

CAPITOLO I

LE TESSERE DI UN MOSAICO

Questa *Salomé* di Wilde ci narra una vicenda disgustosa, anzi *mostruosa*, proprio come Erode definisce la protagonista [Hérode: «Elle est monstrueuse [...]»¹; «She is monstrous [...]»²]. Malgrado ciò e malgrado le difficoltà frapposte dalla censura, più per Wilde che per Strauss, questo dramma, specialmente nella sua forma musicale, è stato accolto dal pubblico con grandissimo favore. Non è la prima volta che lo statuto estetico riscatta ciò che eticamente è riprovevole. *L'incipit* del dramma ci esibisce una giovanissima principessa, bella, virginale e conscia della propria verginità, ma segretamente libidinosa e annoiata, che, forse per discacciare la noia, ambisce vedere un uomo, Giovanni Battista, prigioniero del patriigno, Erode Antipas e, quando lo vede, ne è folgorata e lo vuole possedere. Quando il patriigno Erode, invaghito di lei, le chiede di danzare, ella acconsente ma come ricompensa pretende la testa del profeta e la ottiene. La fonte prima di questa storia sono i Vangeli, quello di Matteo (XIV, 1-12) e quello di Marco (VI, 17-29), che ce la raccontano in pochi versetti, e delle due varianti, peraltro sovrapponibili, quella di Marco è la più ricca di particolari. Testi narrativi troppo brevi, che necessitavano di integrazioni e trasformazioni per diventare testo drammatico, ma a cui si aggiungevano altre fonti narrative ben più estese, specialmente la *Hérodiade* di Flaubert³.

La volontà di Wilde di trasformare questo canovaccio narrativo in un testo drammatico comportava quindi un lavoro di transcodificazione da un genere ad un altro; ma era anche un'occasione per mettere in pratica quelle convinzioni, che aveva enunciato in *The Critic as Artist* (1890), dove egli esprimeva la sua ammirazione per i Greci, specialmente per Platone,

¹ *Salomé, Drame en un Acte*, Methuen, London 1927³, p. 90. Di qui in avanti questa edizione francese sarà indicata nel testo con F e il numero della pagina fra parentesi tonde. L'edizione originale francese di riferimento è Oscar Wilde, *Salomé*, Librairie de l'Art Independant, Paul Schmidt, Paris & Elkin Mathews et John Lane, Londres, 1893.

² *Salomé, Complete Works of Oscar Wilde*, with an Introduction by Vyvyan Holland, Collins, London 1969, p. 574. Di qui in avanti questa edizione inglese sarà indicata nel testo con E e il numero della pagina fra parentesi tonde.

³ Gustave Flaubert, «*Hérodiade*». *Trois Contes*, Gallimard, Paris 1973. Di qui in avanti citata nel testo con Fl e il numero della pagina fra parentesi tonde.

che trattava l'arte «not from the moral, but from the purely aesthetic point of view», e per Aristotele, nella cui *Poetica* trovava indicate le tre famose unità di tempo di azione e di luogo, da lui appunto strettamente osservate in *Salomé*, oltre al principio della catarsi, come «essentially aesthetic [...] not moral»; il che stabiliva una importante contrapposizione fra mondo classico ellenico e il mondo ebraico-cristiano. In questo stesso saggio egli sosteneva anche il danno fatto dalla scrittura e poi dalla stampa alla originaria oralità dell'arte e auspicava il ritorno alla oralità, quale era praticata nell'antica Grecia. «Their (dei Greci) test was always the spoken word in its musical and metrical relations» [...] «Yes: writing has done much harm to writers. We must return to the voice» (E 1017); oppure come aveva affermato nella prefazione di *Dorian Gray*: «From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician» (E 17). Specificamente Wilde aveva indicato il carattere musicale di quest'opera nella lunga lettera dal carcere all'amico, Alfred Douglas, lettera che poi diverrà il *De Profundis*, parlando di «refrains whose recurring motifs make *Salomé* so like a piece of music» e più oltre nello stesso testo accusava l'amico di averlo distratto dal creare «Beautiful, coloured musical things such as *Salomé*»⁴. Questa qualità gli veniva riconosciuta da Richard de Gallienne nella sua lunga recensione in cui notava: «It seems built on music»⁵. Ciò portava ad esaltare la *phonè* o più in generale la forma dell'espressione; fatto quanto mai appropriato in un testo teatrale e quindi recitato. E ciò andava anche d'accordo con quanto egli aveva appreso dalla scuola simbolista, in cui era fondamentale la musicalità del dettato, nel senso che, indipendentemente dal valore concettuale, il testo debba tendere a suggerire stati d'animo, proprio come fa la musica. Sappiamo che *Salomé* fu scritta a Parigi in lingua francese e che poi fu tradotta malamente in inglese dall'amico Douglas tanto che il pittore Aubrey Beardsley si offrì di revisionarla, ma infine Wilde stesso dovette intervenire su questa versione togliendo il nome dell'amico dalla copertina per poi però dedicargli il lavoro «as translator», ringraziandolo della traduzione.

