Dezenz der dortigen Frauen beobachtet hat, — afferma Strauss — wird begreifen, daß Salome als keusche Jungfrau, als orientalische Prinzessin nur mit einfachster, vornehmster Gestik gespielt werden darf.”³⁰

Ad onta di queste affermazioni, un secolo e oltre di prassi esecutiva ha imposto nel pubblico e nella critica l’idea di un’aderenza viscerale di Strauss ai personaggi di Wilde e non quella di un suo attento, ironico distacco. Di qui, nell’avvicinarsi delle esperienze d’ascolto, di visione e di studio, il prender corpo in chi scrive di una netta sensazione di disagio, acuita dalla più eclatante fra le invenzioni dell’autore. Se la riunione in un luogo unico di cisterna sotterranea e salone delle feste può avere una sua plausibilità in vista del confronto fra Salomé/Salome e Iokanaan/Jochanaan, lo stesso non può dirsi di un’affermazione messa in bocca, ancora una volta scaltramente, da Wilde a un personaggio secondario; non il primo soldato, come nel caso del quesito relativo all’età del detenuto, ma il secondo. Ancor prima che Salomé faccia il proprio ingresso in scena, mentre i soldati chiacchierano fra loro, fissando la cisterna da cui è giunto il primo urlo del profeta l’uomo di Cappadocia esclama: “Quelle étrange prison!” Al che, il secondo soldato replica “C’est une ancienne citerne.” Il Cappadocien non riesce a trattenere un fremito: “Une ancienne citerne! Cela doit être très malsain.” A quel punto, forse con l’intento di rassicurare lo straniero sulle condizioni igieniche della cella, il soldato confeziona un falso storico astutamente immesso nel dramma al fine di far lievitare in Salome l’odio nei confronti del patrigno: “Mais non. Par exemple, le frère du tétarque, son frère aîné, le premier mari de la reine Hérodiade, a été enfermé là-dedans pendant douze années. Il n’en est pas mort. A la fin il a fallu l’étrangler.”³¹ Malgrado la meticolosità della descrizione — il fratello (*recte*: fratellastro) del Tetrarca, il suo fratell(astr)o maggiore, il primo marito di Erodiade — nulla di quanto il soldato afferma corrisponde a verità. Dopo la rocambolesca fuga da Roma di sua moglie insieme al cognato, di Erode Filippo, primo marito di Erodiade e padre di Salomé, si perdono le tracce. Non se ne sa più nulla. Punto. Anche a Strauss l’invenzione dovette apparire insensata, tanto che in Salome il dialogo risulta sfronato sensibilmente; ma la sfronatura, a cui vanno soggette anche altre porzioni del testo, ha origini certamente diverse rispetto a quella, per esempio, relativa alle abitudini alimentari di Iokanaan/Jochanaan.³² Sempre rispondendo al Cappadocien che gli chiedeva da dove venisse quell’uomo che lanciava anatemi dal buio della cisterna, poco prima il soldato aveva risposto “Du désert, où il se nourrissait de sauterelles et de miel sauvage. Il était vêtu de poil de chameau, et autour de ses reins il portait une ceinture de cuir. Son aspect était très farouche. Une grande foule le suivait. Il avait même des disciples.” Di tutta questa descrizione, Strauss conserva solo la prima e l’ultima frase: “Aus der Wüste. Eine Schar von Jüngern war dort immer um ihn:” non perché vi sia alcunché di falso, ma perché non v’è alcunché di drammaturgicamente rilevante.³³

³⁰ Strauss 2014, 225-226.

³¹ Wilde 1993, 57-59.

³² Sull’argomento esiste una letteratura cospicua, cfr. Kelhoffer 2005 e relativa bibliografia.

³³ Wilde 1993, 55-57; Strauss, 4 prima di 17 – 1 prima di 18.

Pur prendendo in parte le distanze da Wilde, Strauss mantiene fede al suo proposito di intonarne il dramma ritenendone le linee generali ovvero rinunciando — si veda il cortese rifiuto opposto a suo tempo al progetto di Lindner — a commissionare la stesura di un libretto; lavorando per sottrazione rispetto alla fonte originale, non aggiungendo nulla nonché rinunciando a un'articolazione in più atti, Strauss tralascia l'occasione per scandagliare l'animo degli antagonisti. Se a Salome e a Jochanaan fosse stata data la possibilità di esprimersi, confrontandosi meglio, le loro personalità avrebbero dato vita a un dialogo più ricco di quello rinvenibile nell'opera, e avrebbe certo rivelato alcune affinità difficilmente ipotizzabili a partire dal testo di Wilde. Questo non era però l'intento di Strauss, che assecondando il proprio istinto teatrale ha prodotto una delle poche opere del Novecento entrate subito in repertorio e mai uscite. Nondimeno, provare a immaginare cosa potrebbero essersi detti, Salomè e Giovanni il Battista, se per parlarsi avessero avuto un'ora di tempo e non pochi minuti, è una cosa lecita e oltremodo interessante.

5.

Per tutte le ragioni qui esposte, declinando un invito a partecipare con un contributo scientifico a un convegno di studi, nell'estate del 2017 ho scritto *Variabile Salome*, un dialogo scenico con musica tratta da opere di Strauss.³⁴ Il termine “variabile” dev'essere considerato nella sua duplice natura di aggettivo e di sostantivo: variabile è Salomè nella sua inquietudine adolescenziale, nella sua instabilità emotiva di ragazzina entrata troppo presto nel mondo dei grandi; ma una variabile del tutto imprevista è la sua irruzione nella vita di Giovanni, segnata nell'ora destinata a divenire estrema per entrambi. A differenza di quanto avviene in Wilde e in Strauss, in *Variabile Salome* il dialogo è ambientato all'interno della cisterna. Rimossi gli elementi decadentistici di dedizione necrofila e di *couleur locale*, esso introduce nel personaggio di Salomè un desiderio di condivisione del destino dell'uomo da lei cercato, nonché di accettazione del proprio destino di vittima sacrificale; una mossa, questa, che comporta nell'adolescente sfrontata un'inopinata, sorprendente metamorfosi. In *Variabile Salome* la protagonista scende infatti nella cisterna con una verità terribile nel cuore, intenzionata a rivelarla a Giovanni solo nel momento in cui si dispone a compiere un atto d'amore congiunto inscindibilmente col suo sacrificio.

Il contrasto fra la donna conscia del proprio enorme potere seduttivo e l'uomo in perenne oscillazione fra raccoglimento e invettiva si materializza fin dalle prime battute. Studiandosi come in un duello (un duello fortemente asimmetrico, fra una giovane

³⁴ Intitolato *Wilde, Strauss e la cultura europea*, il convegno — organizzato dal Centro Studi sul Teatro Musicale dell'Università degli Studi di Torino col sostegno di Arianna per la Musica — si è svolto al Circolo dei Lettori di Torino il 16 febbraio 2018 nel quadro del *Festival Richard Strauss*. *Variabile Salome* è invece andato in scena al Teatro Vittoria di Torino il 17 settembre 2018, sempre grazie al sostegno di Arianna per la Musica e con la collaborazione dell'Unione Musicale e dell'Accademia di Musica di Pinerolo.

danzatrice consapevole dell'infalibilità del proprio fascino e un uomo adulto profondamente segnato da tante asprezze), narrandosi le rispettive esperienze di vita, i personaggi scoprono poco alla volta un'attrazione fortissima, spirituale non meno che fisica. Culminando in un vertice di straordinaria intensità emotiva, il confronto sviluppa in modo inedito la figura di Giovanni, mettendone in luce alcune componenti sovente obliterate: oltre a incidere in maniera decisiva nella vita di Salomè, inducendola a un atto d'amore e di dedizione in linea con la sua natura inquieta, il confronto mina alla base le certezze del profeta, personaggio che pur mantenendo la consapevolezza della propria missione spirituale finisce per ritrovare *in extremis* una dirompente dimensione fisica, di creatura in carne ed ossa incapace di sottrarsi alle pulsioni dell'istinto. Lontano da ogni perversione, il bacio finale di Salomè a Giovanni è anche e soprattutto il bacio di Giovanni a Salomè, un atto d'amore il cui valore è moltiplicato in modo esponenziale dal contesto opprimente in cui si produce.³⁵

BIBLIOGRAFIA

1. Fonti

1.a Fonti antiche (selezione)

Passi biblici: Lc, 3: 19-20; Mt, 14: 3-12; Mc, 6: 14-29; *Cantico dei cantici*.

Giuseppe, Flavio. 1998, 2006². *Antichità giudaiche*. Edizione it. moderna, ed. L. Moraldi. Torino: UTET.

1.b Riscritture moderne (selezione)

FLAUBERT, G. 1877. "Hérodias." In Id. *Trois contes*. Paris: G. Charpentier & Cie.

HUYSMANS, J.-K. 1884. *À rebours*. Paris: Charpentier.

LAFORGUE, J. 1887. "Salomé." In Id. *Moralités légendaires*. Paris: Librairie de la Revue Indépendante. 2^a ed. 1922. Paris: Éditions de la Banderole.

MALLARMÉ, S. 1871, 1887². "Hérodiade." In Id. *Œuvres complètes*. Paris: Gallimard.

WILDE, O. 1893. *Salomé*. Paris: Librairie de l'Art Indépendant. Edizione critica bilingue francese/inglese, ed. P. Aquien. 1993, 2006². Paris: Flammarion.

1.c Teatro musicale

MESSMER, F. 1989. *Kritiken zu den Uraufführungen der Bühnenwerke von Richard Strauss*. Pfaffenhofen: Ludwig.

SAMAZEUILH, G. 1951. *Richard Strauss et Romain Rolland: correspondance, fragments de journal*. Paris: Michel.

STRAUSS, R. 2014. "Erinnerungen an die ersten Aufführungen meiner Opern (1942)." In W. Schuch (ed.). *Richard Strauss. Betrachtungen und Erinnerungen*, 219-247. Mainz: Schott.

STRAUSS, R., ZWEIG, S. 1957. *Briefwechsel*. Frankfurt am Main: Fischer.

³⁵ In occasione dell'andata in scena al Teatro Vittoria di Torino il 17 settembre 2018 le parti dei protagonisti sono state affidate a Giulia Valenti (Salome) e Stefano Moretti (Giovanni il Battista). La lettura scenica è stata integrata dall'esecuzione di alcuni pezzi estratti da opere di Strauss (*Tod und Verklärung*, op. 24; *Salome*, op. 54; *Eine Alpensinfonie*, op. 64; *Tanzsuite*; *Capriccio*, op. 85; *Vier letzte Lieder*), trascritti da chi scrive per *ensemble* cameristico ed eseguiti dal vivo da Emanuele Groppo (flauto), Claudio Pasceri (violoncello) e Claudio Berra (pianoforte).

2. Studi

- DEL MAR, N. 1962. *Richard Strauss: A Critical Commentary of His Life and Works*. 3 voll. London: Barrie & Jenkins.
- GILLIAM, B. (ed.). 1992. *Richard Strauss and His World*. Princeton: Princeton University Press.
- . 1999. *The Life of Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2014. *Rounding Wagner's Mountain: Richard Strauss and Modern German Opera*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GIRARD, R. 1984. "Scandal and the Dance: Salome in the Gospel of Mark." *New Literary History* 15/2: 311-324.
- JANES, R. 2005. *Losing Our Heads: Beheadings in Literature and Culture*. New York–London: New York University Press.
- KELHOFFER, J.A. 2005. *The Diet of John the Baptist*. Tübingen: Mohrsiebeck.
- KENNEDY, M. 1999. *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KOHLMAYER, R. s.d. "From Saint to Sinner: The Demonization of Oscar Wilde's *Salomé* in Hedwig Lachmann's German Translation and in Richard Strauß's Opera." <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.465.8226&rep=rep1&type=pdf>
- MARCHAL, B. 2005. *Salomé. Entre vers et prose. Baudelaire, Mallarmé, Flaubert, Huysmans*. Paris: Corti.
- MELTZER, F. 1984. "A Response to René Girard's Reading of Salome." *New Literary History* 15/2: 325-332.
- PUFFETT, D. (ed). 1989. *Richard Strauss: Salome*. Cambridge: Cambridge University Press.
- VANDER STICHELE, C. 2001. "Murderous Mother, ditto Daughter? Herodias and Salome at the Opera." *lectio.difficilior* 2: 1-25.
- VÖRÖS, G. 2012a. "Machaerus: The Golgotha of Saint John the Baptist." *Revue biblique* 119/2: 232-270.
- . 2012b. "Machaerus: Where Salome Danced and John the Baptist Was Beheaded." *Biblical Archaeological Review*, 38/5: 30-41.
- YEOLAND, R. 2013. "Richard Strauss, Romain Rolland and Salomé." *Richard Strauss Jahrbuch*: 61-77.
- . (ed.). 2010. *The Cambridge Companion to Richard Strauss*. Cambridge: Cambridge University Press.

VARIABILE SALOME

Dialogo scenico con musica da Richard Strauss

Scena I

UNA CELLA IN PENOMBRA. SULLA DESTRA UN GIACIGLIO, DAVANTI A CUI SI TROVA UNA BROCCA PER L'ACQUA. DA SINISTRA UN FASCIO DI LUCE LUNARE ENTRA ATTRAVERSO L'INFERRIATA DI UNA PICCOLA FINESTRA.

Giovanni, solo, vestito con una tunica chiara, una cintura di cuoio, barba curata e sandali ai piedi, si aggira per la cella; leva lo sguardo verso la finestra, si china per prendere la brocca dell'acqua, se la porta alla bocca e beve un sorso. Poi posa la brocca e si avvicina al muro. Fissa per un attimo lo sguardo su di esso, come per leggervi qualcosa. China la testa e si porta a passi lenti verso il centro della scena. Rivolto verso la finestra, s'inginocchia e si dispone a recitare devotamente un inno, senza enfasi, come se fosse un testo in prosa.