Se si vuole quindi parlare di musicalità si dovrà farlo in primo luogo sulla versione originale. Lasciando da parte le considerazioni prosodiche, il tessuto fonologico presenta oltre a un certo numero di assonanze e consonanze, un certo impiego dell'allitterazione. Wilde ne aveva già fatto uso occasionale in altre sue opere di prosa, come quelle di sopra citate, ma in questo caso la loro frequenza aumenta; di fatto di molto significative se ne possono numerare una quindicina in tutto il testo. Perché le allitterazioni non siano puramente casuali ma significative, a mio parere, o devono

⁴ Lettera dalla prigione di Reading a Lord Alfred Douglas del Gennaio-Marzo 1897, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, a cura di M. Holland e R. Hart-Davis, Fourth Estate, London 2000, pp. 740 e 759.

⁵ Recensione dell'originale in lingua francese, apparsa su «Star» del 22 febbraio 1893, sotto lo pseudonimo di Logroller.

essere insistite (almeno trimenbri), oppure creare paradigmi astratti o di omofonia, o alternanza, o opposizione; oppure infine aggiungere qualcosa al valore semantico della frase. Per chiarire che cosa intendo faccio qualche esempio, dove l'allitterazione recita una parte molto importante; così Spenser, nel suo *Shepherd's Calendar*, tramite la insistenza sul faticoso fonema /f/, ci comunica la spogiatezza del gregge:

So *Faint* they *woxe* and *Feeble* in their *Folde*
That now *unnethes* their *Feet* could them uphold (*Januarie*, 5-6).

Oppure Pope, grazie allo stesso fonema, nel *Rape of the Lock* suggerisce l'immagine di una graziosa bocca femminile che soffi a buffetti sul fuoco:

And *fierce* *Thalestris* fans the rising *Fire* (IV, 94).

Questo accade più di rado nel nostro caso, come quando Wilde impiega la bilabiale /m/ per sottolineare la sensualità orale delle parole di Erode rivolte a Salomè: «J'aime beaucoup voir dans un fruit la morsure de tes petites dents. Mordez un tout petit morceau de ce fruit, et en suite je mangerai ce qui reste» (F 45), oppure per sottolineare la sensualità ancora più intensa di Salomè di fronte alla bocca di Iokanaan: «Eh bien! je la baiserais maintenant. Je la mordrai avec mes dents co(mmm)e on mord un fruit mûr» (F 88) oppure si potrebbe dire che ricorre al crepitare della bilabiale /p/ per simulare il ripetuto lancio delle pietre, quando Iokanaan istiga la gente a lapidare Erodiade: «Que le peuple prenne de pierre et la la(p)ide [...]» (F 57). Wilde però non raggiunge mai l'intensità parodistica di Jules Laforgue quando descrive il luogo del banchetto e dell'esibizione oratoria di Salomè con lo scioglilingua «la salle jonchée de joncs jaune jonquille»⁶. Il resto delle allitterazioni e del tessuto fonico crea una specie di diffuso sfondo musicale, distaccato dai valori semantici locali. Come scrive Silvani: «nella prospettiva simbolista la ripetizione conduce al linguaggio statico, autonomo del parlante»⁷. Nel testo inglese questo aspetto fonologico mi sembra senz'altro meno rilevante. Ma forse la musica vera la si trova nella struttura lessicale e frastica, cioè nella ricorrente figura della iterazione sia di lessemi che di frasi, che è un procedimento comune a qualsiasi composizione musicale, sia esso ripetizione di incisi, frasi o periodi⁸. Si è parlato, ritengo giustamente, anche di *Leitmotiv* wa-

⁶ Jules Laforgue, *Salomé*, in *Moralités légendaires*, Flammarion, Paris 2000, p. 144

⁷ Cfr. Giovanna Silvani, *Il cerchio di Narciso: figure e simboli dell'immaginario wildiano*, Liguori, Napoli 1998, p. 97.

⁸ È quello che M. Praz definisce spregiativamente «l'infantile cicalamento», cfr. *La carne, la morte e il diavolo*, Rizzoli, Milano 2008, p. 257. Per uno studio molto generale delle iterazioni in letteratura e in musica da un punto di vista retorico e psicoanalitico si può vedere Ivan Fonagy, *La ripetizione creativa*, edizioni Dedalo, Bari 1982.