GIOVANNI

Come a una fonte limpida
anela ansante il cervo,
con l'anima il tuo servo
anela a te, o Signor.

Mi nutrono le lacrime
che verso notte e giorno,
null'altro avendo intorno
che un mare di dolor.

In me risplende fulgida
in questa cella oscura
la luce tersa e pura
del tuo infinito amor.

s'interrompe. Cambiando tono, esclama

Luce! Luce! Fonte di vita! Quando tornerai a illuminare i miei giorni? A scaldare questo mio corpo, freddo come le stelle e pallido come la luna? Non mi uccidono il silenzio, la sete, la solitudine: mi uccide la tua assenza, o Luce, Luce che nel deserto mi scaldavi accecandomi, mi accecavi scaldandomi, m'incantavi illuminandomi... Io,

Giovanni, cerco te, o Luce: ti desidero sopra ogni cosa, ti invoco con queste mie deboli forze; perché anche qui, lontano da te, in questa cella fredda e oscura

elevando all'improvviso il tono della voce e scomponendosi vistosamente, grida

IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!
 IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!
 IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!

Strauss, *Salome, Tanz*, bb. 1-72 (02'30")

in lontananza si ode lo strepito dell'attacco della danza di Salome. Giovanni trasalisce e prorompe nella seguente invettiva, mentre la musica continua.

Guai a voi, Farisei e Sadducei, razza di vipere, otri rigonfi, cembali rimbombanti! Guai a voi, traditori di Giuda, ubriachi d'Efraim, abitatori della valle opulenta, esseri infidi storditi dal vino! Sparite! Sparite per sempre! Siate dispersi come l'acqua che esonda!

Giovanni si ricomponde e riprende a recitare l'inno, assumendo di nuovo il tono devoto dell'inizio.

Socchiuse al sol le palpebre,
 del tuo conforto certo,
 la luce del deserto
 accolsi nel mio cuor.

Resista la mia anima,
 sia in te il mio sguardo fisso,
 abisso or chiama abisso,
 dei flutti al gran fragor.

elevando nuovamente il tono della voce, Giovanni riprende la sua invettiva mentre la musica della danza di Salome continua a udirsi sempre più forte.

Le porte delle fortezze cederanno come gusci d'uovo, le mura crolleranno a pezzi, le città andranno a fuoco! Il flagello dell'Eterno imperverserà, rivoltando le vostre membra lacerate nel sangue come cenci di lana nella tinozza del tintore!

Giovanni prende un lungo respiro; poi, accennando alla luna, riprende la recitazione.

A te che il cielo illumini
coi pallidi tuoi raggi
devoto rende omaggi
di notte il viaggiator.

Giovanni interrompe la recitazione dell'inno. Con tono rasserenato, senza prestare ascolto alla musica della danza di Salome, prosegue.

Quante notti mi sei stata compagna, o Luna, negli anni del deserto ... Hai illuminato il mio cammino; nascondendoti, mi hai esortato a osservare le stelle, a vederle accendersi e brillare nel cielo. Grazie a te ho raggiunto l'oasi, camminando nella notte chiara, al termine di giorni in cui la vampa mi sfiniva, costringendomi alla sosta mentre il sole, la sabbia e il vento m'impastavano la bocca, e l'acqua nell'otre scarseggiava.

la musica della danza si ode sempre, sullo sfondo. La luce della luna comincia ad assumere un colore rossastro. La voce di Giovanni si vela d'inquietudine.

Ma... che luce strana, mandi stanotte... che rossore sinistro... che ti succede? Sei rossa, Luna, rossa come non mai!!!

elevando progressivamente il tono della voce e scomponendosi vistosamente

Rossa, sempre più rossa... Ecco! Io lo so cosa vuoi dire! Io lo so!
ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!

la luce della luna perde progressivamente il colore rossastro e torna ad assumere il suo colore freddo e pallido. La musica cessa. La voce di Giovanni torna ad assumere un tono normale.

Ora il sangue è scomparso ... Adesso ... adesso riconosco la tua luce, o Luna; bianca, bianca come il latte che sgorgnerà dalle rocce, quando il figlio di Davide libererà questa terra.

Giovanni si ricompone e riprende a recitare l'inno, assumendo nuovamente un tono devoto.

A te io innalzo un cantico
che ispira in me l'amore;
verso di me, o Signore,
rivolgi il tuo favor.

Libero dal pericolo
 rendi tu il mio cammino,
 stai sempre a me vicino,
 fidato, buon pastor.

La via maestra mostrami
 che al trono tuo conduce,
 là dove in chiara luce
 rifulge il tuo splendor.

*assumendo una posa profetica ed elevando
 progressivamente il tono della voce.*

Luce, Luce! Luce che illumini questa Terra,

PREPARA LA VIA A QUEL GIUSTO!
 PREPARA LA VIA A QUEL GIUSTO!
 PREPARA LA VIA A QUEL GIUSTO!

*si accascia sul giaciglio. La luce della luna si fa più fioca.
 Giovanni si addormenta.*

Scena II

SULLA PARETE DI FONDO, RIMASTA SINORA COMPLETAMENTE AL BUIO, SI TROVA
 UNA RAMPA FORMATA DA SEI GRADINI.

Strauss, *Tod und Verklärung*, bb. 29-67 (02'30")

*Giovanni giace addormentato sul giaciglio sul lato
 destro, mentre la musica che accompagna il suo sogno
 risuona nell'aria. Quando la porta si apre e la silhouette
 di Salome — non riconoscibile poiché travestita da
 guardia — si staglia sullo sfondo la luce investe
 Giovanni; il quale, svegliandosi di soprassalto,
 trasalisce.*

GIOVANNI

Chi è là? Chi è? Chi sei? Non vedo! Ahhhhhh!!!

*seduto sul giaciglio, scarmigliato e con gli occhi pesti,
 grida*

Chi sei? Una guardia!

rivolto come prima verso la finestra da cui filtra la luce della luna, Giovanni si mette in ginocchio; assunto un atteggiamento devoto, comincia a recitare un salmo.

Tu, Signore, sei luce alla mia lampada;
tu, mio Dio, rischiari le mie tenebre;

Salome in cima alla rampa, con tono severo

SALOME
Alzati.

Giovanni tutto intento a recitare il salmo

GIOVANNI
Tu, che mi hai cinto di vigore,
hai reso retto il mio cammino,
mi hai dato l'agilità di un cervo ...

*durante la recitazione di Giovanni, Salome comincia a scendere i gradini della rampa.
Giovanni percependo i passi di Salome, senza voltarsi*

Cosa fai quaggiù di notte? La luna ha detto che all'alba un grande uomo morirà.

Salome completando la discesa

SALOME
Muoviti.

Giovanni sempre senza voltarsi, senza tradire il minimo turbamento.

GIOVANNI
Quel che non hanno fatto i serpenti, quella notte, lo farà la scure all'alba.

Salome avanza verso il centro, mentre l'ambiente si rischiara progressivamente. Nel punto maggiormente illuminato, Salome si ferma a un passo dalla parete che separa la cella di Giovanni dal vestibolo ai piedi della

rampa. Facendogli cenno di voltarsi, Salome intima a Giovanni

SALOME
Guardami.

Giovanni si alza, si volge e muove un passo. Incuriosita dall'affermazione di Giovanni, Salome gli chiede

Serpenti?

GIOVANNI

Una notte quel mostro di Erodiade ha ordinato di gettarmi in cella tre serpenti. Ma lei non sa che io sono un cervo, e che coi miei zoccoli ne ho schiacciati tanti, di serpenti. Le guardie si sono spaventate. Erano tre: quando sono venute a prendermi e hanno visto che ero vivo, sono rimaste di sale; glie li ho ridati, uno per uno.

accennando un sorriso, ma fissando Salome

Me lo immagino, il grugno schifoso di Erodiade...

gridando

ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!

ricomponendosi

Ma tu... tu non sei una guardia! Chi sei?

Salome spogliandosi rapidamente degli indumenti del travestimento, Salome appare a Giovanni nelle vesti di una danzatrice. Giovanni cerca di mostrarsi indifferente, ma è visibilmente impressionato dal gesto di Salome. Guardandolo fisso negli occhi, Salome si ferma e dice

SALOME
Il mio nome è Salome.

Scena III

SALOME E GIOVANNI IN PIEDI L'UNO A BREVE DISTANZA ALL'ALTRA, SEPARATI SOLO DA UNA PARETE TRASPARENTE.

GIOVANNI

Shalòm, nome di pace! Che dono meraviglioso mi fa oggi il Signore. Chi ti manda a me? Lui, i miei discepoli o ... quella serpe?

SALOME

Solo il desiderio di vederti.

GIOVANNI

Come sei riuscita ad arrivare quaggiù?

SALOME

La mia è una storia lunga ...

GIOVANNI

C'è tempo sino all'alba.

SALOME

Abbiamo solo un'ora.

GIOVANNI

Ti ascolto.

SALOME

Sono nata a Roma, nel giorno in cui morì il grande Augusto. La notizia arrivò da Nola nel giro di qualche ora; giusto il tempo, per mio padre, di riaversi dalla delusione di non aver generato un figlio maschio da candidare al trono.

GIOVANNI

Tuo padre è un re?

SALOME

Un re senza regno; diseredato da suo padre, che non lo credeva adatto a governare nemmeno un lembo di deserto. Amava i libri. A Roma s'è costruita una grande biblioteca, piena di libri greci. Quella, negli anni, è diventata il suo regno. Prevedendo quel che sarebbe accaduto a Roma con la morte di Augusto, scelse per me un nome di pace: Salome.

GIOVANNI

Anche mio padre non lo scelse a caso, il mio nome. Lo dovette scrivere, però, perché il Signore gli aveva tolto la parola. L'aveva punito perché non aveva voluto credere all'annuncio che mia madre, da sempre ritenuta sterile, sarebbe rimasta incinta.

Salome, incredula

SALOME

Il Signore aveva tolto a tuo padre la parola?

GIOVANNI

Sai com'è, lui era al suo servizio. Se alla parola di Dio non credono neppure i suoi ministri... Per questo incise su una tavoletta il nome di *Yohanàn*: Giovanni, "il Signore è misericordioso." Appena ebbe staccato lo stilo dalla cera il Signore lo ringraziò, e lui ritrovò la parola.

Salome, ironica

SALOME

Ah sì? E cosa disse?

GIOVANNI

Cantò un inno di lode. Questo:

in tono di recita

"Affinché i tuoi servi
possano far risuonare alte
le meraviglie delle tue gesta,
dissolvi la colpa
del labbro impuro,
figlio mio, Giovanni."

Salome, accennando un movimento col capo

SALOME

Belle le parole... e la melodia?

GIOVANNI

Non me l'ha mai insegnata; anzi, non m'ha mai neppure insegnato a cantare; diceva che il canto è un'arte che esige studio assiduo, esercizio quotidiano ... Però l'inno me l'ha lasciato (anche se una volta scritti i suoni muoiono, diceva).

Giovanni fruga sotto la sua tunica e tira fuori un rotolino di pergamena. Mostrandolo a Salome, Giovanni dice:

Ce l'ho qui, scritto in latino, ecco: è l'unica cosa che non mi hanno requisito.

percependo in Salome un certo grado di perplessità

Sorridi, eh?...

cambiando di proposito tono e discorso

Nella mia famiglia si racconta la storia di un'altra donna, chiamata Salome.

Salome, infastidita

SALOME

Bah, il mio nome lo porta mezza provincia ...

GIOVANNI

Era un'incredula, un po' come te.

scandendo le parole con tono severo

Non voleva credere che una donna vergine potesse dare alla luce un figlio.

Salome, sbrigativa

SALOME

E infatti non è possibile.

GIOVANNI

È possibile, è possibile; è capitato a una cugina di mia madre.

Salome, sgranando gli occhi, replica con ferocia

SALOME

Non ci credo.

Giovanni, investendola

GIOVANNI

Invece ci DEVI credere, perché la cugina di mia madre non è una madre qualunque; è Maria, la madre di quel Giusto, di quella creatura di fuoco e di luce a cui tu, io, TUTTI dobbiamo preparare la via,

alzando la voce

quel Giusto che darà da mangiare agli affamati, da bere agli assetati! Che ridarà la vista ai ciechi, l'udito ai sordi, la parola ai muti! Che farà trionfare, sempre e ovunque, la giustizia!

gridando

CHE CONDANNERÀ CHIUNQUE INFRANGA LE NOSTRE LEGGI! Come quella serpe di Erodiade, una donna infame che non s'è fatta scrupoli nell'abbandonare il suo uomo pur di mettersi con suo fratello, più grande e più potente di lui!!! Ti colga il giudizio del Cielo, belva orribile e malvagia!!!

Salome, con un filo di voce

SALOME

Taci, Giovanni, taci... Questa storia la conosco: Erodiade... è mia madre!

Giovanni compie un balzo all'indietro ed esclama

GIOVANNI

Tua madre!!! TU figlia di quel mostro!!!

SALOME

Sssssssssshhh! Non gridare! Nessuno deve sapere chi sono! Sono venuta a Tiberiade di nascosto; volevo vedere se era vero quel che si dice in giro sul conto di mia madre. Sono dieci anni che è scappata con Antipa. Lui veniva a Roma, ogni tanto, e faceva visita a mio padre. Ero una bimba, ma me lo ricordo bene: un omone possente, con una gran barba riccia e due occhi di fuoco; completamente diverso da mio padre. Mia madre, che ha sempre avuto un debole per gli uomini di potere, una sera ha ceduto: s'è infilata nel suo letto, e all'alba è scappata con lui.

Giovanni, gridando

GIOVANNI

INFRANGENDO LA LEGGE DEI NOSTRI PADRI! Tua madre nel letto di suo cognato! E poi lui ce l'aveva, una moglie, Fasaele! TI ANNIENTI LA FURIA DEL CIELO, ERODIADE!!!

SALOME

Non gridare!

GIOVANNI

Io grido quanto voglio, perché è per quest'accusa che il Tetrarca m'ha messo a marcire qui dentro! Ma perché tu sei qui? Cosa ci sei venuta a fare, quaggiù?

SALOME

Io sono venuta per vedere mia madre. Quando ho saputo che il Tetrarca organizzava una festa, mi sono presentata a un funzionario e mi sono fatta introdurre a corte.

Strauss, *Salome, Tanz*, bb. 127-65 (01'30")

accennando alcuni sensuali passi di danza

Sono una danzatrice. Antipa ha apprezzato molto le mie danze; quando mi ha chiesto qual era il mio onorario, gli ho detto che avrei rinunciato al denaro pur di ottenere il permesso di scendere qui.

Giovanni ascolta Salome, guardandola perplesso

In città ho sentito parlare molto di te. Antipa, che ti stima almeno quanto ti teme, ha esitato a lungo; ma con un paio di mosse a effetto

accennando altri gesti, ancora più sensuali

alla fine l'ho convinto. Mi ha solo imposto di vestirmi da guardia (sai, non voleva che anche altri gli chiedessero di scendere qui sotto); e mi ha concesso un'ora. Non un minuto di più.

GIOVANNI

Rispondi alla mia domanda: cosa vuoi, tu, da me?

SALOME

Finora mia madre l'ho solo intravista, alla festa c'erano soltanto uomini. Lei non mi ha riconosciuto, né io ho fatto nulla per farmi riconoscere. M'è apparsa pesante,

invecchiata e un po' svanita; mastica fior di loto, parla e cammina fissando il vuoto. Che pena. A corte, anche ad Antipa, mi sono presentata col mio nome d'arte.

mentre pronuncia l'ultima frase compie una giravolta su sé stessa, poi accenna un'altra mossa, estremamente sensuale

GIOVANNI
Che sarebbe?

Salome, maliziosa

SALOME
Lascia stare.

di colpo serissima, guardandolo fisso

Per te, grande uomo, io sono Salome. *Shalòm*, pace.

Interludio I

Strauss, *Eine Alpensinfonie*, n. 31 – 6 dopo n. 35 (01'15")

Scena IV

IN TUTTA LA SCENA SALOME E GIOVANNI PARLANO DA DIVERSE POSIZIONI, AL DI QUA E AL DI LÀ DELLA PARETE TRASPARENTE.

Salome, con manifesta apprensione

SALOME
Sei pallido, Giovanni, sei pallido da far paura. Da quanto tempo ti trovi qui?

GIOVANNI
Ho visto nascere dieci lune.

SALOME
Sei magro, sotto la tunica ti spuntano le ossa.

rischiarandosi e sorridendo

Ma i tuoi occhi brillano, sono vivi, le tue labbra sono rosse come il melograno, il tuo volto è sereno. Sembra impossibile ...

con un velo di ironia

Tutto merito del nutrimento spirituale?

subito pentita, aggrottando le sopracciglia

Ma te ne danno da mangiare, qui dentro?

Giovanni, ieratico

Una volta al giorno. Il Tetrarca mi ha concesso di continuare a cibarmi di quel che mangiavo nel deserto.

Salome prontamente, come una scolaretta

SALOME

Locuste e miele selvatico!

Giovanni sorridendo, levando gli occhi al cielo

GIOVANNI

Quella è una leggenda... Una leggenda che ha preso a circolare quando tutti si chiedevano cosa stessi cercando, io, nel deserto; perché me ne fossi andato, perché avessi abbandonato tutto e tutti. Pensavano che fossi impazzito, che non avrei mai più fatto ritorno, che me ne sarei rimasto laggiù fra le dune a mangiare insetti e miele a manate, come l'ultimo dei Nabatei. È stata tua madre a cucirmi addosso la fama di divoratore di locuste: per assimilarmi ai nemici, per insinuare l'idea di una mia collusione col popolo di Fasaale, la consorte che il Tetrarca ha ripudiato per lei.

Salome, sorpresa

SALOME

Perché, non è così?

Giovanni, sempre ieratico

GIOVANNI

No. Io nel deserto ci sono andato perché cercavo l'Assoluto; e l'Assoluto ha bisogno di spazio, di silenzio, di luce. Tutte cose che non esistono nei villaggi, e men che meno

nelle città. Solo per questo me ne sono andato; con l'intenzione di tornare, un giorno, portandomi dentro il vento, la luce, il suono del deserto.

gridando

IO SONO LA VOCE DI UNO CHE GRIDA NEL DESERTO!!!

Salome allarmata, facendo cenno di parlar piano

SALOME

Sssssssh! Non urlare, se no Antipa mi manda a prendere!!!

dopo una pausa, ricomponendosi

E cosa bevevi, nel deserto?

Giovanni, imperturbabile

GIOVANNI

Acqua, quando c'era. Quando gli fece annunciare da un angelo la gravidanza di mia madre, il Signore disse a mio padre che sarei stato ben voluto dalle genti e che non avrei MAI toccato bevande inebrianti. Io non ho fatto altro che obbedire a quel comando.

SALOME

Dicono che sei un uomo consacrato a Dio; per questo molti desiderano incontrarti.

GIOVANNI

E per questo il Tetrarca m'ha rinchiuso qui dentro. La mia accusa di adulterio nei confronti di Erodiade è uno squallido pretesto; in realtà Antipa teme che la gente cominci a dare ascolto a me, anziché a lui; che si opponga ai suoi piani di guerra; che contesti le sentenze dei suoi tribunali;

alterandosi

CHE PRETENDA IL RISPETTO DELLE LEGGI!

ricomponendosi

E comunque, io mi sono limitato a eseguire l'ordine di non bere bevande inebrianti. I veri consacrati sono altri; oltre a non bere vino e a non mangiare cibi impuri, i nazirei non toccano cadaveri, non vanno ai funerali, non visitano cimiteri e soprattutto... non si tagliano i capelli. In questo modo — dicono — lasciano agire al loro interno la grande forza del Signore. La conosci, la storia di Sansone?

SALOME

No.

GIOVANNI

Di' a tuo padre di raccontartela, quando torni a Roma. Lui la conosce senz'altro.

*nel momento in cui formula questo invito Giovanni
percepisce in Salome uno sguardo pieno d'angoscia.
Dopo un attimo di esitazione, prosegue*

E comunque, a me piacciono curati, i capelli; non sai a quante donne ho dovuto chiedere di sciogliere acconciature bellissime, nel momento in cui dovevo amministrare loro il battesimo ...

osservando l'acconciatura di Salome

Anche tu te la dovresti sciogliere ...

Salome, civettuola

SALOME

Eh, questo è niente ... devi vedere quando danzo ... veli, fermagli, diademi: ce n'ho da agghindare un'intera compagnia. Stasera, per esempio, mi sono messa due collane:

continua la descrizione con gesti seducenti

una al collo, vistosa, colorata; e un'altra leggera, fra i capelli, con un rubino che mi scendeva sulla fronte. I capelli erano tirati in su, ma sui lati ho lasciato qualche ciocca sciolta.

con tono severo

Anni di studio, signore! Alla scuola di Batillo la disciplina è ferrea: il talento, se ce l'hai, viene dopo. Prima di esibirti con un filo di trucco devi passare anni a esercitarti senza orpelli e senza fronzoli. Però credimi, una volta che il mestiere ce l'hai, in scena ti diverti immensamente.

Giovanni, apparentemente insensibile

GIOVANNI

Ti sarai divertita, alla festa.

Salome, piccata

SALOME

Non più di tanto. Mi diverto quando il pubblico sta attento; Antipa e i suoi ospiti erano sbronzi.

GIOVANNI

Chissà se il Tetrarca se n'è reso conto, questa notte, che la luna è diventata rossa. Ma no, non se ne sarà accorto, intento com'era a gozzovigliare... Io da qui l'ho vista, invece: rossa, rossa come un melograno.

alterandosi

Io lo so il significato di quel colore, io lo so cos'ha voluto dire, stanotte, la Luna:

gridando

ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!

SALOME

Shhhhhhh!!!

Giovanni, fissandola con uno sguardo severo

GIOVANNI

Stai tranquilla: finché sono io, a gridare, qui sotto non scende anima viva.

Interludio II

Couperin/Strauss, *Tanzsuite, Les Nonettes (Les Brunes, 01'00")*

Scena V

IN TUTTA LA SCENA SALOME E GIOVANNI PARLANO DA DIVERSE POSIZIONI, AL DI QUA E AL DI LÀ DELLA PARETE TRASPARENTE.

Salome, con tono pensoso

SALOME

Che cosa strana, una festa di compleanno... A Roma non esiste, anche perché la propria data di nascita

accennando un sorriso

nessuno la sa di preciso.

di colpo seria, e un pochino compiaciuta

Io sì, ma perché sono nata in un giorno speciale.

di nuovo ammiccando

Se dovessi dire quando è nata una fra le mille persone che conosco...

Giovanni, con tono di commiserazione

GIOVANNI

È un'usanza che viene dall'Oriente, terra di astronomi, astrologi e ciarlatani. Uomo superstizioso, maniacalmente attento a ogni sorta di segnale, il Tetrarca capta profezie ovunque. Per questo tiene a corte un suo astrologo personale; un persiano, uno che scrutando il cielo coi suoi arnesi e affondando il naso nei suoi libri è riuscito a stabilire la sua data di nascita. E così Antipa, col pretesto del compleanno, organizza ogni anno un grande vertice militare; per quello erano tutti uomini, i suoi ospiti.

Dopo una pausa, sforzandosi di mostrare un minimo d'interesse per la vita che conduce Salome

Dunque tu vivi danzando. Immagino che tu debba guadagnare bene, per rinunciare al tuo compenso pur di scendere qui sotto...

Salome, sorridendo, con una punta d'ironia

SALOME

Infatti ho rinunciato a un compenso straordinario: Antipa m'ha offerto metà del suo regno!

Giovanni, ridendo

GIOVANNI

Metà del suo regno! Doveva essere ben marcio, per farti una proposta del genere! Metà del suo regno!... Quale metà? E di quale regno? Antipa non è un re, è solo un

Tetrarca; un MODESTO Tetrarca. Governa per procura un quarto della provincia; un quarto diviso in due, per giunta, Galilea a nord e Perea a sud. Non dispone di un esercito suo, dipende in tutto e per tutto dal governo centrale. Ci ha provato tante volte, a ottenere il titolo di re; per questo faceva la spola con Roma, rendendo visita ad Augusto prima e a Tiberio poi, dilapidando un monte di denaro in viaggi per mare; ma l'unica cosa che è riuscito a portare a casa, da Roma, è quella serpe di tua madre.

Salome, timidamente

SALOME

I suoi ospiti, però, lo chiamavano re.

Giovanni, sdegnato

GIOVANNI

Adulatori. Sanno che il Tetrarca è uomo sensibile alle lusinghe. Ma forse erano semplicemente ubriachi, come e più di lui.

notando l'imbarazzo di Salome, sempre ridendo

Metà del suo regno! La Perea, magari: quella che confina col territorio dei Nabatei, così in guerra ci mandava te! Davvero un GRANDE uomo, il Tetrarca!

sopraffatta dall'imbarazzo, Salome racconta un episodio lontano sovvenutole all'improvviso

SALOME

Un giorno un uomo mi regalò un melograno.

Couperin/Strauss, *Tanzsuite*, 1ère Courante (01'40")

Avevo otto anni, ero entrata da tre nella scuola di Batillo; siccome ero brava, la Gaditana mi scelse per andare a danzare in una festa nel Giardino di Livia. È un posto fantastico. Una sala sotterranea in una villa sulla Flaminia, dopo Ponte Milvio. Si chiama Giardino perché l'imperatrice ha fatto dipingere sulle pareti fiori, uccelli e alberi carichi di frutti. C'era un banchetto incredibile, noi bambine non sapevamo da dove cominciare. La Gaditana ci aveva imposto di non toccare niente, prima di danzare, ma noi morivamo dalla voglia. Avevo già danzato in pubblico, ma entrare in scena in una sala del genere, sapendo di avere addosso gli occhi di tutta Roma, t'assicuro che non è facile, soprattutto a otto anni. Comunque, faccio il mio pezzo, il pubblico applaude, la Gaditana mi guarda sorridendo; io ringrazio, e rientrando nello spogliatoio trovo una sorpresa straordinaria: un trionfo di frutta che non avevo mai visto in vita mia. Ci lanciamo tutte sui frutti: chi prende uva, chi prende fichi, chi prende pere. Da dietro il canestro spunta un signore alto,

giovane, elegante: dalla cima prende un melograno enorme e me lo offre con un sorriso. Non credo di averne mai mangiato uno buono come quello.

Giovanni, con amarezza

GIOVANNI

Sei stata fortunata, ad aver conosciuto dei signori veri. Il Tetrarca — invece — era ubriaco, e ti ha offerto quel che ti ha offerto perché, oltre a credere di possedere un regno, non sa nemmeno a chi lasciare il suo infimo potere: né Fasaale, meschina, né tua madre sono riuscite a dargli un erede, nemmeno una figlia femmina. Su Antipa — è chiaro — grava la colpa di suo padre.

Salome, pronunciandone il nome con un filo di esitazione

SALOME

Erode il Grande ...

Giovanni, alterandosi

GIOVANNI

Erode IL GRANDE CRIMINALE! Un altro GRANDE uomo, uno che per togliersi di torno ancora in fasce quel Giusto, quel Giusto a cui io non son neppure degno di allacciare i sandali, non esitò a ordinare una strage spaventosa!

levando le braccia al cielo, devotamente

Molte sono le sventure del Giusto,
ma da tutte lo libera il Signore.
Preserva tutte le sue ossa,
neppure uno sarà spezzato.

Scena VI

FINO AL MOMENTO DELLO SQUARCIAMENTO DELLA PARETE TRASPARENTE SALOME E GIOVANNI PARLANO DA DIVERSE POSIZIONI, AL DI QUA E AL DI LÀ DI ESSA.

Salome, mentre Giovanni recita il salmo Salome si toglie l'ultimo velo; con un gesto repentino, esibendo il petto su cui svetta, bianchissimo, un fior di loto.

SALOME

Guarda. Questo, scegliendolo fra mille, me l'ha infilato qui la più anziana delle ancelle; l'ha preso da un canestro mentre mi ritoccava il trucco.

Giovanni, rimanendo tutt'altro che insensibile al fascino del décolleté e alla bellezza del fior di loto

GIOVANNI

Bello, molto bello; sembra ancora fresco. È solo grazie al fatto che è reciso che di notte resta aperto; fosse vivo, a quest'ora se ne starebbe chiuso una spanna sott'acqua.

Salome, con tono da prima della classe

SALOME

Pronto a rispuntare all'alba.

Giovanni, rabbuiandosi

GIOVANNI

L'alba che qualcuno non vedrà...

gridando

ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!
 ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!
 ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!

abbassando di colpo il tono, con mestizia

e ho buone ragioni — tu qui, per esempio — per pensare che a morire sarò io.

Salome, sopraffatta dall'emozione e dal desiderio, Salome trae da sotto i veli un coltello, lo brandisce e squarcia con un taglio verticale la parete trasparente. Alla vista del coltello, Giovanni fa un passo indietro.

SALOME

Non capisci?

Salome attraversa la parete squarciata e abbraccia Giovanni con tutte le sue forze.

Tu non morirai, Giovanni. Sarò io, oggi, a morire.

Giovanni si svincola con difficoltà dall'abbraccio di Salome. Prende fra le mani il capo di Salome e la guarda con occhi pieni di dolcezza e di malinconia.

GIOVANNI
Tu? E perché?

SALOME
Perché il Tetrarca l'ha sentito bene, il tuo urlo.

GIOVANNI
Quale urlo? Io urlo sempre.

Salome, sopraffacendo Giovanni e cercando di imitarne la voce, seppure a volume basso

SALOME
“ALL’ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!” ALL’ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!

GIOVANNI
E allora? Lo sa benissimo che può uccidermi quando vuole, il Tetrarca; non ha bisogno di attendere che la luna diventi rossa, né tanto meno che sia io a dirglielo.

Salome, spazientita

SALOME
Tu non capisci; non capisci niente, Giovanni.

Giovanni, con un pizzico di sussiego

GIOVANNI
Che sia tu, a dirmelo, significa che ho ancora tanto da imparare.

Salome, facendosi seria, aggrottando le sopracciglia

SALOME
Ascoltami, Giovanni: Antipa è convinto che sarà LUI, a morire all'alba. E lo sai qual è l'ultimo piacere che intende concedersi?

sfilandosi il fior di loto dal petto e lanciandoglielo in faccia. Giovanni ha un sussulto ma Salome prosegue, con crescente agitazione

Cogliere questo fiore! Fosse l'ultima cosa che fa prima di crepare. Tu non sai cosa vuol dire, per una donna giovane, trovarsi addosso un corpo flaccido, irto di peli e gonfio di vino! Capisci adesso perché Antipa m'ha offerto metà del suo regno? Un grande uomo non offre mai quel che non può, conosce il senso della misura. Invece, mentre danzavo, anche se la musica era forte, il tuo grido è risuonato altissimo: "ALL'ALBA UN GRANDE UOMO MORIRÀ!!!". Antipa è trasalito; era sbronzo, ma le tue urla gli si sono conficcate nelle orecchie; i suoi ospiti lo guardavano pietrificati, l'aria si tagliava col coltello ma il cerimoniere capo mi ha fatto cenno di andare avanti. Io ho obbedito, e come me i musicisti, che cercavano di coprire gli urli strapazzando gli strumenti a tutta forza; negli occhi di Antipa ho colto i segni del terrore, e nella schiena m'è corso un brivido.

Giovanni a voce bassa, con lo sguardo pensoso

GIOVANNI Ah, per questo sei qui...

Strauss, *Capriccio, Mondscheinmusik*, n. 258 — 7 dopo n. 259 (01'30")

Salome, fissandolo negli occhi, con tono risoluto

SALOME
Battezzami.

Giovanni, sorpreso, stupefatto

GIOVANNI
Io battezzare te, qui, adesso?

Salome, decisa

SALOME
Hai acqua nella brocca?

Giovanni, irrigidendosi

GIOVANNI
Sì, ma non va bene, per il battesimo occorre acqua fluente.

Salome, spazientita

SALOME
Ah, quante storie! Tu la versi e lei fluisce, no?

GIOVANNI

No, deve fluire in modo naturale; per questo battezzavo tutti — uomini, donne, vecchi, bambini — nelle acque del Giordano.

pensoso

E poi il battesimo non si può amministrare di notte; deve aver cantato il gallo, prima...

con mestizia

... e io non credo neppure di arrivare a sentirlo, oggi, il gallo ...

con devozione

L'astro che accende d'oro
il suo corso splendente
cala lento verso il Toro
restando incandescente.

Io sento nella schiena
e nelle ossa rotte
l'orrore della pena
e il freddo della notte.

Riscuotendosi dallo stato meditativo, facendo mostra di aver avuto un'idea

Vieni qui.

Giovanni si sposta nel punto in cui è collocato il suo giaciglio. S'inginocchia, fruga in un angolo buio e dopo qualche istante ne tira fuori un vasetto di vetro. Salome resta in piedi a un passo da lui. Voltandosi, Giovanni finisce col naso contro le gambe di Salome. Si blocca un attimo, poi si alza sfiorando col naso tutta la metà superiore del corpo di Salome. Quando raggiunge la posizione eretta la guarda fissa negli occhi.

Non è selvatico, ma non è male: penso sia di cardo. Avvicinati.

Salome protende il suo volto verso quello di Giovanni, chiudendo gli occhi. Il suo volto si rasserenava. Giovanni apre il vasetto, prende una ditata di miele e la spalma

lentamente sulle labbra di Salome, pronunciando la seguente formula

Questo miele aiuti la tua bocca a sciogliersi, la tua mente a rischiararsi, la tua lingua a elevare lodi all'Altissimo e il tuo palato a gustare ogni dolcezza.

mettendole una mano sulla spalla, Giovanni aiuta Salome a compiere mezzo giro su sé stessa. Sempre con gli occhi chiusi, Salome si lascia docilmente guidare da Giovanni, spalmandosi con la lingua il miele sulle labbra.

Ora vai, Salome, non indugiare oltre. Vai, fuggi finché puoi. Indossa gli abiti da guardia e corri via. Non rientrare negli appartamenti del Tetrarca: a metà cunicolo, sulla destra, c'è una porticina; nel buio si vede appena, ma se stai attenta la trovi. Dietro incomincia una scala in legno che in un attimo ti fa uscire in giardino. Di lì scappare non è difficile.

Salome getta a Giovanni uno sguardo pieno di malinconia. Giovanni fruga sotto la sua tunica, estrae il rotolo di pergamena e lo mette solennemente nelle mani di Salome. Poi le dà un colpo sulla spalla, invitandola ad avviarsi. Salome lo abbraccia. A mano a mano che Salome sale i gradini della rampa, raccattando a uno a uno gli indumenti smessi durante la discesa, nell'aria echeggiano lenti i sei emistichi dell'inno a san Giovanni (voce registrata)

VOCE DALL'ALTO

“Ut queant laxis
resonare fibris
mira gestorum
famuli tuorum,
solve polluti
labii reatum.”

Sul sesto e ultimo gradino, dopo aver ascoltato le parole recitate poco prima da Giovanni durante l'aspersione col miele, Salome si ferma e si volta verso Giovanni. Trasognata, fissando Giovanni con uno sguardo pieno d'amore, dice

SALOME

Che musica stupenda... Intorno a te, Giovanni, echeggia una musica piena di mistero ...

Si comincia a udire un lontano rumore di passi. Salome scende velocemente la rampa, getta a terra gli indumenti da guardia e corre verso Giovanni.

Quella musica sublime viene da te, Giovanni! Tu SEI quella musica!!!

Salome si lancia a corpo morto nelle braccia di Giovanni.

Strauss, *Vier letzte Lieder*, n. 4. *Im Abendrot*, bb. 76-97 (02'00")

Mentre Giovanni cerca di sorreggere Salome, dalla finestra comincia a entrare la luce dell'alba e a echeggiare il canto dell'allodola. Salome e Giovanni restano avvinghiati mentre il rumore di passi cresce; su di esso prevale per il momento il canto dell'allodola.

Ascolta!

GIOVANNI
Viene dal giardino.

SALOME
È l'allodola.

GIOVANNI
Si posa ogni mattina sui rami del melograno.

Il rumore di passi diviene minaccioso, il suo volume cresce fino a coprire il canto dell'allodola: Salome e Giovanni capiscono che le guardie del Tetrarca stanno venendo a prenderli. Svincolandosi dall'abbraccio, Salome tira fuori da sotto i veli con una mano il coltello con cui aveva squarciato la parete, e con l'altra un grande melograno.

SALOME
Guarda!

Salome appoggia il melograno per terra e lo spacca col coltello. Il rumore di passi aumenta.

Giovanni, sorpreso

GIOVANNI

Un frutto della Terra Promessa!

mentre Giovanni la osserva percorso da un brivido, Salome sprema la prima metà del melograno sulle proprie labbra, inondandosi anche il collo e il petto; poi dà una spinta sul petto a Giovanni il quale, sorpreso, ricade sul suo giaciglio. Salome gli si avventa sopra come una belva. Mentre sprema l'altra metà del frutto sulle labbra di Giovanni canta:

SALOME

“Solve polluti labii reatum,
AMOR MEE JOHANNES!”

Sul rombo crescente dei passi, il succo del melograno cola sulla barba, sul collo e sulla tunica di Giovanni. Salome bacia appassionatamente la bocca di Giovanni. Amplesso torrido. Dopo un istante la porta si apre e un taglio di luce fredda scende sui colli di Salome e Giovanni. Silenzio glaciale. Buio.

MUSICA DI SCENA

Scena		Musica		
n.	durata	pezzo	durata	organico
1	05'30"	Strauss, <i>Salome, Tanz der sieben Schleier</i> , bb. 1-72	02'30"	fl/vc/pf
2	04'00"	Strauss, <i>Tod und Verklärung</i> , bb. 29-67 a. Sogno di G: bb. 29-51 (01'30") b. Apparizione di S travestita: bb. 51-66 (00'59") c. Risveglio di soprassalto di G: b. 67 (00'01")	02'30"	fl/vc/pf
3	09'00"	Strauss, <i>Salome, Tanz der sieben Schleier</i> , bb. 127-65	01'30"	fl/vc/pf
Int. I	01'15"	Strauss, <i>Eine Alpensinfonie</i> , n. 31 – 6 dopo n. 35	01'15"	fl/vc
4	05'30"	-	-	-
Int. II	01'05"	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite, Les Nonettes (Les Brunes)</i>	01'00"	fl/vc/pf
5	05'00"	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite, 1ère Courante</i>	01'00"	fl/vc/pf
6	09'00"	Strauss, <i>Capriccio, Mondscheinmusik</i> , n. 258 – 7 dopo n. 259 Strauss, <i>Vier letzte Lieder</i> , n. 4, <i>Im Abendrot</i> , bb. 76-97	01'30" 02'00"	fl/vc fl/vc/pf
TOT.	40'20"		13'15"	

scena	musica	durata	link
1	Strauss, <i>Salome Tanz</i> , bb. 1-72	02'30"	https://www.youtube.com/watch?v=C14LfoE8G14 00'00" - 02'30" (fl/vc/pf)
2	Strauss, <i>Tod und Verklärung</i> bb. 29-67	02'30"	https://www.youtube.com/watch?v=6hfQpaePuxo 02'45" - 05'21" (fl/vc/pf)
3	Strauss, <i>Salome Tanz</i> , bb. 127-65	01'30"	https://www.youtube.com/watch?v=C14LfoE8G14 05'00" - 06'20" (fl/vc/pf)
Int. I	Strauss, <i>Eine Alpensinfonie</i> n. 31 – 6 dopo n. 35	01'15"	https://www.youtube.com/watch?v=XQxCTIdPVfI 10'10" - 11'25" (fl/vc)
4	-		-
Int. II	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite Les Nonettes (Les Brunes)</i>	01'05"	https://www.youtube.com/watch?v=DOwW6ymbYiU 06'40" - 07'45" (fl/vc/pf)
5	Couperin/Strauss, <i>Tanzsuite 1ère Courante</i> (esecuzione con ritornelli: ca. 01'40")	01'00"	https://www.youtube.com/watch?v=cDYLABinWxc 03'32" - 04'20" (fl/vc/pf)
6	1 Strauss, <i>Capriccio Mondscheinmusik</i> , n. 258 – 7 dopo n. 259	01'30"	https://www.youtube.com/watch?v=Ltgjz81Adhs 00'00" - 01'20" (vc/pf)
	2 Strauss, <i>Vier letzte Lieder</i> , n. 4, <i>Im Abendrot</i> , bb. 76-97	02'00"	https://www.youtube.com/watch?v=UhxieUVSABM 04'55" - 06'55" (fl/vc/pf)

LES LACS DES ABEILLES,
agosto 2017 - settembre 2018

Alberto Rizzuti